

RESEÑA DE LIBRO

Gómez Castellano, I., *La cultura de las máscaras. Disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. [La cuestión palpitante: los siglos XVIII y XIX en España, 18.]

Este libro, asentado en una tesis doctoral previa, se adentra resueltamente por un camino tan minado de tópicos críticos negativos como es la poesía del siglo XVIII, territorio que ha padecido además una cierta desatención entre los estudios literarios. Su autora, Irene Gómez Castellano, es bien consciente del peligroso sendero por el que camina, y trata de combatir estos prejuicios tradicionales, seguramente uno de los enemigos más enconados que puedan encontrarse, porque la fuerza de la costumbre tira. Y mucho.

Desde la introducción salta a la vista la tendencia interdisciplinar que late en *La cultura de las máscaras*, trazando puentes entre la literatura y otras manifestaciones artísticas para dar cuenta cabal de las ideas que articulaban la Ilustración española. O, mejor dicho, las dos caras de esta moneda: es decir, cómo pueden darse la mano unos versos tan aparentemente triviales como los poemas anacreónticos con las preocupaciones ilustradas, la razón y el control del ocio, que casan mucho mejor –en primera instancia– con la poesía didáctica y moralizante. Sin embargo, Gómez Castellano logra quitar este velo y comprueba que mediante estos versos se logra «dar un escape controlado a impulsos antiilustrados que ponen en peligro el equilibrio del ideal social del despotismo ilustrado en que creían sus autores» (p. 33). Paradójicamente estos alejamientos de la realidad contribuyen, con su desorden, a mantener el orden ilustrado. Si el ideal del momento es el «hombre de bien», precisamente en estos poemas ligeros se da entrada a comportamientos alejados de este modelo: el borracho, el niño y las figuras de Anacreonte, máscaras metafóricas que permiten «enunciar ideas antiilustradas como si fueran parte de una identidad nueva y temporal, de un disfraz poético» (p. 38). Unas máscaras que no responden a la teoría carnavalesca de Bajtín justamente porque contribuyen a conservar las normas ilustradas, dentro de una forma de ocio controlado que, al tiempo que permite al público alejarse del mundanal ruido, trata de reformarlo. Por último, este mismo pórtico enmarca la poesía anacreóntica dentro de la estética del rococó, que pese a todas las discusiones suscitadas debe entenderse –siempre en

palabras de Gómez Castellano— como un «reflejo, aunque a veces aparentemente incompatible, de la Ilustración» (p. 37). A partir de aquí cada capítulo aborda una de las máscaras señaladas: Anacreonte, el niño y el borracho, con su red de significados anejos.

El primero se centra en la máscara de Anacreonte. Gómez Castellano sitúa en su contexto el origen de esta forma poética, su pervivencia hasta el siglo XVIII y las características que posee entonces, encauzadas a crear un mundo nuevo, ciertamente ideal y placentero, al lado de la realidad. Y aunque comparte rasgos con la poesía erótica de la época, no está en los márgenes de lo prohibido sino que se integra plenamente «en la fábrica de la vida elegante de las élites ilustradas» (p. 51). Para Gómez Castellano, «las anacreónticas son las poesías menos ilustradas posibles y, sin embargo, son al mismo tiempo centrales para entender las grietas de la Ilustración» (p. 47). Y aquí hay que ir con extrema cautela, me parece: la poesía del grupo salmantino nace y se lee entre amigos, pero no recoge las referencias explícitamente homosexuales que en ocasiones sugiere la autora no sé hasta qué punto la mera selección del molde poético «no deja de ser una manera de perpetuar este deseo o de darle una nueva forma, una nueva difusión» (p. 58) en la que se ofrece un modelo alternativo de masculinidad, otra vertiente del «hombre de bien». Aunque bordee esta peligrosa frontera en reiteradas ocasiones, no obstante, Gómez Castellano explica bien estas manifestaciones sensibles que responden a la pasión y el alejamiento presentes en la poesía del momento:

La poesía anacreóntica española es una poesía de amistad, que acompaña a la forma epistolar como un modo de crear contactos entre hombres y de expresar cariño y apego de una manera socialmente aceptable, canalizando la pasión y la admiración que estos hombres sentían entre sí de una manera «racional», compatible con la sensibilidad ilustrada, que, aunque valora la sensibilidad y el sentimiento, también rechaza los excesos de la pasión y el alejamiento irresponsable de la realidad (p. 58).

Guarda, por supuesto, unos límites convencionales marcados en parte por el decoro. Y esa luz debe guiar la lectura de las expresiones de cariño que albergan estos poemas, sin caer en la tentación de descubrir ocultas manifestaciones de «una especie de erotismo contenido que permanece flotando como la punta de un iceberg en sus poemas» (p. 75). En muchos casos se ve, como dice Gómez Castellano, una relación entre maestro y discípulo que, cierto, se construye sobre el espejo del amor entre un viejo y un joven de la anacreóntica, pero «no se atreve (o no puede) ir más allá» (p. 60), por mucho que en ejemplos determinados —José Iglesias de la Casa— parezca haber pruebas suficientes para aceptar las tendencias homosexuales de determinado poeta. Inclinationes muy difíciles de probar en otros ingenios y que, de hallarse, no habrían de cambiar necesariamente el rumbo de los estudios sobre su obra.

Dejando atrás este pequeño punto polémico, Gómez Castellano describe el gran éxito de la anacreóntica como vehículo expresivo de las pasiones ajenas al modelo del «hombre de bien» tras la publicación de los *Ocios de mi juventud* (1773) de Cadalso y las *Poesías* (1785) de Meléndez Valdés, y precisamente – por contradictorio que parezca – en el momento de «plenitud cultural ilustrada» (p. 64). Se trata de un fenómeno literario en el que el poeta porta la máscara de Anacreonte y se despoja de cualquier tinte autobiográfico. Adquiere así un cierto margen de libertad expresiva y se reflexiona sobre el problema de la identidad. ¿Por qué esta máscara? Gómez Castellano propone tres hipótesis que perfilan algunas ideas previamente anunciadas: 1) la influencia de Anacreonte como modelo de estilo sencillo a partir de la *Poética* de Luzán; 2) la ambigüedad de esta máscara, cuyas connotaciones sexuales Gómez Castellano no cree que se hayan purificado por completo (p. 89), hace posible que los ilustrados puedan recrearse «en pasiones “improductivas” y hacerlas fértiles en forma de poesía» (p. 92); y 3) en el nivel social casa bien con la idea de la identidad «como algo fluido y maleable, como una máscara de quita y pon» (p. 78). Por fin, tras la cristianización que lleva a cabo José Francisco Camacho en 1799, el agotamiento y la degeneración de este modelo llega a su culminación con Juan Caldevilla, que solo conserva la forma original pero traiciona el contenido, que se reduce a la sátira social.

El segundo capítulo salta a la máscara de los niños –o las actitudes infantiles–, que se comprende dentro de la atención privilegiada que reciben los niños en la segunda mitad del siglo XVIII, como se ve en el *Emile* (1762) de Rousseau o en los *Tapices* de Goya que se analizan en primer lugar. Este proyecto de Goya se desarrolla en relación temporal con el auge poético de la figura del niño y prueba: 1) que no siempre significa inocencia, 2) combina la alegría con la denuncia o la melancolía y 3) ciertos personajes se insertan en la obra en actitudes y juegos propiamente infantiles, gesto que lleva consigo un toque irónico si no trágico (p. 116). Ya en el terreno de las letras, varios poetas de la escuela de Salamanca escriben usando la voz de un niño, en una asociación que Gómez Castellano explica dentro de la fascinación por la infancia, el impulso del arte rococó hacia la miniaturización, las descripciones de jóvenes propia de la poesía anacreóntica y el acento que se pone en la condición de niño de Cupido, dios del amor. Pero es que, un paso más allá, interesa indagar en la representación del poeta en su doble condición de artista y niño, que tiene mucho que ver con la reflexión sobre la identidad, al igual que esta autocaracterización muestra las dos caras del poeta, la pública y la privada, que se asocia con la poesía entendida como juego, entre otras cosas (pp. 145-146). Antes de cerrar este capítulo, Gómez Castellano conjuga sus frutos cuando explica la renovación o transgresión del modelo anacreóntico que supone la identificación poética con un niño y no con un viejo, como hace Meléndez Valdés.

La tercera cala arranca del alcohol como recurso para fugarse de la realidad y de la propia personalidad, que deriva en la elección de Baco como alter ego, «síntoma de la borrosa condición del ser ilustrado» (p. 172), y muestra un tratamiento propio de la embriaguez, pues en lugar de preocuparse por las transformaciones a las que puede abocar el alcohol, se adopta una «complicidad despreocupada y autorreflexiva», eminentemente alegre hasta que, acabando el siglo, comiencen a verse ya notas de la sensibilidad romántica (p. 173). Gómez Castellano ve la máscara del borracho como un refugio de fantasía, de nueva identidad para el poeta que, sin embargo, se presenta de forma distanciada y elusiva en un retrato convencional, poco parecido al supuesto modelo. Esta poesía báquica, que parte de las Eróticas (1617) de Esteban Manuel de Villegas, es a la vez conservadora por su función catártica y tiene «algo de revolucionario» seleccionar a un borracho como sujeto poético, toda vez que «se percibe como una amenaza a la Ilustración en la vida real» (pp. 196-197). Este contraste se simboliza bien en la imagen del dios de las dos caras, Jano, pues da cuerpo a la necesidad ilustrada de separar el yo profesional de la poesía, reino de «una máscara poética lo más alejada posible del modelo ideal de hombre ilustrado y comprometido que intentan alcanzar en sus vidas» (pp. 206-207). En este sentido, la borrachera se equipara a la inspiración poética, si bien en esta centuria no faltan las críticas a los peligros de la bebida en otros géneros, todavía vistos de forma positiva en la poesía.

Al cabo, tras el trío de máscaras presentado late una preocupación constante sobre la identidad, una reflexión reiterada sobre los límites del «hombre de bien», espejo de conducta ilustrado y, no obstante, una férrea atadura de la que los poetas se apartan en sus creaciones, valiéndose de tres estrategias (empequeñecimiento, enmascaramiento y metamorfosis) que dejan ver las grietas del despotismo ilustrado. Como sea, poco después los románticos no entenderán esta impostura poética, este disfraz que oculta los verdaderos sentimientos del poeta.

Ciertamente, la disculpa que Gómez Castellano intercala antes de entrar en harina sobre las traducciones que ofrece de la Anacreonte se justifica plenamente: en lugar de acudir a traducciones castellanas actuales o dieciochescas, ofrece sus propias versiones al español de la traducción inglesa realizada por Patricia Rosenmeyer. Y desde luego que son, como pretende, «más una ayuda para el lector que una molestia» (p. 11), pero por mucho que Meléndez Valdés y el resto leyesen en griego original, considero que cualquiera de las traducciones del mismo siglo XVIII hubiesen sido una herramienta más adecuada para el trabajo, si bien debe reconocerse el esfuerzo adicional que supone dar versos viejos en odres nuevos.

En pocas palabras, la amplitud de enfoques –si bien alguno pueda discutirse– y la batería de materiales diversos que Gómez Castellano sintetiza en las páginas de *La cultura de las máscaras* permite mirar con ojos nuevos una manifestación poética y, todavía más importante, las profundidades que alberga en su interior.

La manida falta de sustancia de estos versos debe ser, pues, desterrada del parnaso poético del siglo XVIII español: son vasijas artificiales, si se quiere, pero es en la articulación entre forma y fondo –sea este auténtico o no– donde debe proyectarse la mirada.

Adrián J. Sáez
adrian.saez@unine.ch
Université de Neuchâtel

