

HISTORIAS QUE NO CESAN DE NARRAR.  
INTERTEXTUALIDAD EN *LA CAMISA DEL MARIDO*

Ascensión Rivas Hernández

en

Nélida Piñon  
en la república de los sueños

Ascensión Rivas Hernández (Ed.)



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ es Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca, donde ejerce como profesora desde 1990. Ha publicado más de 150 artículos sobre Teoría, Crítica y Literatura Comparada en revistas especializadas, y es autora de más de una veintena de libros, entre ellos *Lecturas del «Quijote» (siglos XVII-XIX)* (1998), *Pío Baroja: Aspectos de la técnica narrativa* (1998), *De la Poética a la Teoría de la Literatura* (2005), *El bien y el mal de las ciencias humanas* (2005), *Mujeres barojianas* (2017) o *La poética de Lorenzo de Zamora: una apología de la literatura secular* (2020). Desde 2008 colabora con el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca, donde ha dirigido varios proyectos sobre literatura brasileña y su interpretación en España. Fruto de este trabajo son numerosas obras, entre ellas *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélida Piñon* (2010), *Un clásico fuera de casa. Nuevas miradas sobre Machado de Assis* (2011), *João Cabral de Melo Neto. Poeta en la encrucijada* (2012), *Jorge Amado, relectura en su centenario* (2013), *Manuel Bandeira en Pasárgada* (2015), *João Guimarães Rosa: Un exiliado del lenguaje común* (2017) y *Ferreira Gullar. Poesía, arte, pensamiento* (2019).

Desde 2013 ejerce la crítica literaria en *El Cultural* del diario *El Mundo*.

NÉLIDA PIÑON  
EN LA REPÚBLICA DE LOS SUEÑOS



HISTORIAS QUE NO CESAN DE NARRAR.  
INTERTEXTUALIDAD EN *LA CAMISA DEL MARIDO*

Ascensión Rivas Hernández

*en*

Nélida Piñon  
en la república de los sueños

Ascensión Rivas Hernández (Ed.)



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# ET CAETERA, 53

© Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

1ª edición: abril, 2021

ISBN 978-84-1311-325-8 (POD) / Depósito legal: S 112-2021  
978-84-1311-326-5 (PDF)  
978-84-1311-327-2 (ePub)

Ediciones Universidad de Salamanca  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

*Impreso en España-Printed in Spain*

Maquetación, impresión y encuadernación:  
GRÁFICAS LOPE  
C/ Laguna Grande, 2, Polígono «El Montalvo II»  
[www.graficaslope.com](http://www.graficaslope.com)  
37008 Salamanca (España)

*Todos los derechos reservados.  
Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca*

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego  
Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



CEP. Servicio de Bibliotecas

NÉLIDA Piñón en la república de los sueños / Ascensión Rivas Hernández (ed.).  
—1ª edición: abril, 2021.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2021]  
170 páginas.—(Et caetera ; 53)

Textos en español y portugués, con abstracts en español, portugués e inglés  
DL S 112-2021.—ISBN 978-84-1311-325-8 (POD).— ISBN 978-84-1311-326-5 (PDF).  
—ISBN 978-84-1311-327-2 (ePub)

1. Piñón, Nélida—Crítica e interpretación. I. Rivas Hernández, Ascensión, editor, autor.  
821.134.3(81) Piñón, Nélida1.07

# Índice<sup>1</sup>

ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ. Cosmovisión de Nélide Piñon.....	9
NÉLIDA PIÑON. A voz secreta da narrativa.....	15
DOMÍCIO PROENÇA FILHO. A inquieta ficção de Nélide Piñon.....	25
ANTONIO MAURA. Las dilatadas Españas de Nélide Piñon.....	37
MARIA INÊS DE MORAES MARRECO. A inquestionável estatura intelectual de Nélide Piñon.....	47
BEATRIZ WEIGERT. Nélide Piñon: a palavra da mulher.....	57
ANA LÚCIA TREVISAN Y REGINA HELENA PIRES DE BRITO. Voces en diálogos identitários: un análisis de los cuentos de <i>O calor das coisas</i> , de Nélide Piñon.....	67
CRISTINA MARIA DA SILVA. As metáforas do lembrar em <i>A república dos sonhos</i> de Nélide Piñon.....	79
MARIA DA CONCEIÇÃO OLIVEIRA GUIMARÃES. Eulália, a rebelde «distraída» em <i>A república dos sonhos</i> de Nélide Piñon.....	89
MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ. Nélide Piñon ante los géneros fragmentarios.....	101
ASCENSIÓN RIVAS HERNÁNDEZ. Historias que no cesan de narrar. Intertextualidad en <i>La camisa del marido</i> .....	113
CID OTTONI BYLAARDT. Nélide e Machado: um cruzamento sedutor de sistemas simbólicos.....	127
REJANE QUEIROZ. A condição feminina nos contos «I love my husband», de Nélide Piñon, e «Amor», de Clarice Lispector.....	137

<sup>1</sup> Este libro se inscribe en las actividades del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirige Ascensión Rivas en la Universidad de Salamanca.

MARIA ALICE SABAINI DE SOUZA MILANI. A identidade revisitada em «A imitação da rosa» e «Adamastor».....	149
M. CARMEN VILLARINO PARDO. Posición autoral y repertorio(s) en el campo literario brasileño: Néida Piñon y <i>O calor das coisas</i> (1980).....	159

# HISTORIAS QUE NO CESAN DE NARRAR. INTERTEXTUALIDAD EN *A CAMISA DO MARIDO*<sup>1</sup>

Ascensión Rivas Hernández  
*Universidad de Salamanca*

*No dudes de las historias que no cesan de narrar.  
Son las mejores.*

Nélida Piñon,  
«Dulcinea» (*La camisa del marido*)

RESUMEN: La obra de Nélida Piñon se caracteriza por entablar diálogos con otras obras, tanto de la literatura brasileña como de otras literaturas. Es lo que se conoce como *intertextualidad*. En este artículo se analizan tres cuentos de la autora pertenecientes a *A camisa do marido* («A quimera da mãe», «Dulcinea» y «A camisa do marido»), y se interpretan teniendo en cuenta sus relaciones con algunos clásicos de la literatura universal: *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, el *Quijote* de Miguel de Cervantes y la *Biblia*, respectivamente.

PALABRAS CLAVE: Nélida Piñon, Intertextualidad, Literatura, *A camisa do marido*.

«HISTÓRIAS QUE NÃO PARAM DE NARRAR.  
INTERTEXTUALIDADE EM *A CAMISA DO MARIDO*».

RESUMO: A obra de Nélida Piñon estabelece diálogos com outras obras tanto da literatura brasileira como de outras literaturas. Isto é conhecido como *intertextualidade*. No artigo são analisados três contos da autora, que formam

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en las actividades del GIR «ELBA» (Estudios de Literatura Brasileña Avanzados) que dirijo en la Universidad de Salamanca).

parte da coletânea *A camisa do marido* («A quimera da mãe», «Dulcineia» e «A camisa do marido»), considerados a partir de suas relações com obras da literatura universal: *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, y e a *Bíblia*, respectivamente.

PALAVRAS-CHAVE: Nélide Piñon, Intertextualidade, Literatura, *A camisa do marido*.

«STORIES THAT NEVER CEASE TO NARRATE.  
INTERTEXTUALITY IN *A CAMISA DO MARIDO*»

ABSTRACT: Nélide Piñon's work is characterised by opening dialogues with other works, no matter whether they belong to Brazilian literature or not. This is known as *intertextuality*. This paper analyses three of Piñon's tales, compiled in *A camisa do marido* («A quimera da mãe», «Dulcineia» and «A camisa do marido»), and interprets them in connection with three classical works of universal literature: Camilo Castelo Branco's *Amor de perdição*, Miguel de Cervantes' *Don Quixote* and the Bible.

KEYWORDS: Nélide Piñon, Intertextuality, Literature, *A camisa do marido*.

NÉLIDA PIÑON es una escritora consciente de la tradición. Conocedora profunda de las historias recogidas en los textos y en el arte, su trabajo se nutre de la cultura y de la literatura que la han precedido. Ella sabe, porque lo ha dicho y he tenido el placer inmenso de publicarlo (Rivas Hernández, 2010: 74-75), que el ser humano es hoy el mismo que hace siglos, al menos por lo que respecta a sus sentimientos y su forma de afrontar sus relaciones con los demás. Y sabe también que desde que existe la escritura se han recogido esos universales. Nélide conoce la alta literatura, independientemente del tiempo en que fue creada y el ámbito del que forma parte, sus argumentos y sus criaturas, y conoce también las reglas que la sustentan como se refleja en sus numerosos trabajos de corte teórico. De hecho, sus personajes rezuman ese conocimiento, que también se hace evidente cuando reflexiona sobre los seres de ficción (Rivas Hernández, 2010: 77-78):

Al observar el personaje constato que es prisionero del lenguaje, que denuncia su existencia. El lenguaje que al situarlo en el mundo de la ficción novelesca lo transforma en plural, enigmático, dúctil, plástico, dueño de una intensa carga dramática. Alguien que, surgido de la imaginación, desde el mismo momento de su concepción, es mítico y arquetípico -a fin de cuentas nosotros somos lo que él fue en el pasado-. Un ser que al ser presentado como la síntesis perfecta de la miseria humana, nos deja ver que su vida y las nuestras, ayudados por la magia del arte, se igualan y que la mentira literaria de cada época no nos separa. Al contrario, favorece que la rebeldía de Antígona, la trama de amor de Macbeth, el ridículo sublime del Quijote, actúen insidiosamente en la psique contemporánea. Para que cuando describamos el amanecer, el crepúsculo, las jornadas amorosas sepamos que el drama humano es perdurable, y que el arte no es más que un sentido intenso de aclarar nuestra presencia en el mundo.

El fragmento citado recoge algunas reflexiones interesantes. La primera es que los personajes están hechos de lenguaje, lo que los sitúa directamente en el ámbito de la ficción como señala Martínez Bonati cuando se refiere al fenómeno literario en su conjunto. Para él, el lector no recibe frases del autor sino «pseudofrases» o frases auténticas imaginarias, lo que equivale a decir que «el autor no se comunica con nosotros *por medio* del lenguaje, sino que *nos comunica lenguaje*» (1983: 129, cursivas en el original). Al mismo tiempo, el lenguaje consigue que los individuos ficcionales adquieran una serie de características muy importantes en su configuración: hace de ellos seres *enigmáticos* porque el lector solo conoce lo que se expone en la obra; también *dúctiles* y *plásticos* porque se van transformando a medida que el escritor los define. No se trata, por lo tanto, de seres de naturaleza monolítica sino que van encontrando su razón de ser a medida que el escritor los va narrando, lo que significa que evolucionan y que pueden escapar a los designios iniciales del creador. El personaje es, además, dueño de *una intensa carga dramática*, algo muy presente en la obra de Piñon, que prefiere dar cuerpo a tipos de vida compleja y de sentimientos fuertes. Además, la autora califica al personaje de *plural*, característica que, en cierto modo, recoge las anteriores. Se trataría, en definitiva, de una criatura ficcional que tiene varias aristas, que puede ser analizada desde diferentes puntos de vista, lo que además garantiza su riqueza y complejidad. El personaje así concebido es, como dice Piñon, *mítico y arquetípico*, en cierto sentido un modelo que muestra alguna faceta destacable (*–a fin de cuentas nosotros somos lo que él fue en el pasado–*). Incluso representa la condición humana y se erige en epítome del hombre, alguna de cuyas particularidades representa en estado puro. En el texto, Piñon se refiere a la miseria humana, pero puede extrapolarse a cualquier otro universal, bueno o malo. Y además da en el blanco de uno de los fenómenos más interesantes de la lectura, como ya señaló la Estética de la Recepción. Me refiero a la *identificación*, estudiada por Karl Maurer que, recogida del ámbito de la psicología, se considera «una necesidad básica» sin la que el interés del lector «va decayendo» (1987: 269). Si el personaje literario es capaz de reflejar nuestra alma y nuestros sentimientos, será fácil que el lector se identifique con él. Al mismo tiempo, el personaje así concebido no pierde actualidad porque al mostrar la naturaleza humana, será presente para cada receptor sea cual sea el tiempo en el que se aproxime a la obra. Por eso entendemos como contemporáneos nuestros el drama de Antígona, el amor de Macbeth o la locura de don Quijote. Y por eso para Nérida Piñon la literatura es una forma de representar el drama humano, que es el mismo desde que el mundo es mundo y desde que hubo un primer hombre que decidió ponerlo por escrito. La lectura de las historias de Homero o de Sófocles nos permite comprobar que nuestra vulnerabilidad es la misma que la de los hombres y mujeres de hace más de veinticinco siglos, de la misma forma que sentimos idéntica cercanía cuando nos aproximamos a Shakespeare o a Cervantes, lo que contribuye a quitar dramatismo a nuestra forma de estar en el mundo.

Sirvan estas reflexiones como puerta de entrada al último libro ficcional publicado en España por Nérida Piñon, un conjunto de relatos recogidos bajo

el título original de *A camisa do marido*. La obra se caracteriza por su marcada intertextualidad, es decir, por establecer diálogos con obras de otros autores y de otros tiempos. En este trabajo analizaré tres de esos cuentos («A quimera da mãe», «Dulcineia» y «A camisa do marido») desde el diálogo que establecen con algunos clásicos de la literatura: *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, el *Quijote* de Miguel de Cervantes y la *Biblia*, respectivamente.

Otra peculiaridad de la colección en su conjunto es la presencia dominante de tramas sobre las relaciones familiares (entre esposos, padres e hijos, hermanos o amantes), un tema que da cabida al conflicto y a los afectos y que proporciona a la escritora un interesante cañamazo sobre el que construye sus argumentos. Como ya afirmaba Aristóteles en la *Poética* las mejores historias de la tragedia sucedían entre familiares, aliados y consanguíneos porque así tenían mayor fuerza dramática y con ellas se conseguía mejor la catarsis del espectador. No es lo mismo que quien asesina a dos niños sea un delincuente común en su huida de la policía o que esos hechos terribles los protagonice su madre, obnubilada ante los celos y el odio hacia su esposo, como sucede en el mito de Medea. La misma historia de Edipo, que mata a su padre y que se casa con su madre, contiene una fuerza dramática de dimensiones incommensurables precisamente porque los hechos trágicos tienen lugar en el ámbito de la familia. Conocedora del mundo clásico y del poder sobrecogedor que tienen los conflictos entre familiares, Piñon utiliza ese tipo de argumento en *A camisa do marido* con la intención de atraer más fácilmente el interés de sus lectores.

En «A quimera da mãe» la autora trata el tema del matrimonio fracasado. El cuento tiene estructura circular porque empieza y termina con la idea del viaje, aunque de forma muy diferente en ambos casos. Al principio, el narrador homodiegético alude a lo que significa viajar y se refiere al interés aventurero de su madre; y al preguntarse por el lugar preferido de ella, apunta a un espacio no definido de la vieja Europa. En la parte final del relato, madre e hijo hacen un viaje muy especial al beber juntos una botella de vino de Oporto porque la ciudad lusa es, como finalmente se revela en el cuento, ese lugar imaginado por ella, la ciudad que enciende sus pasiones ocultas, un espacio que cree extraordinario a orillas del Duero y del océano que la une y la separa de Brasil:

Eu a examinava. Era um ávido investigador de gestos, apto a lhe descobrir os segredos. Até surpreender, certa tarde, em um papel de pão, escrito em letra miúda, como que nascida de um desabafo, a palavra Porto. (134)<sup>2</sup>

La madre del narrador, de nombre Manuelinha, era una mujer insatisfecha en el amor que vivía de las quimeras sentimentales leídas en los libros. Sí, Manuelinha era una Emma Bovary brasileña que buscaba reparar su vacío conyugal con la lectura.

<sup>2</sup> Las citas de todos los relatos están tomadas de la edición brasileña que figura en las «Referencias bibliográficas».

En el centro de la historia gravita un personaje desconocido que apenas aparece en el texto, una figura elusiva –el padre– al que el narrador nunca conoció. ¿Se trataba de un gran amor que tuvo que desaparecer por causa de los convencionalismos sociales? ¿Era un portugués de la ciudad lusa que apenas recaló en Brasil para engendrar el hijo se vio obligado a regresar a su país? Nada sabe el narrador y, por lo tanto, nada puede transmitir al lector. Solo más tarde, cuando ha sembrado la curiosidad en él, la maestría de Nélide Piñon desgrana algunos datos sobre esa persona: se llamaba António Frutuoso y, lejos de censurar el gusto de su mujer por las narraciones sobre amores prohibidos, las celebraba efusivamente.

Lo único que conoce el que refiere el relato, porque lo constata a diario, es el placer que siente su madre ante las historias de amor no convencionales, su llamativa obstinación por la traición conyugal, una obsesión que escapaba a la razón y que sorprendía al hijo hasta el punto de hacerle escribir:

Acaso aquela rendição moral diante da paixão, ainda que puramente literaria, fazia parte de sua opção de vida? (136)

Cierto día, Antonio Frutuoso desaparece del hogar familiar por razones que el narrador desconoce, aunque seguramente fueron ingratas si atendemos a los indicios que desliza el autor implícito y a los detalles que de la ausencia del padre se ofrecen en el texto. La madre se viste de riguroso luto para que los vecinos crean que el marido ha fallecido, aunque lo que probablemente pudo haber sucedido es que se embarcara en el *Serpa Pinto*, «aquele barco apinhado de portugueses, antes de desaparecer na linha do horizonte, tragado pela bruma e pelas correntes alísias» (p. 137). Además, no podemos olvidar la obcecación de la madre por la deslealtad matrimonial que el narrador se ha encargado de subrayar convenientemente.

El libro con el que dialoga este relato es *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco, pero también lo hace con *Madame Bovary* y con todos aquellos protagonizados por heroínas que viven amores imposibles castigados por el entorno social como sucede, entre otras, en *Ana Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín, *El primo Basilio* y *El crimen del padre Amaro* de Eça de Queiroz, novelas decimonónicas que forman parte del imaginario colectivo y que Piñon, sin duda, tiene presentes.

En la novela de Castelo Branco, tal vez la que mejor representa el romanticismo portugués según manifestó Unamuno en *Por tierras de Portugal y de España*, el sentimiento lo domina todo y supera a la razón. Cuenta los amores prohibidos entre Simão Botello y Tereza de Alburquerque, dos vecinos que se enamoran y que tienen que verse a escondidas, dada la enemistad manifiesta entre sus familias. El texto tiene carácter autobiográfico y en él Castelo Branco cuenta sus amores con Ana Augusta Vieira Plácido, una muchacha de fuerte personalidad a la que su padre obligó a casarse a los diecinueve años con el comerciante Manuel Pinheiro Alves, de cuarenta y tres. Con el tiempo, Ana Augusta y Camilo inician una relación adúltera que incluso los conduce a presidio,

aunque más tarde consiguen casarse y formar una familia. Piñon alude a ello en el relato desde la imaginación de la madre del narrador. Manuelinha se figura cómo Ana Pácido descubre a Camilo, cómo se fija en él; también cómo descubre, entre los libros ilustrados, a los dos amantes en el edificio de la Cadeira da Relação de Oporto, el lugar en el que se situaba el tribunal que iba a juzgarlos.

El final del cuento es simple, sorprendente en esa simpleza. Como ya he señalado, el hijo y la madre, cómplices de la situación, descorchan una botella añeja de vino de Oporto que habían conservado durante mucho tiempo y beben como si dentro de ella se encontrara la felicidad que les había sido esquiva durante toda la vida. Porque en el caldo portugués se encuentra no solo la razón de la embriaguez que poco a poco les domina, sino también la esencia de la dicha al identificarse con la ciudad portuguesa en la que vivieron sus amores no solo Camilo y Ana Plácido sino también Teresa y Simão, los personajes de *Amor de perdição* que habían quintaesenciado el sentido del amor para Manuelinha.

En «Dulcinea», Piñon establece un diálogo con el *Quijote*. El cuento se inicia con una Maritornes enfadada con el caballero de la Mancha porque ha osado llamarla Dulcinea. No entiende por qué quiere sacarla de la realidad y convertirla en alguien que no es: «Sou asturiana de nascimento e me chamo Maritornes» (49), dice molesta y repite una y otra vez.

Piñon conoce bien la novela de Cervantes y ha elegido un personaje concreto para reinventarlo y, con ello, recrear una nueva historia partiendo de la obra inmortal. Ella misma crea la necesaria verosimilitud dentro del cuento al aportar una clave importante de lectura por medio de las palabras de su narrador:

Certas confissões do Fidalgo confundiam o entendimento de Sancho, como quando lhe disse que fora dotado do libre-arbítrio, um atributo com o qual elegia entre o bem e o mal, e ainda com a liberdade de narrar uma história a que imprimia a versão preferida desde que respeitasse «*un punto de vista de la verdad*» narrativa. (63)

En cierto modo, Sancho tiene aquí el papel del lector, que a estas alturas del relato está sorprendido por los cambios que aprecia en la lectura de la obra cervantina. Lo que dice el narrador que hace don Quijote es, precisamente, lo que hace Nélica Piñon en el cuento. Ella, como el hidalgo manchego, está dotada del libre albedrío que le permite no solo distinguir entre el bien y el mal, sino también tener la libertad necesaria para contar la historia que hizo célebre a Cervantes dando de la misma otra versión, la suya propia, para lo que solo se impone como norma la verosimilitud, tal como se explica en la cita recogida. A ello se refiere cuando habla de «*un punto de vista de la verdad*» narrativa, frase claramente destacada porque aparece en español, entre comillas y en cursiva. He ahí una importante clave del texto de Piñon que, al mismo tiempo, funciona como clave de lectura. Resulta significativo señalar el valor que concede la escritora a la verosimilitud, que en su discurso se presenta como la única regla que ha de ser respetada.

Como señaló Aristóteles en la *Poética*, la verosimilitud es el precepto fundamental que debe cumplir la obra literaria para mantener vivas las expectativas del lector. En su estudio sobre la tragedia, afirmaba que es preferible lo imposible creíble a lo posible increíble<sup>3</sup>, lo que quiere decir que el receptor tolera mejor una historia que no pueda suceder en la realidad, si en ella se mantiene la credibilidad, frente a otra efectivamente sucedida –o que podría suceder– en cuya narración los signos de credibilidad aparecen difusos o simplemente no aparecen. Incluso llegaba a afirmar que también es verosímil que sucedan cosas al margen de lo verosímil<sup>4</sup>, mostrando con ello el altísimo valor que concedía a la credibilidad en el relato. Una credibilidad que, naturalmente, ha de ser entendida en su contexto, no en términos de adecuación de los hechos con la realidad. El concepto así entendido otorga un poder extraordinario al escritor, el de alumbrar un mundo como si fuera Dios. En efecto, el novelista crea un universo que puede no estar regido por las reglas que nos gobiernan. Puede hacer que hablen dos canes, como sucede en *El coloquio de los perros* de Cervantes; puede permitir que piensen los gatos y transmitir el contenido de ese pensamiento como en *As horas nuas* de Lygia Fagundes Telles; o puede conseguir que un personaje se eleve hacia el cielo con solo sacudir una sábana, como hace Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*. El único problema del escritor es lograr que todas las situaciones que presenta en el texto sean creíbles para el lector, como sucede en los ejemplos citados. Pues bien, esto es lo que pretende Nélica Piñon en «Dulcinea», lograr que su relato sea verosímil, que su interpretación del libro de Cervantes sea aceptada por un lector que, no lo olvidemos, tiene una imagen creada de los personajes del *Quijote* y de su forma de estar en el mundo, dada la fama sin fronteras de la novela cervantina.

Una segunda clave de lectura del cuento se refiere a los personajes, más concretamente a su formación y significado dentro de la obra literaria. A este respecto se dice en el relato:

Aceitara mais vino e esvaziara a taça. Com o olhar fixo na asturiana, como se a amasse, convocou Sancho a transmitir a Dulcinea, tão próxima, que personagem não é uma pessoa, mas um conjunto de seres costurados entre si que, ao se olharem no espelho, aparentam ser um só. (67)

Como señala el narrador transmitiendo el pensamiento de don Quijote que, a su vez, reproduce el del autor implícito del cuento, el personaje literario no es copia de una sola persona de la realidad, sino que está formado de características de varias, por lo que el individuo así configurado finalmente no se parece a nadie concreto. En este sentido, y como veíamos en el texto teórico inicial,

<sup>3</sup> «En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Quizá es imposible que los hombres sean como los pintaba Zeuxis, pero era mejor así, pues el paradigma debe ser superior» (Aristóteles, 1974: 25, 61b10-11).

<sup>4</sup> «[...] pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil» (Aristóteles, 1974: 25, 61b14-15).

Piñon está aludiendo al carácter ficcional de los personajes literarios, en cuya personalidad y aspecto intervienen, por acumulación, otros varios, algunos probablemente conocidos y otros directamente inventados por el autor.

Pero aún hay más. Si nos fijamos, don Quijote le está transmitiendo a Dulcinea un pensamiento. En el texto, Dulcinea es una persona *real* que se llama Maritornes a la que hemos visto enfadada porque el caballero quería transformarla en otra dándole otro nombre, y lo que le está diciendo don Quijote de forma elusiva por medio de Sancho es que se abandone y se transforme en el personaje de Dulcinea tal como él le propuso desde el principio. Es decir, la está ayudando a salir de su mezquina realidad de moza de taberna para que se convierta en la dama de un caballero andante, a transformarse de Maritornes en Dulcinea. Y esto es una novedad importante respecto del texto de Cervantes. En el original, don Quijote no es consciente de que vive en una realidad que ha cambiado a su antojo. El lector lo ve transformado en otro, creando un mundo sin que él mismo perciba que lo está haciendo, ajeno a la relación que existe entre la realidad y su mundo inventado, completamente instalado en este universo paralelo. Piñon, sin embargo, presenta un don Quijote consciente de que existen dos realidades, una real, amarga; otra inventada, más amable, y, desde su conocimiento, invita a Maritornes a que se una a él y entre en ese mundo inventado. Este hecho le dota de una capacidad extraordinaria e inusitada sobre su locura y sobre el modo de ingresar en ella para cambiar una realidad adversa por otra más agradable.

En otras ocasiones, Nérida Piñon se pone misteriosa. A propósito de la cita anterior, el narrador desliza un fragmento en el que de nuevo recoge el pensamiento de don Quijote. Es curioso que en el mismo cite a Aristóteles, cuya *Poética* está en el origen de la Teoría literaria:

Como consequência de seu pensamento, o Fidalgo lembrou-se do vizinho que o ofenderá ao lhe afirmar que nem o grego Aristóteles desvendaria a trama de Feliciano, mesmo vindo ao mundo com tal propósito. (67)

¿Significa esto que para la autora la crítica es incapaz de saber lo que un escritor ha querido decir con su libro? ¿Qué la ficción está muy por encima de la realidad, en un nivel tan apartado de ella que es imposible comprenderla completamente en el mundo real? No lo sabemos, pero así parece desprenderse del hecho de que ni siquiera Aristóteles, el gran comentador de ficciones, el gran teórico que desentrañó las claves del texto literario hace más de veinticinco siglos, sea capaz de esclarecer «a trama de Feliciano, mesmo vindo ao mundo com tal propósito». En el texto de Piñon se habla de Feliciano de Silva, «célebre autor de Castela cujo método era enaltecer a incoerência» (66), también citado por Cervantes en el *Quijote*, donde recoge algunas de sus frases alambicadas: «*Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza*» (66, en cursiva en el relato de Piñon, *Quijote*, I, cap. 1: 23).

En el relato, sin embargo, no se menciona a Cervantes, aunque sí se refiere la admiración que Sancho sentía por Feliciano. Como dice el narrador, «[H]

a muito Sancho sabia que o amo reverenciava Feliciano, o autor para quem o universo da ilusão era mais real que o real» (57). Si, como se desprende de estas palabras, don Quijote reverencia a Feliciano y, como se dice más adelante, sus frases le proporcionaban claves que le ayudaban a salir adelante, parece que en el cuento Feliciano hace el papel que le correspondería a Cervantes, en lo que supone un juego evidente de Piñon. En este sentido, no debemos olvidar que también Cervantes juega, entre otras razones porque utiliza el molde caballeresco para burlarse de él, empleando los mismos recursos del género con el interés de denostarlo. En el caso del relato, lo interesante es el juego mismo, al que hay que poner en sintonía con los innumerables entretenimientos de Cervantes y que forma parte, así mismo, del diálogo de Piñon con el *Quijote*.

En el cuento, además, se juega con la idea del origen noble de Maritornes. Frente a Cervantes, para quien la muchacha no es más que una sirvienta de taberna, Piñon imagina que se trata de la hija bastarda de un noble que sedujo a su madre:

Mas, ao questionar, furiosa, a própria origen, corria o risco de obter uma resposta que revelasse ser filha bastarda de algum nobre que de passagem pela aldeia, encantara-se pela mãe ao ponto de atraí-la para o celeiro, onde, sobre a pilha do feno, copularam em estado de exaltação. (49-50)

Aquí, la nobleza de Maritornes justifica que don Quijote se fije en ella por sus facciones finas al haber reconocido «a procedencia nobre em meio à multidão» (52), lo que redundaría una vez más en favor de la verosimilitud porque tal vez no parece muy creíble que un caballero como don Quijote repare en una simple cantinera.

El personaje de Sancho también es diferente. El del cuento se compadece de las mujeres, que paren hijos a los que tienen que alimentar con poco dinero, sufriendo privaciones y el maltrato de los maridos y de otros hombres, de su trabajo constante y no agradecido. Incluso se da cuenta de la precaria situación de Maritornes, expuesta al abuso de los clientes de la taberna, pasando calamidades y sin apenas educación para defenderse.

Sin embargo, ambas historias se parecen en el hecho de relacionar a don Quijote con la locura y a Sancho con la cordura, incluso en la idea, evidente según avanza la lectura del texto cervantino, de que a lo largo de la historia se produce una influencia mutua entre los dos personajes, de modo que mientras don Quijote adquiere cierta cordura en su trato con el escudero, este alcanza rasgos de locura por su relación con el hidalgo.

El núcleo del cuento de Piñon es la transformación de Maritornes en Dulcinea por arte de un don Quijote que troca la realidad desde una locura calculada que se revela no tan inconsciente como en la novela de Cervantes. En el relato, Maritornes acepta convertirse en otra, cambiar su nombre y, sobre todo, su forma de vida, al abrazar la misma locura del caballero; acepta entrar en el mundo de ilusión que le propone don Quijote a sabiendas de que se trata de un universo construido solo con palabras; acepta, en definitiva, vivir en el ámbito de la fantasía donde no tienen cabida «as deformidades da terra» (68).

Incluso entiende, y en ese entendimiento también acepta, que el amor que a Dulcinea le profesa don Quijote es de raigambre platónica e irreal, y que la incumbe no solo a ella sino a todas las mujeres. Por eso le dice a Sancho: «O amor do cavaleiro é solitario, mas me convém. Não leva a donzela para a cama. Só enxerga a sombra de quem ama» (68).

Con pleno conocimiento de causa, haciendo uso de su libre albedrío –por utilizar las palabras anteriores del narrador–, la Dulcinea de Nélide Piñon decide abrazar el mundo de la fantasía que le propone don Quijote y con ello olvidar las penurias del pasado, el maltrato al que la sometieron los hombres que violentaron su cuerpo en la posada. Sancho, más cuerdo que sus compañeros, se pregunta si la decisión de la muchacha no estará condenada al fracaso, pero la decisión de ella de vivir en el mundo de la fantasía es firme, incluso aceptando que será una especie de personaje, alguien inventado por la imaginación de un loco, aunque la parte positiva es que, al ser una mujer creada por el caballero, este «lhe forneceria o sentimento da imortalidade» (69).

El final del relato cuenta con un profundo contenido simbólico. Maritornes recoge sus pertenencias, que reflejan una vida anterior de miseria, y lo hace con la esperanza de comenzar una nueva andadura. Cruza el umbral de la taberna como Alicia cuando traspasa el espejo, y deja atrás un mundo de oscuridad para abrazar la luminosidad que la acoge al otro lado. En su diálogo con la obra de Cervantes, Piñon recrea el mundo de Maritornes y trabaja poéticamente con ella para salvarla de la pobreza y, sobre todo, del maltrato de los hombres en una lectura de claros tintes feministas.

«A camisa do marido», que da título a todo el libro, es un relato de reminiscencias clásicas y bíblicas como sucede en realidad con todos los que forman parte del volumen. La historia que se cuenta en él tiene elementos de la tragedia, género que, como señala la autora en «Heródoto y la aprendiz Nélide» «es la síntesis perfecta de la miseria humana» (Piñon, 2017: 13). Se inicia con el regreso de Elisa del cementerio donde acaba de enterrar a Pedro, su marido. Ha sido asesinado aunque nadie sabe quién es el autor del crimen ni los motivos que lo han llevado a cometerlo. Elisa y su marido tienen tres hijos: Tiago el primogénito, casado con Marta; Mateus, el benjamín, y Lucas el mediano.

Los apelativos de todos ellos los vinculan con personajes bíblicos. *Pedro*, que proviene del latín «petrus» y que significa «duro y firme como una roca», corresponde al de uno de los primeros apóstoles de Jesús, aquel sobre el que edificó su Iglesia. *Tiago* es el nombre portugués para «Santiago», otro de los seguidores de Cristo, aquel en el que más confiaba; como Mateus, que también formó parte del grupo de los elegidos. Lucas, como este, es el autor de uno de los evangelios y probablemente también de los *Hechos de los Apóstoles*. Del mismo modo, Marta de Betania es un personaje bíblico, la hermana de Lázaro y de María, una ferviente seguidora de Jesús como relatan Lucas y Juan en sus Evangelios. Todos estos personajes, además, viven en una atmósfera de violencia contenida y se mueven dentro de unas relaciones familiares enrarecidas.

Uno de los temas del relato es el de la primogenitura, que tenía máxima importancia en las culturas antiguas. A la muerte del padre, el mayor de los hijos varones heredaba los bienes, normalmente tierras, que de este modo pasaban a

una sola mano y no se dispersaban, lo que contribuía a que la familia no se debilitara. Pero tal circunstancia era causa de rivalidad entre los hermanos porque no todos aceptaban de buen grado el derecho que acompañaba al hermano mayor por el simple hecho de haber nacido primero.

En la Torá, la competencia fraterna es uno de los temas principales, y en el Génesis se relata la venta de la primogenitura de Esaú sobre Jacob. En el relato que nos ocupa, Tiago se lamenta del peso que supone ser el hijo mayor y tanto él como sus hermanos censuran las malas relaciones que existen entre los miembros de la familia. En este sentido, Piñon ha ideado una fórmula perfecta para mostrar esas críticas al recogerlas en diversos monólogos interiores de los personajes. Se trata de relatos repetitivos, según nomenclatura de Gerard Genette (1989: 174) porque abordan el mismo contenido desde diferentes puntos de vista, su visión de la realidad y sus relaciones. De este modo, se accede a una narración caleidoscópica que proporciona la máxima información al tiempo que se muestra la incomunicación en la que viven los miembros de esta trágica familia.

Una simple mirada a estos monólogos interiores muestra que cada personaje alberga malos sentimientos para los otros y que todos viven presa de los celos. Hay celos entre los esposos, sobre todo de Elisa hacia su marido, incluso parece que la muerte violenta de este pudo haberse debido a que tal vez intimó más de lo deseable con la mujer de un vecino que se tomó la justicia por su mano. Y hay, sobre todo, celos entre los tres hermanos, fundamentalmente entre el mayor –Tiago– y el más joven –Mateus–, que se disputan el liderazgo tras la muerte del padre. Aunque también atacan a Lucas, el mediano, que acusa a su progenitor de preferir a sus dos hermanos sobre él y de tener solo ojos para su esposa.

La muerte de la madre, también de forma violenta, abre brechas aún más profundas entre los hijos. El miedo que todos sentían hacia ella lograba mantener a raya una violencia que ahora se desata. Ante la nueva situación planteada, Tiago, hombre timorato y de pocos recursos que no soporta el peso de la primogenitura, no reacciona y cede terreno ante Mateus, el menor, que es el más resuelto de los tres y que se atreve a robarle el mayorazgo, como sucede en el relato del Génesis entre Esaú y Jacob:

Em seu encaço, Tiago ressentiu-se com a operação que o anulava. Mas nem seu enfado, visível a todos, refreou as iniciativas do caçula, decidido a lhe roubar o prato de lentilha. (24)

Al mismo tiempo, el relato tiene un aire de tragedia griega. Incluso en el texto se menciona este género, lo que revela que la autora lo tiene presente al escribir. En uno de sus monólogos interiores, pensando en la ambición de su hermano pequeño para erigirse el líder del clan familiar, Tiago dice:

Desconfiei de antemão do que nos iria dizer. Começou citando a *tragedia grega*, como se fosse um leitor ávido, para confessar que, no início da noite, tomado por sentimento inquietante, decidiu dormir na casa da mãe. (26) (cursiva mía)

Se trata de una historia que se desarrolla en el ámbito de la familia, el lugar perfecto del drama, según decía Aristóteles en la *Poética*, porque cuando los hechos trágicos suceden entre familiares, aliados o consanguíneos, el efecto dramático es más impactante para el espectador y la catarsis se consigue mejor<sup>5</sup>, como ya he señalado. También Piñon conoce el efecto trágico del entorno y su carácter legendario, razón por la que en «Heródoto y la aprendiz Nélida» afirma: «la familia surgió imperativa en mi trama narrativa. [...] Por detrás de la sangre familiar, las civilizaciones sustentaban los sueños y la imaginación» (Piñon, 2017: 20-21).

Las relaciones entre los miembros de este clan están organizadas en torno al miedo y a la envidia. Como hemos visto, todos sienten celos de los demás y temen las reacciones de la madre; los hermanos sienten inquietud ante el comportamiento de sus iguales y el primogénito, casado con Marta, está sometido a la actitud contraria de su mujer que, en el desafío, sale siempre en defensa de su cuñado frente a su esposo.

Además, los personajes se enfrentan al asesinato. Inicialmente el padre es víctima de una muerte violenta que nadie sabe explicar, y más tarde es la madre la que mata y muere. Antes y después, los hijos desarrollan historias de humillación y resentimiento que van minando sus relaciones hasta situarlas al borde de la tragedia. El punto álgido se alcanza cuando, tras la muerte de Elisa, Tiago y Mateus se disputan la primogenitura. El narrador, y el autor implícito con él, utiliza, además, una terminología genérica que resuena en los oídos del lector:

Mateus fora sempre loquaz. Confiava, pois, na atração que *o enredo* exercia. Afinal, ninguém estava isento da *tragédia*, que ele acentuava com tintas exageradas, enquanto ia desenhando no fundo da tela invisível a reconstrução de uma *cena* que só ele vira. (28-29; las cursivas son mías)

El narrador también se refiere a las artimañas narrativas de Mateus para subrayar el efecto dramático de sus palabras: «*Era um exibicionista, que ditava as pausas necessárias para criar o efeito desejado*» (29; cursiva en el original). E incluso subraya su actitud arrogante ante el auditorio, que es la misma que observamos en Edipo<sup>6</sup>, y que evidencia su raigambre trágica:

*O círculo familiar, em vez de prantear a morta, prendia-se agora ao seu verbo, enquanto ele, desejoso de comover os ouvintes, arfava, enxugava os olhos com a*

<sup>5</sup> Las palabras de Aristóteles en la *Poética* son estas: «Necesariamente se darán tales acciones entre amigos, o entre enemigos, o entre quienes no son ni lo uno ni lo otro. Pues bien, si un enemigo ataca a su enemigo, nada inspira compasión, ni cuando lo hace ni cuando está a punto de hacerlo, a no ser por el lance mismo; tampoco, si no son amigos ni enemigos. Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse» (Aristóteles, 1974: 14, 53b16-23).

<sup>6</sup> Piñon cita al personaje de Sófocles en «O trem», el segundo relato de *A camisa do marido* (44).

*palma da mão, para em seguida retomar a palavra com um alento que era mister sustentar, até afirmar que o perigo residia não no recém-chegado, mas no homem atrás da árvore.* (29; cursiva en el original)

Tiago, celoso de su hermano menor, está atento a cada movimiento suyo, a cada gesto que delate sus emociones, y en su monólogo interior proporciona una información valiosísima que permite visualizar la actitud trágica de Mateus mientras cuenta cómo vivió el asesinato de su madre: «*Queria ser parte da emoção provinda do ato e poder narrar com superioridade o que contemplara [...]*» (30); «*O irmão tarda em nos dizer o que passou. Prorroga seu relato para continuar sendo o centro das atenções. [...] E agora, para acentuar a intensidade do episódio, lança-se sobre o corpo inerte. Assegura-nos que, a despeito da dor que sente, a melhor parte da história está por vir*» (30-31; Cursiva en el original).

El final del cuento abunda en contenido trágico. Ante el cuerpo yacente de la madre muerta, Tiago saca fuerzas de flaqueza y defiende la primogenitura que le corresponde por ley mientras el hermano menor se apresta a iniciar un combate sin cuartel y de final imprevisible. Como dice el narrador, «[N]ão haveria tregua entre eles» (35). A partir de ahora, y aunque el relato concluye, se actualiza la historia de Caín y Abel, una trama de celos entre hermanos que lleva al mayor –Caín– a asesinar a su hermano, como dice Marta en las palabras que ponen fin a la historia:

–É a batalha entre Caim e Abel que já começou, sentenciou Marta, ao se ver abandonada pelo marido na sala onde jazia o cadáver de Elisa. (35)

La lectura de estos tres relatos pertenecientes a *A camisa do marido* pone de relieve el gusto de Nérida Piñon por recuperar las historias clásicas. Su aprecio por estas narraciones es consustancial a su oficio de escritora y comenzó, como ella misma afirma, con el despertar de su vocación:

Me percaté de que, si pretendía ser escritora, debía encarrilarme por los tiempos arcaicos, sondear la procedencia de las palabras y los sentimientos, los hechos que han pautado la herencia común. Reconocer que no éramos inaugurales, según predicaban los ingenuos vanidosos. Simplemente hemos heredado una sucesión de civilizaciones iniciadas por un grupo de mujeres y hombres carnívoros.» (Piñon, 2017: 28)

En la literatura clásica, la escritora encuentra dos valores fundamentales. Por un lado, los universales humanos que el lenguaje consigue rescatar de las sombras, como afirma en el ensayo «Heródoto y la aprendizaje Nérida»:

[Acaso no le corresponde al arte] arrancar de los reductos sagrados [...] los símbolos, las metáforas, las alegorías que garanticen que lo humano es una trampa donde flotan las palabras al son de las cuerdas de un violín estridente? (Piñon, 2017: 12).

Y por otro, una serie de temas que se han consolidado con el paso del tiempo y que son susceptibles de recoger los avatares de nuestra cotidianeidad. La misma Piñon lo corrobora cuando afirma: «los temas a nuestro alcance son recurrentes. Con el pretexto de dar densidad narrativa a lo que se crea, el autor acude a la escena arcaica e igualmente contemporánea» (Piñon, 2017: 13). Este es el motivo de que recree los amores problemáticos, como sucede en «A quimera da mãe»; o de que juegue con los personajes del *Quijote*, como en «Dulcinea»; o de que reescriba las historias bíblicas y las mezcle con la tragedia griega, como en «A camisa do marido». Ya en un texto anterior, *Aprendiz de Homero*, Nélide se refería al valor de los clásicos, que nos consuelan de nuestro desamparo en el ocaso de una contemporaneidad que amaga con devorarnos: «En este crepúsculo de la historia humana, nos consuela vivir a la sombra de Homero, de Virgilio, de Cervantes, de Camões, de Jorge Luis Borges, de Machado de Assis» (Piñon, 2008: 90), dice Nélide Piñon. Lo que no dice es que también nos consuela leerla a ella, porque sus libros se inscriben en una corriente clásica de universales que nos representan como seres humanos y nos redimen de la opacidad de nuestra existencia.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1974). *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de. (1967). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa Calpe.
- Genette, Gérard. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Martínez Bonati, Félix. (1983). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel.
- Maurer, Karl. (1987). «Formas de leer». En José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 245-280.
- Piñon, Nélide. (2008). *Aprendiz de Homero*. Madrid: Alfaguara.
- (2010). «El brasileño Machado de Assis». En Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélide Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 11-23.
- (2010). «El arte de narrar». En Ascensión Rivas Hernández (coord.), *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélide Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 73-78.
- (2014). *A camisa do marido*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- (2015). *La camisa del marido*. Barcelona: Alfaguara.
- (2017). *La épica del corazón*. Barcelona: Alfaguara.
- Rivas Hernández, Ascensión (coord.). (2010). *El oficio de escribir: Entre Machado de Assis y Nélide Piñon*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

La obra literaria de Nélida Piñon se asienta sobre tres pilares fundamentales: su país, sus orígenes españoles y la escritura en sí. Brasil y España conforman los dos polos geográficos entre los que se desarrolla la visión nelidiana del mundo en general («Desde la más tierna infancia he sentido los efectos de la doble cultura. Destinada a reivindicar el mundo desde un punto de vista doble», dirá) y de la literatura en particular, mientras escribir es para la autora el modo de relacionarse con el mundo y un instrumento que le permite explicarse a sí misma. Como reflejo de esta necesidad de ser interpretada en esa multiplicidad de facetas, en este libro se recogen todas las dimensiones de la cosmovisión nelidiana. Para ello se reúnen algunas de las ponencias y comunicaciones que se presentaron en el I Congreso Internacional de Literatura Brasileña «Nélida Piñon en la República de los sueños», que se celebró en la Universidad de Salamanca en noviembre de 2018. Conforman estas páginas los trabajos de algunos de los brasileñistas más importantes a ambos lados del Atlántico: Domício Proença, Antonio Maura, María Isabel López Martínez, Carmen Villarino o Ascensión Rivas Hernández. En el libro se recogen, además, las investigaciones de estudiosos pertenecientes a diferentes universidades brasileñas, muchos de ellos desde una perspectiva comparatista. Algunos de estos trabajos hacen un examen general de la obra de la autora; otros abordan aspectos sobre el feminismo en su narrativa o analizan sus personajes femeninos; en otros se estudian las relaciones entre los dos espacios geográficos vitales de Nélida Piñon, Galicia y Brasil. Mención especial requiere el capítulo reservado a la propia autora en el que se recoge su intervención en la clausura del Congreso. En su discurso, Piñon analiza *La república de los sueños* y lanza una mirada cómplice hacia sus personajes deteniéndose particularmente en la figura del emigrante y reflexionando sobre el dolor que implica el abandono del país de origen.

