



LLANOS
GÓMEZ
MENÉNDEZ

Cartas de Caín

CARTAS DE CAÍN

Llanos Gómez Menéndez
CARTAS DE CAÍN



ARS  POETICA

Llanos Gómez Menéndez

CARTAS DE CAÍN

Prólogo de
Eduardo Pérez-Rasilla

colección
| ARS NOVA |

ARS  POETICA
boutique de poésie

Cartas de Caín
Llanos Gómez Menéndez

Colección: ARS NOVA

Dirección editorial:
Ilia Galán

Prólogo de:
Eduardo Pérez-Rasilla



© 2020 Llanos Gómez Menéndez
© 2020 ARS POETICA (de la edición)

EntreAcacias, S.L.
[Sociedad editora]
c/Palacio Valdés, 3-5, 1ºC
33002 Oviedo - Asturias (ESPAÑA)
Tel. (centralita): (+34) 984 300 233
info@arspoetica.es | pedidos@arspoetica.es

1ª edición: enero, 2020

ISBN: 978-84-17691-89-9
Depósito Legal: AS 00105-2020

Impreso en España
Impreso por Podiprint

Todos los derechos reservados.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

CIPIÓN. – No más, Berganza; no volvamos al pasado: sigue, que se va la noche, y no querría que al salir el sol quedásemos a la sombra del silencio.

Miguel de Cervantes

CARTAS DE CAÍN, DE LLANOS GÓMEZ

La sombra del silencio

Nos entrega Llanos Gómez Menéndez sus *Cartas de Caín*. El título, prometedor y sugerente, parece llevarnos al territorio del dolor, de la errancia, de la maldición, si escuchamos ecos bíblicos del nombre propio con el que se cierra. El nombre común que lo abre es deliberadamente polisémico y apuntaría tanto a la correspondencia epistolar de un ser atormentado —a una confidencia o a un intercambio— como a la azarosidad de un juego en el que presumiblemente Caín perderá la partida.

La obra anterior de Llanos Gómez, *Arco voltaico*, se adentraba en las regiones del infierno de Dante. Su lenguaje, dotado de singular espesor literario, amalgamaba

con brillantez la herencia de las vanguardias con la tradición clásica y barroca y convivían en ella los personajes de la mitología griega con extrañas figuras intemporales, alguna de las cuales regresará de nuevo a *Cartas de Caín*. Los diálogos dramáticos se solapaban con los elementos corales y con la irrupción de una poesía vigorosa y por momentos profética, lo que proporcionaba una singularidad originalidad formal y temática a aquel *Arco voltaico* y a *Cartas de Caín*, que dialoga con aquel texto misceláneo y hermoso, abunda en sus referencias y motivos, y explora nuevos ámbitos literarios.

Cartas de Caín se compone de tres partes: «De Presencias», «Baraja Visconti Sforza» y «Desde la Sombra». A su vez, la segunda, la más amplia, se compone de tres cartas: «La torre», «El ermitaño» y «La papisa». Su estructura remite así a la de los trípticos y su paño central se despliega a su vez en otros tres cuerpos. A algunos les recordará a los modelos valleinclanianos o al que más recientemente ha empleado Angélica Liddell. La cuidada elaboración de la arquitectura del texto responde a un propósito muy definido que el lector confirma solo con las últimas réplicas. La obra se abre con una luminosa cita de *El coloquio de los*

perros, de Cervantes, y su inclusión, más allá del homenaje, insinúa algunos motivos temáticos, pero también algunas de las singularidades estructurales de *Cartas de Caín*. La estructura enmarcada que emplea Cervantes para *El coloquio de los perros*, novela inserta en *El casamiento engañoso* y, a un tiempo susceptible de ser leída como relato independiente, compuesta además aquella mediante un ininterrumpido, aunque digresivo, diálogo entre los perros Cipión y Berganza, cuyo relato transporta a una pluralidad de mundos narrativos, parece libremente replicada en *Cartas de Caín*. Así, en el primer acto (¿cuadro?, ¿cuerpo?, ¿movimiento?), rotulado «De Presencias», podemos leer su título como una alusión a unos seres de existencia difusa y firme a un tiempo. Dos voces conversan, si no en la oscuridad física (no hay referencia alguna sobre el espacio ni en tiempo en el que el diálogo se produce), sí en un vacío de referencias, de modo que se nos ofrecen a los lectores-espectadores como sombras borrosas. Es curioso que la palabra 'sombra' aparezca cinco veces en *El coloquio de los perros* (seis, en realidad, si añadimos un 'asombrada' utilizado en su sentido literal) y hasta doce (sin incluir la que figura en la cita cervantina) en *Cartas de Caín*. La eva-

nescencia y la incisividad de Cipión y Berganza encuentra una reflexión metanarrativa en las observaciones que Cipión hace a Berganza a propósito de las capacidades de la Camacha para mudar «a los hombres en bestias». Cipión considera que «Todas estas cosas y las semejantes son embelecros, mentiras o apariencias del demonio». Sin embargo, no puede sustraerse al «caso portentoso y jamás visto» en el que los dos perros se encuentran: pueden hablar y además lo hacen «con discurso» y «capaces de razón». A pesar de la dificultad para negar una situación que «tocamos con las manos, no le habemos de dar crédito hasta tanto que el suceso dél nos muestre lo que conviene que creamos». La paradoja entre la certeza y la incertidumbre sitúa a los personajes en el territorio del teatro o de la literatura, entendidas estas como metáforas de la existencia misma. La duda epistemológica contrasta con la materialidad de un relato profuso en el que, si bien irrumpen los embelecros y las transformaciones, predominan la narración y la descripción de un mundo cuya realidad material se impone: perros, mercados, carne, sexo, labradores, estudiantes, asnos y un largo etc., que dibuja un vívido y plástico retrato de la sociedad española en los

primeros años del siglo XVII. Así, en el epígrafe «De Presencias» de *Cartas de Caín*, las dos voces pueden ser percibidas como personajes, pero nada impide que puedan ser imaginadas como apariencias, como figuraciones de una extraña ensoñación, que, por momentos, adquiere aires de pesadilla. También ellas discurren sobre el lugar del ser humano en el grupo, sobre las relaciones sociales, sobre los sentimientos, sobre el lenguaje. También ellas han de apurar el tiempo antes de que el amanecer los cubra con «la sombra del silencio». Pero estas voces carecen de nombre. Una de ellas parece aludir, mediante la negación de su contrario, a su sexo femenino, pero solo una lectura atenta podrá inferir algunos otros rasgos identitarios de los sujetos que se responsabilizan de la emisión de las voces.

El referente del diálogo es el inconfundible mundo de la terapia. Es conocida la fascinación que Freud sentía por la literatura cervantina, singularmente por *El coloquio de los perros*, hasta el punto de utilizar en algún momento el nombre de Cipión como seudónimo. El psicoanálisis y la Gestalt, el modelo del eneagrama (significativa intersección entre esoterismo y pragmatismo) o las relaciones en-

tre terapeuta y paciente y entre maestro y discípulo son objeto de discusión a lo largo de este acto. Sin embargo, su conversación muestra las características propias del diálogo dramático, es decir, está generado por el conflicto y engendra conflicto, suscita un enfrentamiento entre ambos personajes (desde esta perspectiva, sí, personajes) y los trastorna intelectual y emocionalmente. A su vez, la conversación-conflicto está atravesada por alusiones y citas, algunas de ellas fácilmente reconocibles para el lector, otras más oscuras o más difíciles de advertir, y tal vez otras más inaccesibles, ubicadas en los territorios de la broma privada o de las inquietudes más íntimas. Entre las referencias clásicas, descuellan las de Casandra y Sísifo. Casandra, quien había resistido a la lubricidad de Apolo, se ve condenada a profetizar sin que sus augurios sean creídos. Víctima de la crueldad del dios caprichoso —no parece desmesurado establecer una analogía entre Apolo y el seductor a quien se alude mediante el circunloquio (o tal vez se menciona con su verdadero nombre)—, es también víctima de Agamenón, que la toma como botín de guerra tras la derrota de Troya, y de la matanza de Clitemnestra, sobre la que avisa anticipada, pero inútil-

mente. El poco escrupuloso Sísifo, condenado a acarrear eternamente la piedra hasta la cima de la montaña y verla rodar inevitablemente ladera abajo, a quien Camus quería imaginar dichoso en su penosa tarea, acaso no esté muy lejos del maldito y errante Caín, a quien la envidia suscitada por la preferencia que Dios manifestaba por su hermano Abel lo arrastra al crimen fratricida. Tres seres cuyas aspiraciones de felicidad son truncadas por la decisión de los dioses, que castigan su crimen, su desmesura o su desobediencia. Quizá su *hybris*. Tres seres marcados por la culpa.

Siete veces aparece en *El coloquio de los perros* la palabra 'culpa' (la palabra 'pecado' aparece en una decena de ocasiones), de las cuales son particularmente relevantes los usos que se hacen del término en la larga disquisición de la vieja Cañizares, relatada por Berganza, sobre la responsabilidad de los males que acaecen a los hombres (en los que incluye implícitamente a los humanizados canes de la historia), y donde distingue precisamente entre los males de daño y los males de culpa. Estos últimos, a diferencia de los primeros, «vienen y se causan por nosotros mismos». Y, aunque ha de entenderse desde el humor y la

ironía, no debería pasar inadvertida la asociación de la culpa al feo vicio de la murmuración, tal como le reprocha Cipión a Berganza.

Hay otras menciones literarias en «De Presencias». La más notoria es el recuerdo de Tadzio, el adolescente cuya visión trastorna al maduro y decadente Aschenbach, protagonista de *Muerte en Venecia*, la célebre novela de Thomas Mann. La doble mención al personaje adquiere, sin embargo, en *Cartas a Caín* un tono irónico y despectivo, que se relaciona con el malestar que experimenta uno de los sujetos de las voces en su relación con el grupo. Y tampoco debe pasar inadvertida la mención a *El retablo de las maravillas*, relatado con anterioridad por Don Juan Manuel, en el Exemplo XXXII de *El Conde Lucanor*, a partir de un motivo tradicional, tal vez de origen árabe. Mucho más tarde Andersen empleó este mismo asunto para uno de sus cuentos.

La segunda parte, «Baraja Visconti-Sforza», tiene como referente las enigmáticas figuras diseñadas para una de las más antiguas barajas, imaginada a mediados del siglo XV y también la idea de los arquetipos de Jung. ¿Es esta «Baraja Viconti-Sforza» una ensoñación emanada de la es-

cena anterior? ¿Es, por el contrario, este juego de cartas el que sustenta «De presencias»? ¿Es la misma historia que acaece en ámbitos mentales diferentes y se expresa mediante lenguajes diversos? Al eventual director de escena le corresponde la tarea de aventurar respuestas. Cada lector está invitado a conjeturar su propia explicación.

A su vez, esta segunda parte se articula en tres momentos —tres cartas—, que son «La torre», «El ermitaño» y «La papisa». Cabe observar un paralelismo entre sus respectivas estructuras, una serie de elementos recurrentes que proporcionan una sensación de circularidad o de laberinto en el que alguien debe encontrar la salida. Los tres momentos se inician con la figura de la Sibila, quien prende la llama que genera la escena. Sibila en la mitología clásica es la sacerdotisa que enuncia los oráculos de Apolo. Caín es arrojado a un espacio en el que habrá de hallar sus caminos. Este Caín ha «nacido en la margen izquierda de un día zurdo», zurdo como Layo el padre de Edipo, el hijo de la fortuna. Un Caín para quien el nombre es una marca y una exclusión, una imposibilidad de responder a otros nombres. De nuevo la culpa, que irrumpe opresivamente en estos versos. Un Caín a quien se relaciona con el ciego

Tiresias, el advino que discute con Edipo y quien le arroja al rostro la verdad terrible y destructora que Edipo pretendía conocer sin saber cuál sería su naturaleza y el advino prefería mantener en la sombra. Un Tiresias que dispone del don de la adivinación, pero carece del don de la vista. Los dioses le regalaron su prodigiosa facultad y su inconsolable desdicha. El mismo verso que reúne a Caín y a Tiresias aporta el nombre de un tercer personaje: Elías, el misterioso profeta, quien, cruel e impasible, ordena degollar a los cuatrocientos cincuenta profetas de Baal, el dios de los enemigos, que han fracasado en su empeño de hacer brotar el fuego. Pero Elías es también el profeta errante, que se obligó a huir de la venganza con la que lo amenaza colérica Jezabel, según cuenta el Libro I de los Reyes. En su huida desesperada, Elías «deseó morir y dijo: «¡Basta, Yavé! Lleva ya mi alma, que no soy mejor que mis padres!».

El lenguaje de *Cartas de Caín* se vuelve ahora decididamente lírico y transita entre lo mítico y lo apocalíptico, pero no faltan los juegos verbales de resabios vanguardistas, hallazgos fónicos, o hasta guiños humorísticos. No faltan tampoco sentencias lapidarias o imágenes poderosas e in-

quietantes. Por momentos, recuerda, como sucedía con *Arco voltaico*, a algunos pasajes del Infierno de la *Divina Comedia* de Dante, otra de las señas de identidad literaria de Llanos Gómez.

Las sombras que se ciernen sobre el errante en «La papi-sa» parecen anticipar la breve parte tercera, titulada precisamente «Desde la Sombra». «La sombra es también una habitación», ha escrito Gaston Bachelard. De nuevo emerge la Sibila, pero ahora se abrirá una posibilidad de redención tras el penoso peregrinar: «óleo de enfermos/Hospital de Resurrección/yo, Cipión, firmo mi indulto». El óleo de enfermos recuerda la extremaunción a la que se refiere Cervantes en la dedicatoria al Conde de Lemos de su libro póstumo, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, dedicatoria que concluye «Puesto ya el pie en el estribo», en los umbrales de la muerte. Y el Hospital de Resurrección es el lugar en el que Cervantes sitúa la acción de *El coloquio de los perros*. No es preciso insistir en la resonancia simbólica del lugar ni en la precisa relectura que Llanos Gómez ofrece de este detalle. Pero quizás sea oportuno recordar que la palabra 'cipión' procede del latín *scipio*, y este a su vez del griego, y significa báculo, palo de apoyo, cayado,

tal como recoge el DRAE. El término aparece ya incluido con el significado de báculo en el *Tesoro de la Lengua*, de Covarrubias. Esta circunstancia abundaría en la semejanza de este Cipión/Caín con Edipo, el de los pies hinchados, nieto de Lábdaco el cojo, o con Tiresias, el ciego, a quien imaginamos provisto de un bastón con el que tantear los obstáculos del camino. Por lo demás, en la novela de Cervantes es Berganza quien aprovecha la noche para narrar su dilatado relato. A Cipión le corresponde la tarea crítica sobre el discurso de su compañero. Corrige, apunta, apostilla. Desempeña la labor del maestro. Aunque cabe suponer que su existencia, como la de Berganza, le ha obligado a recorrer infinidad de caminos hasta llegar a este Hospital de Resurrección donde poder hacer balance de su historia y tal vez reconciliarse consigo mismo y con los otros. Nunca lo sabremos, porque ya ha amanecido y el relato de Cipión queda pospuesto para la siguiente noche, si aún conserva el don de la palabra.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA
Universidad Carlos III de Madrid