

JUANA I EN EL EXILIO DEL FRANQUISMO

María Dolores Aybar Ramírez

Juana I de España (1479-1555), más conocida como Juana la Loca, fue raras veces protagonista y frecuentemente, personaje coadyuvante de una Historia marcada por traiciones y luchas por la corona, primero de Castilla, más tarde de España. La locura de Juana le fue tan oportuna al padre, don Fernando de Aragón, como al esposo, Felipe de Habsburgo o al hijo, Carlos I de España. Para construir la demencia de Juana, con su consiguiente imposibilidad para gobernar España y su enclaustramiento en Tordesillas durante cuarenta y seis años, los historiadores atizan la llama fértil de la imaginación popular. La Reina, como los locos a finales de la Edad Media estudiados por Foucault (1972, p. 24), se convierte en un personaje mayor y ambiguo, "*ménace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes.*"



Doña Juana la Loca

La locura en sí, sin embargo, nunca les impidió a los reyes el pleno ejercicio del poder. *Fous couronnés*, como explica el Doctor Cabanès (1932), los hubo siempre y aunque su texto ofrezca una clasificación harto parcial, no deja de tener el mérito de demostrar que la demencia puede cobijarse bajo una corona. Las razones para apartar a la reina Juana del poder son complejas y trascienden los límites de la construcción discursiva de su locura, pero tal construcción pone en evidencia la falta de neutralidad del discurso histórico.

La historiadora estadounidense Bethany Aram (2001) denuncia tal práctica discursiva cuando defiende que los principales cronistas –oficiales o improvisados– que fueron siguiendo a Juana representan la escritura de la Historia al servicio de diferentes señores y Estados. Desiderius Erasmus, Antoine de Lalaing, Pedro Mártir de Anglería, Martín de Móxica, Jean Molinet o Vincenzo Quirino, entre muchos otros, crean la primera camada textual del vasto palimpsesto de Juana, siempre a medio camino entre la Historia y la ficción. Esa camada, sin aparentes propósitos literarios, pero cargada de subjetividad

y de objetivos políticos, retoma el concepto bajtiniano (BAJTÍN, 1993), desarrollado por Kristeva (1969), sobre la palabra ambivalente. Para ambos, hay una doble inserción: la de la historia, en el texto y la del texto, en la historia. Como consecuencia de la ambivalencia, la palabra pierde su inocencia.

La intensa intertextualidad que se estipula sobre las bases de la primera camada textual sobre Juana I, texto A –“pretexto” para Broich y Pfister (1985) e “hipotexto” para Genette (1982)– y el texto A’ –“texto” para los primeros teóricos e “hipertexto” para Genette– no sólo refuerza la ambivalencia, sino la “perversión” del signo, de la palabra, del texto y del discurso (REYES, 1984, p. 47). En el palimpsesto de Juana, el intenso ejercicio de intertextualidad acaba por desenmascarar la perversión de toda citación, pero también, la naturaleza de la palabra nacida sin inocencia.



Joana a Louca e Filipe o Belo

Olvidada en Tordesillas, Juana I parece morir(se) en la memoria de su pueblo durante siglos. Resucita, no obstante, allende los Pirineos, durante el Romanticismo, irreversiblemente estigmatizada por la locura de amor. Intrigas palaciegas, celos patológicos y agresiones; traiciones en las alcobas y en los salones de la corte; encierros deshumanos; mentiras piadosas y mentiras sin piedad, constituyen la trama fundamental de novelas y dramas históricos escritos por autores secundarios del Romanticismo francés. La Juana patética y dramática construida por el texto histórico es ahora la Juana patética, dramática, folletinesca y decadentista de la ficción. Se construye literariamente a la Juana legendaria, madre ejemplar de cinco vástagos (cinco futuros reyes y reinas de Europa) y corroída, hasta la locura, por los celos frente a las traiciones de su esposo, Felipe, el Hermoso; a la joven viuda encinta de Catalina que profesa hacia el cadáver de su marido una devoción necrófila; el cortejo fúnebre con el cuerpo de Felipe, supuestamente hacia Granada, en las heladas noches del invierno de Castilla y a la luz de hachones. Todo ello, a partir de un material histórico que a los románticos franceses se les antojó la estampa de una España medieval y oriental, plagada de negruras.

El orientalismo de naturaleza morisca que encontramos en *La Reina loca de amor*, de José Francisco de Orellana, de 1854, o en *La locura de amor*, de Manuel Tamayo y Baus, de 1855 conserva, indudablemente, un marcado acento francés. Personajes moriscos ya pueblan la novela histórica de Antoine Jean-Baptiste Simonnin titulada *Jeanne la Folle, reine d'Espagne*, de 1825, o *Jeanne de Castille: nouvelle historique*, de Clémence Robert, de 1843. Las novelas y dramas españoles posteriores estipulan una intensa intertextualidad con estas obras que proponían una relación dialógica y libre entre la

Historia y la ficción. Así, para Simonnin (1825, p. VII) la imaginación interviene en los límites de la Historia, ya que la Historia no presenta novelas acabadas sino tan solo "*de[s] tragédies toutes faites*". A partir del discurso histórico, pues, Simonnin concibe una novela cuyo mérito reside en inaugurar a Juana como una de las más fértiles protagonistas de la literatura moderna. Otro los méritos del autor consiste en darse cuenta de que la Juana de la Historia puede superar cualquier ficción: "*la plume du romancier n'a pas été aussi loin que celle de l'historien.*" (SIMONNIN, 1825, p. IX).

A partir de su propuesta estética y tras la lectura de incontables obras sobre Juana I, hoy podemos deducir un hecho que parece confirmarse, con notorias excepciones, en la construcción del insondable palimpsesto de Juana: mientras que a los historiadores, de antaño y de hoy, la figura de Juana I parece ponerles alas en la pluma, a los artistas les limita sensiblemente su labor creativa. La larga nómina de autores secundarios que escribieron sobre Juana y que como Simonnin se encuentran ausentes de cualquier historiografía literaria no es excepción, sino regla. Otra regla es la construcción de una Juana que obedece a determinados designios ideológicos en la instancia de la autoría. Así, para Simonnin (1825), la España oriental y medieval de Juana es digna de admiración y de desprecio. En tonos maniqueos e histriónicos propios de la novela popular, Simonnin (1825) nos narra las conquistas de los Católicos en Granada, pero también lanza la ira de su escritura contra la opresión religiosa del siglo XVI, problema que, junto al amor y a los celos patológicos de Juana, sería la causa de todos sus infortunios:

Dans le seizième au contraire, et surtout en Espagne, on ajoutait à la croyance des dogmes les plus purs, une si profonde superstition, un fanatisme si aveugle, que les prêtres eux-mêmes n'en furent pas exempts. De là vinrent les abus qui signalèrent le règne malheureux de l'infortunée Jeanne. (SIMONNIN, 1825, p. XI-XII).

Con esa Juana francesa de Simonnin o de Clémence Robert, escritora sin duda más sutil que su compatriota, estipulan intensa intertextualidad –como afirmamos anteriormente– los textos españoles de Franquelo, de Tamayo y Baus y de Orellana. *Doña Juana la Loca*, de Ramón Franquelo y Martínez es un drama histórico en seis cuadros, escrito en verso, que se estrenó por primera vez en Madrid en 1847. El conocido drama histórico de Manuel Tamayo y Baus, *Locura de amor*, que también se estrenó en Madrid, pero en el año 1855, será hipotexto indiscutible de textos posteriores. Lo que los investigadores dejan de subrayar, no obstante, es la intensa intertextualidad de ese drama un hipotexto anterior, español y francés. Entre ambos dramas, en 1854, surgió la novela histórica de Francisco José Orellana. Su naturaleza de texto intermediario entre las dos composiciones teatrales se resume en su título: *La Reina loca de amor*.

A lo largo de los siglos XX y XXI se repiten motivos, personajes y recortes espacio-temporales de esa segunda serie discursiva romántica que eligió a Juana como protagonista de su ficción. En los más diversos textos, fuera y dentro de España, tales representaciones hesitan entre la repetición exhaustiva y la innovación, que con contadas excepciones, se nos antoja muy modesta. La inmensa biblioteca de Juana no para de crecer a partir del siglo XIX. Una nueva Juana, ahora transformada en leyenda, encarna tanto valores universales como valores anclados en ciertos presentes y puestos al servicio de nuevos señores. Así lo entendió el franquismo, cuando enfatizó en "su Juana", las virtudes de abnegación maternal y de sumisión a los varones. Se trataba igualmente de alimentar el mito heroico de una España imperialista en cuyos dominios no se ponía el sol, evidentemente conducida por un caudillo varón que luchaba por preservar la Patria de la codicia extranjera. Ese texto no es nuevo. En una acepción de la intertextualidad no restrictiva (BARTHES, 1975), podemos determinar algunos de sus orígenes en la *Correspondencia* de Gómez de Fuensalida (1907) a los Reyes Católicos escrita en Flandes

entre 1500 y 1501 que presenta a Juana como un ejemplo de moral y cordura en una corte extranjera amoral e insana. Los asesores de Felipe el Hermoso para el corresponsal, pero también para los autores españoles decimonónicos y para los artistas adeptos al franquismo, son difamadores y corruptos, una gente sin Dios, gobernada por las intrigas y ansiosa por usurpar la corona de Castilla.

En pleno siglo XX, Juana se adapta a las nuevas formas de expresión artística y sin dejar de ser un personaje de excepción en los escenarios teatrales, nace en las pantallas cinematográficas. Antes de la conocida versión de Juan de Orduña (1948) se realizaron dos películas mudas sobre Juana I: la primera, de Ricardo Baños, es de 1909; la segunda, dirigida por Miguel Villar Toldán, de 1926 (JUAN-NAVARRO, 2005).

La propuesta de Orduña (1948) se presenta como una versión libre del drama de Tamayo y Baus, pero conserva, incluso, el título original. El interés de la película histórica reside en un planteamiento alegórico que funda los cimientos ideológicos y estéticos de una nueva Juana al servicio del fascismo. Dialogando con esa Historia oficial, como discurso estético-ideológico, cabe nuestra lectura interpretativa de la Juana de los exiliados.

La locura de amor de Juan de Orduña (1948), protagonizada por Aurora Bautista, Fernando Rey y Sara Montiel, fue producida por CIFESA (Compañía Industrial Film Española, S. A.) que se había especializado en grandes producciones históricas, auténticas portavoces de los rancios valores del franquismo:

Mediante una extraña visión teleológica y providencialista de la historia, la llegada del franquismo en estos filmes quedaba no sólo explicada, sino anunciada y plenamente justificada. [...] Todas estas producciones responden a un mismo esquema narrativo: se superponen dos historias (una amorosa y otra política), a las que sirve de trasfondo el tema omnipresente de la muerte o supervivencia de España (Fanés 179). Para darle una salida comercial al indigesto discurso propagandístico, las películas están invariablemente aderezadas con elementos propios de algunos de los géneros más populares del momento: el melodrama, el musical y el cine de aventuras. De todas ellas, sólo *Locura de amor*, basada en la obra homónima de Tamayo y Baus, tuvo un éxito que llegó a traspasar las fronteras nacionales. (JUAN-NAVARRO, 2005, p. 205-206).

De acuerdo con Juan-Navarro (2005), la Juana de Orduña remite, por su supuesta locura, al "mal de España" de los regeracionistas. Para Ortega y Gasset, tal enfermedad es un tumor que crece en la cuna del separatismo regionalista y se nutre de la debilidad de la burguesía española. Para erradicarlo, Joaquín Costa propone la intervención de un cirujano con mano de hierro inspirado en la figura del filósofo-rey de Platón. A Franco siempre se le antojó que había nacido para representar el papel. (JUAN-NAVARRO, 2005). Esa Juana —explica el mismo Juan-Navarro (2005, p. 208)— es alegoría de la patria "madre enajenada del franquismo", una nación asediada por codiciosos extranjeros. El capitán Álvarez de Estúñiga, fiel servidor de la Reina, representa "a toda una estirpe de grandes capitanes que el propio Caudillo admiró [...]".

El pensamiento de Ernesto Giménez Caballero (apud JUAN-NAVARRO, 2005, p. 201) que promulga: "*Pero España es una mujer, y una gran mujer. Y las mujeres, como España —en su plenitud de gracia y fecundidad— sólo están reservadas a los valientes que sepan conquistarlas y fecundarlas*" pauta la lectura realizada por Juan-Navarro (2005) pero también, la de María Donapetry (2005). La aproximación entre Juana y España resulta inmediata, puesto que la una y la otra son mujeres y Juana, protomujer, por su capacidad

sorprendente de gestar héroes. Donapetry (2005) subraya igualmente que uno de los responsables por la adaptación del drama de Tamayo y Baus para el guión de Orduña fue José María Pemán, dramaturgo empeñado en las causas del nacional-catolicismo. Ésa sería una de las causas principales del intenso diálogo entre el hipertexto de Pemán y el hipotexto de Tamayo y Baus, pero no la única. De hecho, como observa Juan-Navarro (2001), el cine histórico del franquismo entre 1947 y 1951 dramatiza el proceso de construcción de un nuevo Estado que intenta legitimarse sobre producciones discursivas míticas. Para ello, el Régimen franquista no hesita en dialogar con las propuestas artísticas más conservadoras y reaccionarias del teatro, la Historia y la pintura costumbrista del siglo XIX.

A la memoria, ora borrada, ora creada artificialmente, se le une la invención de una Historia en consonancia con el nuevo ideario que, proclamándose eterno, intenta apagar las bases espurias de su dominación. Esa nueva Historia es lineal y aditiva, en el sentido de acumular hechos heroicos a los pies de los monumentos fascistas. Para Benjamin (1993), ésa es justamente la historia pautada por el tiempo mecánico y vacío, un *continuum* que acumula escombros a los pies de otros símbolos, como el *Ángelus Novus*, de Paul Klee. En esa dimensión benjaminiana, la Juana del franquismo se iza como un fragmento más del gran monumento a la barbarie humana.

Lo que cabe plantearse aquí, partiendo de las consideraciones anteriores, es si la Juana exiliada del franquismo podría resultar una propuesta estética e ideológica que cuestione las representaciones de la Juana oficial del franquismo. Para ello, partimos de un presupuesto: si la literatura de los exiliados, de acuerdo con Said (2003), le muestra al mundo la dolorosa escisión del hombre en la Modernidad y el exiliado se convierte en el portaestandarte del tiempo del desasosiego, de la ausencia de vínculos y de la alienación, la Juana exiliada del franquismo intentaría, *a priori*, poner en tela de juicio la legitimidad histórica de esa Juana de la tradición.

Las razones del exilio de Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963) y de José Martín Elizondo (Getxo, 1922 - Toulouse, 2009), respectivamente hacia Argentina, en 1936 y hacia Francia, en 1947, no podrían ser más diversas. Martín Elizondo, obsesionado por encontrar a su padre, exiliado en México, atraviesa los Pirineos a los 25 años de edad. Su empresa nunca se concretizará. Gómez de la Serna tiene 48 años cuando decide partir hacia Buenos Aires. Como nota Livia Grotto (2009), el escritor transita entre la postura ideológica de resistencia al fascismo –fue miembro fundador de la Alianza de Intelectuales Antifascistas– y el apoyo abierto al régimen franquista en los años 40. Gómez de la Serna parece huir del conflicto bélico así como de un posicionamiento ideológico, antes y durante la Guerra Civil, y prefiere la fuga concreta. Su exilio, por lo tanto, tal vez deba entenderse con base en postulados poco convencionales sobre el degredo.

Véronique Bonnet (1997, p. 8) afirma que el exilio impuesto y el auto-exilio pueden provocar en el exiliado diferentes percepciones del lugar de partida y del lugar de llegada, pero defiende, con base en Linhartová que "*Pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation.*" Tal asertiva la lleva a descartar en su estudio la noción del exilio metafísico e interior.

Para entender el exilio de Gómez de la Serna debemos considerar, no obstante, que el exilio sólo puede convertirse en material estético cuando el escritor, sujeto a la angustia del desgarramiento existencial y espacio-temporal, transforme su extrañeza en arte. Es más, frecuentemente, investigando las biografías de exilios radicales como los protagonizados por Agustín Gómez Arcos, Juan Goytisolo o Luis Cernuda comprobamos

que un exilio metafísico, sentido como ostracismo o marginalidad, precedió al exilio espacial.

Ramón Gómez de la Serna es, precisamente, el escritor que vive el exilio antes de la confirmación física del exilio. Traicionando a muchos que lo consideraban "suyo" puede que, como le indica Bergamín en carta de abril de 1937, se haya traicionado a sí mismo: "¿Y usted, Ramón? ¿Cómo es posible que *haya huído*, huyendo de sí mismo? Huyendo de su ramonismo, de su poesía, de su *greguería*. Traicionándose. ¿Qué hace usted en América tan pronto?" (BERGAMÍN apud GROTO, p. 72-73). Pero también es muy posible que esa fuga fuese el único camino encontrado por Ramón para preservarse de todos y contra todos, de sí mismo y contra sí mismo, lo que se traduce por un callejón sin salida que no deja de confirmar un exilio metafísico anterior. Grotto (2009, p. 73) así lo entiende, cuando observa que en su obra autobiográfica *Automoribundia*, Gómez de la Serna "problematiza, desde mucho antes de su viaje definitivo a Buenos Aires, lo que se podría llamar 'vivencia del exilio'". Aislado en España, primero por su indefinición ideológica, por su defensa del fascismo después; aislado en Argentina por razones semejantes, don Ramón representa uno de los exilios más radicales del franquismo aun cuando acabó apoyándolo, una paradoja, una aporía digna de sus *Gregerías*:

Siempre a contracorriente, utilizó el despropósito, la imaginación fortuita, la observación de objetos sin valor estético. Negó cualquier intervención pública, también se mostró reacio a desempeñar protagonismo social, rol de guía moral o de formador de la colectividad. Un tipo de distancia que podría ser sintetizada como uno de los modos de vida posible en los tiempos modernos, el de la "existencia exiliada", conforme lo observado por Jean-Luc Nancy: "un exilio que sería la constitución misma de la existencia y, recíprocamente, la existencia que sería la consistencia del exilio", "ser sí mismo un exilio: el *yo* como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un yo, sino yo que es la salida misma." (GROTO, 2009, p. 88).

¿La presunta escasa incidencia del exilio en la obra de Ramón Gómez de la Serna – tesis defendida por Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin (1992)– no se debería, justamente, a la preexistencia del exilio antes del exilio en sí? ¿La Juana I propuesta en la novela histórica de Ramón Gómez de la Serna, *Doña Juana la Loca*, escrita en la Argentina de 1944, habría sido otra Juana, otra propuesta estética, sin la experiencia concreta del exilio del autor? Probablemente sí, porque en Buenos Aires, el exilio de don Ramón, unido al ostracismo radical, se convierte en una experiencia más consciente, expuesta de manera explícita, aunque esporádica, en su arte.

Al otro lado del océano, otro autor, partidario de la España de los vencidos, huye de la España franquista para instalarse en Toulouse. Se trata de Martín Elizondo. Todo parece alejar a éste, de Gómez de la Serna, pero ambos comparten (al menos en los primeros años de su exilio) una experiencia de desarraigo magistralmente expuesta por Gómez de la Serna (1948, p. 275) en *Automoribundia*:

Lo que ocurre al llegar a América es muy peregrino. Uno sale de emigrante, se cree profundamente emigrante –nadie cree en los turistas– y cuando llega aquí se es inmigrante.

[...] Nos resistimos nos olvidamos, nos seguimos titulando emigrantes, pero en un momento dado nos llaman a la realidad y nos hacen ver que somos inmigrantes.

–¿Pero por qué si yo salí emigrante de mi patria y emigrado crucé el mar?

–Porque desde acá se le ve inmigrante... Hacia allá es usted lo otro, hacia aquí eso.

–Pero si yo allí soy yo, fulano de tal, que se fue... A lo más alguien de por allá dirá "se fue de emigrante"...

–Lo que usted quiera... A mí no me embrolle en palabras... Aquí se le ve a usted al revés y por eso es usted un inmigrante.

Martín Elizondo está muy solo en España y muy solo en Francia, pero poco a poco, en el ambiente republicano de Toulouse (capital extraoficial de la II república en el exilio – la oficial era París), va encontrando a los suyos, una comunidad exiliada que comparte la misma aversión por el fascismo, desde variados postulados ideológicos de izquierda. Elizondo se ha llevado la canción, o mejor dicho, "el drama", y éste se transforma en "un instrumento de lucha contra el obscurantismo" (MARTÍN ELIZONDO, 1990, p. 11) y la militancia política en el exilio. La actividad teatral de Martín Elizondo en Toulouse es, pues, un acto colectivo de defensa de la memoria de España que se encarna en el ATE (Amigos del Teatro Español, 1959), compañía semi-profesional de teatro de la cual fue fundador, director escénico y dramaturgo (POUJOL, 2002). La compañía no sólo le sirve para inserirse en su país de adopción, sino que tiende puentes entre los exiliados de dentro y los exilados de fuera de España (ILIE, 1981) ya que, según Pujol (2002), además de presentar un teatro de gran calidad, la ATE invitaba a compañías españolas acosadas por la censura franquista.

Juana creó la noche, de Martín Elizondo es precisamente una denuncia al "obscurantismo" español, un drama listo para ser recreado artísticamente en el exilio. Curiosamente, como indica Zatlin (1997, p. 9), tal drama, que sólo se estrenó en 1995 pertenece a "la misma familia dramática" que *Antígona entre muros* (1988) y *Pour la Grèce*, de 1970, pero a pesar de su tardío estreno, la obra se escribió en 1960. Franco había muerto hacía 20 años y la ATE se había extinguido cuando se estrenó la Juana de Martín Elizondo el 9 de mayo de 1995 en el Théâtre Roquelaine de Toulouse y en versión francesa (POUJOL, 2002). Sus componentes propusieron por entonces "remodelar y cambiar las estructuras y estatutos de la compañía", dando lugar al nacimiento del *Théâtre sans Frontière* (TSF), un grupo profesional y bilingüe (español-francés) abierto a la expansión geográfica y a nuevas formas de expresión dramática.

Al exilio espacial de la Juana de Martín Elizondo habría que sumarle, pues, el vértigo temporal entre el momento de la escritura de la obra y el momento de su estreno. Tales exilios múltiples podrían haber inviabilizado la acogida del discurso por parte del público. Al fin y al cabo, un drama clasificado por Pujol (2002: 336) dentro de los parámetros de "obras de contenido sociopolítico, escritas en la urgencia del momento histórico" o de la "memoria defendida" podría resultar anacrónico en 1995. Este hecho no ocurre, sin embargo. La clave de ese enigma habría que encontrarlo, tal vez, en cómo se plantean las cuestiones políticas y estéticas en esta Juana.

La indudable originalidad es justamente lo que aproxima la escritura del autor exiliado proscrito por todos, Ramón Gómez de la Serna, del escritor exiliado, pero comprometido políticamente con otros hombres, José Martín Elizondo. En sus propuestas estéticas, y a pesar de todas las distancias insondables que los separan, hay una preocupación doble por romper patrones previstos en el gran hipotexto artístico de Juana, pero también por romper los moldes construidos por la Historia oficial sin sacrificar la Literatura a la Historia. Así, para Martín Elizondo, según Pujol (2002, p. 336):

Adoptar la estética realista tratándose de problemas sociales equivale a desvirtuar el discurso, teniendo por resultado más bien un pleonasma que desemboca en una falsa imitación de lo real, sin

contar con que la ausencia de imaginación y de virtuosismo lúdico es ensombrecedora y deja caer la losa del aburrimiento.

La búsqueda constante de Martín Elizondo por una escritura que reúna "las emociones más intensas con la lengua más depurada y concisa" o que vincule lo dramático y lo poético (POUJOL, 2002, p. 336) resulta el elemento dialógico más poderoso entre dos Juanas en el exilio. La imaginación desbordante de Martín Elizondo como la de Gómez de la Serna no se intimida frente a la Historia, ni frente a la Juana de la Historia. En el drama del primero como en la novela del segundo, la Historia se retrae frente a la "Superhistoria", que en la definición de Gómez de la Serna (1969) es la lucha contra la linealidad acumulativa de la Historia denunciada por Benjamin (1993).

Las leyes de la Superhistoria son otras: "Se mezcla lo que no sucedió que quiere mezclarse con lo sucedido por una ley compensatoria que yo llamaría 'la ley del todo sucedido e insucedido.'" La temporalidad se organiza fuera de la lógica del tiempo como *continuum*, ya que "La cronología y distribución conexa de la historia equivoca el enrevesamiento de lo que fue." (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. IX).

La Juana de Gómez de la Serna (1969, p. 3), dentro de esa propuesta doble, estética e histórica, plasmada en el prólogo de *Doña Juana la Loca*, no está preñada de reyes sino de ramonismo. Por ello, posee un perfil aguileño y "ojos tenebrosos" y está obsesionada desde la niñez por la idea de la muerte, sin darse cuenta de que en su faz se refleja una guadaña. La obsesión por la muerte en la novela es comparable a sus antológicos celos. Sin embargo, el narrador, en lugar de remitirnos a viejos tópicos como la supuesta agresión protagonizada por la Archiduquesa contra la amante pelirroja de su esposo, utiliza la Historia para alterarla y parodiarla con altas dosis de humor. A Felipe el Hermoso, absolutamente rubio, sólo le gustan las damas tan rubias como él. Basta que Juana se tiña el pelo para atraer los favores, claro está pasajeros, del inconstante Felipe.

Numerosas metáforas se unen a un estilo escueto y rápido con predominio del diálogo en las primeras páginas del texto. La búsqueda obsesiva de la Reina por la muerte podría sugerir un diálogo con las crónicas de Pedro Mártir de Anglería o con los textos decimonónicos que defienden la necrofilia de Juana. Sin embargo, la obsesión por la muerte en la novela ramoniana no es dramática como en aquellos. La dramaticidad, existente, es acosada por un humor desacralizador. Así, a la obsesión mórbida y dramática de la niña Juana se le contraponen la anécdota, evidentemente cómica: Juana quiere probarse su esqueleto y permanece inconsolable cuando el aya le responde que el esqueleto se lleva por dentro. La misma propuesta se repite con Juana ya adulta, que aprende hechos notables entre la vida y la muerte, porque era una reina "pensativa". Tras mucho cavilar, la Reina concluye "Que almohadón con mucho fleco y borlas de oro es sólo almohadón para la iglesia" (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 6-7). Tan hondos y profundos pensamientos provocan, evidentemente, la ruptura desmitificadora de la tragedia de Juana.



Gomes de la Serna

La Juana patética de los románticos o del franquismo que les arrancaba lágrimas a espectadores y lectores sigue siendo patética, pero de un patetismo tragicómico. La aporía y la paradoja persiguen a la Juana de don Ramón, que provoca la sonrisa del lector, aun en los momentos más trágicos de la historia. Buen ejemplo de ello, es el motivo de la pócima mágica, que Juana le prepara a la amante rubia del rey para apartarla de su esposo. La magia surte efecto, pero no el efecto deseado: "Así lo hizo y después de dar el chocolate a la rubia, el rey se despegó de ella y cambió de rubia." (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 8).

A esta primera parte, esencialmente jocosa y con escasos parámetros espacio-temporales, le sigue un texto que disminuye el diálogo e introduce el tiempo y el espacio del drama en la diégesis: Juana y Felipe se encuentran en Burgos y es septiembre. La muerte de Felipe va anunciándose a golpe de tambor, porque septiembre es "el mes más aciago para los poderosos". Es el mes de los racimos y la "propia reina tenía sabor a racimo, –racimo que había de perpetuarse en el púrpuro del sepulcro de la historia– más sabroso por estar aún blando". (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 9).

El diálogo con los documentos históricos y con la leyenda decimonónica de Juana, ampliamente explotada por el Franquismo, se intensifica a partir de este momento de la historia. Son reconocibles en la novela varios hechos que se transformaron en tópicos repetidos hasta la saciedad: la muerte de Felipe el Hermoso tras beber un vaso de agua helada; la dificultad de la reina para llorar frente al enfermo o el cuerpo yacente del esposo; el embalsamamiento de Felipe; el cortejo fúnebre con el cadáver; el encierro en Tordesillas y la muerte de Juana.

Sin embargo, la Historia se deturpa para transformarse en Superhistoria. En la novela de Gómez de la Serna, no es la temperatura, sino el contenido misterioso del vaso lo que mata a Felipe; el cortejo fúnebre es procesión laberíntica hacia ningún lugar; Tordesillas es Torresolés y Juana no muere cansada de vejez y cárcel, sino por opción, se suicida. Nada más ambiguo, entonces, que estos nuevos datos que se construyen como pistas de la Historia y paralelamente, desarticulan esa misma Historia. No obstante, ese movimiento de desarticulación convive, como una aporía, con el de confirmación de esa misma Historia. Así, si la procesión macabra de Juana puede concebirse como deturpación paródica de la Historia, ella traba igualmente una intertextualidad directa con la representación pictórica de Francisco Pradilla (*Juana la Loca*, 1877). En este nuevo diálogo, el narrador de *Doña Juana la Loca* confirma motivos como la obsesión amorosa, más allá de la muerte, y el coqueteo de Juana con la necrofilia.

Tras el patético suicidio de Juana, que se lanza sobre el féretro de su marido, la paradoja de la propuesta ramoniana se refuerza: "Así quedó bien rematada su supuesta

locura que no sabrá epilogar la Historia jamás.” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 20-21). El narrador, que viene construyendo la locura de Juana desde la niñez y la anuncia como una prolepsis tras la muerte de su esposo, –“No lloraba y como se sabe, de ese horrorizarse sin sollozos sale la locura.” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 11)– ahora parece cuestionarla. Pero si por un lado, ese narrador reta a la Historia oficial, por otro, la confirma, ya que no se remata una locura anteriormente inexistente, lo que se remata es lo que existe. Cuando se niega con franqueza la locura de Juana, el texto entra en contradicción con su cotexto, que afirmó lo contrario, como vimos: “No era una loca sino una enamorada”. Paralelamente, con esta propuesta, acaba aproximándose a la de Tamayo y Baus (1855), pero también a la del franquismo, encarnada en la película de Orduña.

Por consiguiente, la intertextualidad de *Doña Juana la Loca* con su hipotexto se produce a través del mecanismo de la parodia y de la negación, pero también de la ambigua confirmación del mismo. Así sucede también con el recorte temporal propuesto. Tal recorte de la novela nos remite al episodio cumbre sobre el que se sedimenta la leyenda de la locura de amor de la Juana romántica.

La elección de un recorte temporal nuevo es justamente uno de los elementos más destacados del drama histórico *Juana creó la noche*, de Martín Elizondo (1997). A través de recuerdos inconexos que atormentan a la Reina, el autor nos conduce a un tiempo concreto, puesto que la Juana alude, en un sobresalto, a la posible muerte de Juan de Padilla, ejecutado un día después de la derrota comunera en la batalla de Villalar, el 24 de abril de 1521: “Vuelvo a tener frío. Hace un frío glacial aquí esta noche ¿no? (*Sospecha súbita.*) Dime, ¿será que acaban de degollar a Padilla?” (MARTÍN ELIZONDO, 1997, p. 13).

El tiempo se condensa dramáticamente en una única escena (un acto subdividido en cuatro segmentos) en que la Reina entabla un monólogo o un diálogo con un ambiguo “Desconocido” tras haber abandonado a los Comuneros que la apoyaban, abdicando de su trono en favor de Carlos I, su hijo. El Desconocido puede interpretarse, en esta propuesta alegórica de Martín Elizondo, como un doble de la conciencia o de la culpa de Juana, pero también, como el portavoz del pueblo. Especialmente al final de la obra, ese personaje representa a una colectividad e insta a Juana a que cambie la Historia y diga sí. Es la última oportunidad de Juana para salir de su encierro y ser la reina de España, pero también, un momento de lucha entre dos o más conciencias de Juana: la conciencia individual, llena de cicatrices y memorias, de lucidez y desilusiones, y la conciencia colectiva, que no la representa, por más que la nombre para su propia causa.

En un escenario desolado, metáfora del aposento de Juana en Tordesillas, Martín Elizondo nos propone “una reflexión sobre el poder político, sus errores y abusos y los desengaños que conlleva” y lo hace presentando un “espectáculo 'pobre'” que “se basa en un excelente texto e interpretación” (POUJOL, 2002, p. 344). El escenario, transformado en tiovivo, rueda como los pensamientos laberínticos en la larga noche de Juana. La sed física de Juana es sed de un agua que no aplaca la sed; su frío, la metáfora del hielo y la noche que cercan su cuerpo y su mente, ambos demenciales, como todos, como Castilla, como su hijo Carlos, como los tiempos. Juana es poeta y loca, tirana y verdugo, víctima de los demás y de sí misma, más o menos como todos. Y es plural, y por ello, singular.

En el segundo segmento, tras un movimiento giratorio del escenario se sumerge al espectador en la oscuridad profunda de Juana. Las palabras se tornan hondas; las ideas, sin conexión, como el tapiz que teje Juana. Lo lúdico y lo absurdo conviven con los esperpentos valleinclanos y la versión dramática del expresionismo alemán. Juana exorciza a sus demonios y el escenario gira y gira nuevamente para que ella pueda tornarse una zagala de cabras muy negras, una pordiosera o una pícara. Juana es lo que quiere ser, con la vocación que tienen los artistas, pero sobre todo los actores, para entrar en su

papel hasta confundir la ficción y la realidad o más bien, ponerlas a ambas en tela de juicio.

El discurso metaliterario de Martín Elizondo propone que la verdad y la mentira sobre Juana se construyen en el discurso artístico, porque, como dirá esta Juana, a ella le "sale todo del tuétano, aunque finja" (MARTÍN ELIZONDO, 1997, p. 17). La locura de Juana es un estado, una profesión, como entrar en religión o hacerse cómico. Cuando el desconocido la tacha de "¡Inmunda, farsante!" porque cree que Juana finge su locura para zafarse de sus obligaciones políticas, ella replica: "Decís que hago comedia... Cómicos todos, icómicos! ¡Qué gran sacerdocio! De haber reinado hubiera empeñado los tesoros para un templo a los cómicos. Dime, ¿vamos a seguir representando?" (MARTÍN ELIZONDO, 1997, p. 18). En ese momento de reflexión metateatral, Juana elige representar el papel que la Historia le negó: "Di al gobernador que me saquen cuanto antes de esta mazmorra. A tus amigos, que todo lo que puedo es dejarles mi memoria. A los demás, que mi penitencia ha sido pudrirme con mis pecados y mi cobardía." (MARTÍN ELIZONDO, 1997, p. 22). Juana elige la locura con lucidez; la representación del papel que le tocó en el gran teatro del mundo con amargura.

La Juana de Martín Elizondo va hasta el fondo del abismo en las desarticulaciones de los textos propuestos por la Historia oficial y por el arte conservador decimonónico y franquista. Esta Reina escribe su historia, a pesar de su notoria aversión por la escritura. Es una mujer que nunca creyó en cuentos de hadas, aunque se los invente; que nunca fue necrófila ni le profesa ningún amor desmesurado a Felipe. Juana no renuncia al poder por un amor materno, natural e instintivo, y tacha a su hijo de tirano. Esa Reina sin reino conoce a su pueblo, que la olvidará, y a los suyos, que la usan para sus fines ambiciosos. Pero ante todo, Juana es y está:

DESCONOCIDO. –Seguro que sin disfraces, porque tú no los usas. Bueno, sí, ese disfraz de loca que no es más que un disfraz.

JUANA. –Cómo te equivocas. Estoy como estoy y soy lo que soy. A lo mejor el espejo de todo desperfecto. (MARTÍN ELIZONDO, 1997, p. 20).

La Juana única y trágica propuesta por el franquismo cuyo símbolo mayor es *La locura de amor*, de Juan de Orduña (1948), se torna un hipotexto frente al cual, el hipertexto de Martín Elizondo se presenta como una propuesta claramente subversiva. Parece no haber un diálogo, sino un anti-diálogo entre la Juana de Martín Elizondo y la Juana del franquismo. El anti-diálogo entre la segunda y el texto de Gómez de la Serna está, no obstante, sujeto a aparentes contradicciones.

No obstante, dos episodios en las Juanas de Gómez de la Serna y de Martín Elizondo llaman la atención por su intensa intertextualidad y paralelamente, muestran la pluralidad de los planteamientos estéticos e ideológicos de dos autores exiliados. Se trata del momento en que el narrador de *Doña Juana la Loca* explica la misteriosa muerte de Felipe, contrapuesto a la escena del tapiz que la Reina de *Juana creó la noche* hace y deshace con la ayuda del Desconocido.

El lector de Gómez de la Serna, que conoce los grandes momentos de la historia de Juana, sabe que tras beber el vaso de agua, Felipe morirá, pero el personaje exclama "¡Qué rica agua!" (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 9), hecho que produce un nuevo efecto cómico. El misterio de la muerte de Felipe por presunto envenenamiento se transforma, en el texto artístico, en el misterio de los pozos aciagos de Castilla, "Todo larvático y microbial"; en venganza impar "del fondo pestilente de la tierra", de los "miasmas humillados" que se ceban en la cabeza coronada (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 10). El "regodeo creciente" de los virus por estar en "cuerpo de rey" refuerza la imagen anterior de lo pequeño que se ensaña en lo mayor: "Nunca las bacterias se habían superado tanto

y los Doctores no habían visto invasión como aquella.” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 11).

Detengámonos en esta propuesta que puede parecer subversiva, y de hecho lo es, cuando entabla un diálogo múltiple con la Historia oficial de Juana, antes y durante el franquismo, pero también, con la larga tradición artística que la precede. La venganza de lo microscópico, el surgimiento del efluvio maligno que se esconde en lo más hondo de Castilla para atacar al Rey sería una idea poco grata al Franquismo cuando interpretada como alegoría del contraataque de los vencidos contra los vencedores, o, simplemente, como la posibilidad de despertar, en la memoria del pueblo, el hedor aciago de la barbarie de la Historia.

Los embalsamadores de Felipe, como los promotores de la amnesia en la dictadura franquista, podrían pronunciar al unísono: “lejos todo lo que hiede” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. 11) y el narrador de Doña *Juana la Loca* nos trae, precisamente, ese hedor. No obstante, es ese hedor el que disipa otro, mayor: la sospecha del asesinato del Rey extranjero, por tierras de Castilla, un Rey tan maltratado por los textos franquistas como en la novela de Gómez de la Serna. En ésta, el narrador, tras el embalsamamiento de Felipe, le lanza al lector: “Don Felipe el Hermoso había recobrado su rostro de bello actor maquillado, más encremado que una mujer.” (Gómez DE LA SERNA, 1969, p. 11). Se trata de desmitificar, sin duda, la Historia y la leyenda de Juana y Felipe, pero si se destruye metafóricamente el poder de los grandes de España, paralelamente se aniquila al enemigo natural de la Juana del franquismo. En cualquier caso, se trata de empequeñecer al Rey extranjero, corporificando lo que raramente se corporifica en los poderosos: las larvas que viven en su organismo no como en el cuerpo de un rey sino a cuerpo de rey.

Tras el primer giro del escenario y entre tinieblas, un objeto, un tapiz, cobra un protagonismo inédito en *Juana creó la noche*, de Martín Elizondo (1997). Se trata de un motivo utilizado por el dramaturgo en otra obra, *Las hilanderas*, estrenada en Barcelona en 1981. Poujol (2002, p. 342) nos descifra el significado del tapiz en *Las hilanderas* que representa “la piel de toro de España hasta que descubren, camuflados en la trama del lienzo, los viejos fantoches del pasado.” El tapiz que teje Juana con la ayuda del Desconocido, es, como aquél, la alegoría de una España deshilachada y hecha de escombros. Se trata de “pedazos de mundo, el morro de España, su posadera, su piel arrastrada de toro; todo oliendo a mugre, a putrefacto [...] Una ‘Talavera’ de detritus.” (MARTÍN ELIZONDO, 1997, p. 22) por la que desfilan manos taladas y monstruos-títeres; cabezas decepadas, tótenes enanos y homúnculos grotescos. España se corporifica como Felipe, pero ambos están enfermos, mortalmente enfermos, atacados por monstruos invisibles, y consecuentemente, sujetos a la corrupción de la materia. El hedor y la putrefacción que alcanza al Rey extranjero es el mismo que desintegra a España.

La Historia, para Gómez de la Serna como para Martín Elizondo parece –parcial o totalmente– sujeta a la corrupción. La intertextualidad frente a la Juana de la tradición se realiza, pues, con base en la conciencia de la perversión de todo discurso. A pesar de las diferencias ideológicas de sus autores, esas Juana exiladas dialogan profundamente, pero dialogan a solas, pues pocos rastros dejaron en la abultada literatura sobre la Reina que se desarrolló después de ellos.

La tarea de estos dos escritores exiliados, transformados en superhistoriadores, es la negligencia consciente de los documentos que se acumulan en las Historias oficiales. En un ejercicio benjaminiano, prefieren las “desvariaciones de la historia” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1969, p. IX) y Juana I se constituye como un modelo literario acabado de tal desvarío, sujeto por lo tanto a contradicciones y paradojas, esencialmente en el texto ramoniano.

Cuando Martín Elizondo estrena su *Juana creó la noche*, tras más de 30 años de prisión del manuscrito en un cajón, al espectador le cuesta restringirse a un drama en diálogo único con la versión oficial de Juana durante la dictadura franquista. He ahí, tal vez, una de las claves de su aceptación atemporal. Su lenguaje alegórico va más allá del franquismo y de su Historia univocal. Martín Elizondo (1997) como Gómez de la Serna (1969, p. IX) parece defender la "superchería fantasmagórica" y la "infidelidad perpetua" de la Historia, y lo hace con un respeto mayor por el arte. Fieles a una memoria revisitada por un presente de distancia, esos exiliados proponen, como Benjamin (1993), arrancar a la historia oficial de su letargo; a la tradición, de su conformismo; a los muertos, de su sueño profundo para otorgarles nuevos sentidos a los fragmentos caóticos que no paran de acumularse a los pies del Ángel. Esos detritos son putrefactos e hieden, denuncia Juana desde su exilio.

La tarea del historiador benjaminiano es liberarse de la diacronía y de la acumulación de hechos para intentar descubrir una constelación reveladora a partir de su objeto, de su mónada, de su reminiscencia creadora. La tarea del superhistoriador en el exilio parece ser, justamente, la creación literaria a partir de la conciencia de una historia fragmentaria y subjetiva. Propone Gómez de la Serna (1969, p. XIII) que los siglos pueden durar "135 ó 190 años"; "15 años ó 5 minutos". La larga noche de Juana –parece responderle Martín Elizondo– se escapó de los gruesos muros del palacio-fortaleza de Tordesillas y ha alcanzado "los tiempos" y la Historia presente.

Referencias bibliográficas

- ARAM, Bethany. *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BAJTÍN, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escogidas* – magia e técnica, arte e política. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONNET, Véronique. *De l'exil à l'errance: écriture et quête d'appartenance dans la littérature contemporaine des Petites Antilles anglophones et francophones*. 1997. Tesis (Doctorado en Literatura Francesa. Área: Literatura de expresión francesa). Université Paris Nord, Paris XIII, Paris.
- BROICH, Ulrich; PFISTER, Manfred (orgs.): *Intertextualität*. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer, 1985.
- CABANÈS (Docteur). *Fous couronnés*. Paris: Albin Michel Éditeur, 1932.
- DONAPETRY, María. Juana la Loca en tres siglos: de Tamayo y Baus a Aranda pasando por Orduña. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, Queen Mary, University of London, vol. 6, n. 2, p. 147–154, June 2005.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Palimpseste: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GÓMEZ DE FUENSALIDA, Gutierre. *Correspondencia: 1496-1509*. Madrid: Duque de Berwick y de Alba, 1907.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Doña Juana la Loca*. Seis novelas superhistóricas. Buenos Aires: Juárez, 1969.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Automoribundia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1948.
- GROTTO, Livia. *Entre Sur y Automoribundia*, apuntes sobre la Guerra Civil. *Hologramática* – facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – año VI, n. 10, v. 3 (2009), pp. 69- 94.

ILIE, Paul. *Literatura y exilio interior: escritores y sociedad en la España franquista*. Madrid: Fundamentos, 1981.

JUAN-NAVARRO, Santiago. La Patria enajenada: "Locura de Amor" de Juan de Orduña, como alegoría nacional. *Hispania-Wichita Then Massachussets*, vol. 88, parte 1, p. 204-215, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.

MARTÍN ELIZONDO, José. Un teatro exiliado. *Cahiers du CRIAR*, Publication de L'Université de Rouen, n. 10, p. 11, 1990

MARTÍN ELIZONDO, José. Juana inventó la noche. *Estreno*. Cuadernos del teatro contemporáneo, Penn State University Park, Pennsylvania, vol. XXIII, n. 1, p. 12-23, 1997.

MARTÍNEZ CACHERO, José María; SANZ VILLANUEVA, Santos; YNDURÁIN, Domingo. La novela. En: YNDURÁIN, Domingo (dir.) *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea*. Barcelona: Crítica, v. 9. p. 318-555, 1992.

ORELLANA, Francisco José. *La Reina loca de amor*. Madrid: Tebas, 1975.

POUJOL, Madeleine. José Martín Elizondo: De una memoria defendida a un "teatro sin fronteras". En: AZNAR SOLER, Manuel (dir.). *El exilio teatral republicano de 1939: Seminari de Literatura Espanyola Contemporània*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, p. 331-347.

REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.

ROBERT, Clémence. *Jeanne la Folle. Nouvelle historique*. Paris: Michel Levy Frères, Éditeurs, 1875.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMONNIN, Antoine Jean-Baptiste. *Jeanne la Folle, reine d'Espagne*, roman historique. Paris: Librairie du Guérin, 1825.

TAMAYO Y BAUS, Manuel. *La locura de amor – Un drama nuevo*. 2. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1965.

ZATLIN, Phyllis. Martín Elizondo and his portrait of Juana de Castilla. *Estreno*. Cuadernos del teatro contemporáneo, Penn State University Park, Pennsylvania, vol. XXIII, n. 1, p. 9-11, 1997.