
La puerta de paja de Vicente Risco y la Nueva novela histórica latinoamericana: una correspondencia anacrónica

La puerta de paja of Vicente Risco and the new Latin American historical novel: an anachronistic correspondence

BORJA RODRÍGUEZ
GUTIÉRREZ
SOCIEDAD MENÉNDEZ PELAYO

presidente@rsmp.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2185-2758>

Recibido: 24-09-19
Aceptado: 06-10-19

Resumen

La caracterización que se ha hecho en los últimos años de la “Nueva narrativa histórica latinoamericana” incide en la escritura paródica como rasgo fundamental de esta categoría de novelas. El artículo analiza las características principales que algunos estudiosos han establecido para estas novelas, reflexiona sobre la pertinencia de estas características y los pone en relación con *La puerta de paja* de Vicente Risco. El análisis de esta novela muestra una escritura paródica muy acusada, elemento constructivo básico de la novela y, al mismo tiempo, uno de los elementos que caracterizan a la “Nueva narrativa histórica latinoamericana”. Si esto es así, porque Vicente Risco fue un antecedente, un precursor de esa nueva fórmula narrativa o porque todos los rasgos de esa pretendida “Nueva novela histórica latinoamericana” ya estaban presentes en los textos literarios, por tanto nada tenían de nuevos, y lo que hacía Risco era beber de una tradición antigua, es un tema que puede discutirse.

Uno de los fenómenos literarios más llamativos de la narrativa en los últimos cincuenta años ha sido la gran frecuencia de publicación de novelas históricas que abordan de muy diferentes formas, maneras y estilos la reconstrucción del tiempo pasado, desde una óptica narrativa, ficcional y literaria.

Este fenómeno ha llamado la atención de teóricos y críticos que se han acercado a estas nuevas novelas históricas, intentando encontrar en ellas unos rasgos caracterizadores y establecer unos criterios comunes que permitan identificar el rebrote de una fórmula que ya se inició en el Romanticismo. Muchos de estos críticos han encontrado que las caracterizaciones clásicas de la novela histórica ya no son válidas para analizar este fenómeno literario de la posmodernidad y que por lo tanto, es necesario un nuevo análisis de la novela histórica desde un nuevo punto de vista.

Para los teóricos de la nueva novela, las fórmulas con las cuales estudiosos como Georg Lukács habían analizado la novela histórica ya no resultan válidos y conceptos que Lukács había desarrollado en sus estudios, como el carácter fundamentalmente realista de la novela, en cuanto a su intención de reconstrucción histórica, el objetivo de revitalizar el pasado y de hacer un retrato lo más fidedigno posible de un momento histórico, el carácter popular de la novela histórica... todos esos elementos tenían que ser evaluados de nuevo y ver hasta qué punto eran válidos para el conjunto de producciones actuales.

Un eslabón fundamental en esta nueva construcción crítica del concepto de novela histórica es la

Palabras clave: Vicente Risco, La puerta de paja, Nueva novela histórica latinoamericana.

Abstract

The characterization that has been made in recent years of the “New Latin American historical narrative” affects parodic writing as a fundamental feature of this category of novels. The article analyzes the main characteristics that some scholars have established for these novels, reflects on the relevance of these characteristics and puts them in relation to *The Straw Door* of Vicente Risco. The analysis of this novel shows a very marked parodic writing, which is the basic constructive element of the novel and, at the same time, one of the elements that characterize the “New Latin American historical narrative”. If this is so because Vicente Risco was an antecedent, a precursor of that new narrative formula or because all the features of that purported “New Latin American historical novel” were already present in the literary texts and therefore nothing new and Risco had what he was doing was drinking from an ancient tradition, it is a topic that can be discussed.

Keywords: Vicente Risco, La puerta de paja, New Latin American historical narrative.

obra de Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, que se publicó en 1993 por el Fondo de cultura económica. Es, precisamente, Menton el creador del marbete “Nueva novela histórica latinoamericana”.

Entiende el analista norteamericano que esa nueva novela histórica pretende interpretar de forma renovadora el pasado; un pasado que hay que despojar de su aspecto más oficial académico y solemne. Dar vida por lo tanto de una manera personal, autorial y ficcional a una época, sin la pretensión de realismo fidedigno y sin la intención de reconstruir de manera objetiva, enciclopédica, y, por así decir, notarial, un momento de la historia pasada, de la realidad pasada.

Menton analiza un extenso corpus de novelas y va encontrando en las mismas algunos rasgos que le permiten caracterizar, siquiera sea, de forma aproximada, lo que él llama “Nueva novela histórica” de la América del Sur. Un rápido, esquemático y evidentemente incompleto resumen de la obra de Menton nos indica que podemos hablar en esta nueva novela histórica de la presencia de Jorge Luis Borges y sus ideas filosóficas y literarias. Otro elemento que llama la atención del crítico norteamericano es la abundante presencia de narraciones exageradas, llenas de anacronismos, omisiones y sucesos intercalados que distorsionan totalmente el devenir histórico y que alteran, por lo tanto, el concepto narrativo subyacente en la exposición ordenada de la historia como fórmula científica. Otro fenómeno que Menton comprueba que se repite sistemáticamente en esas novelas es el de la ficcionalización de personajes históricos reales. Es decir, en lugar de la conocida fórmula que Lukács expone en sus análisis de la novela histórica romántica de hacer protagonistas a personajes no existentes en la historia y situar a los personajes históricos a su alrededor, como secundarios que forman parte del coro que rodea a los protagonistas, lo que encontramos aquí es con la conversión en entes de ficción de personajes históricos relevantes que el autor hace actuar de acuerdo a las leyes narrativas y a los devenires de la narración ficcional, y no a la verdad histórica, o, por decirlo de mejor manera, verdad histórica institucionalizada.

Evidentemente en esta literatura de la posmodernidad otro de los elementos que encontramos con mucha frecuencia es la constante metanarración

(metaficción) con muy abundantes comentarios de los autores sobre aquello que están escribiendo. Una constante deconstrucción de la fábula narrativa en un juego que los escritores de esta nueva novela histórica aplican sistemáticamente como un recurso constructivo.

Otro de los elementos característicos es la reescritura de textos anteriores, o, mejor dicho, de pretendidos textos anteriores. Con lo cual, evidentemente, nos encontramos una vez más la herencia cervantina y la presencia de un hipotexto, real o imaginario, de un Cide Hamete Benengeli o equivalente. La voz narradora de esta nueva novela histórica reescribe a su gusto el hipotexto y hace a él constantes referencias: un juego narrativo que Cervantes dejó establecido y que Menton no pareció tener en cuenta a la hora de analizar este tipo de novela.

Y finalmente, siempre según Menton, una presencia importante casi fundamental en estos relatos es lo grotesco, lo carnavalesco y lo paródico. La parodia como elemento constitutivo de la novela, no solamente como imitación burlesca, sino también con su significado original de discurso paralelo que muchas veces se convierte en discurso alternativo al oficial.

La obra de Menton ha ejercido gran influencia y desde entonces se han analizado con este prisma las novelas hispanoamericanas de los últimos cincuenta años que tratan temas históricos. Un refuerzo a sus teorías lo ofrece Fernando Aínsa en un artículo que ha tenido amplia repercusión: "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". En este artículo se utiliza el término de "Nueva novela histórica" para referirse a todas aquellas obras escritas desde finales de los años 70.

Aínsa se pregunta por las características de las muchas novelas latinoamericanas que han versado sobre temas históricos y entiende que en todas ellas, o al menos en su mayor parte, se puede encontrar una "relectura desmitificadora del pasado a través de su reescritura" (Aínsa, 1991,13). Esta reescritura es intencionadamente anacrónica, irónica y paródica en muchos casos; es irreverente, intencionadamente grotesca, y busca dinamitar creencias y valores establecidos. Formalmente intenta la recuperación estética de formas anteriores a la literatura y a la novela histórica románticas, tales como la tradición oral y los mitos, y también busca actualizar

determinados subgéneros que están en el origen de ese discurso histórico: parábolas, crónicas, baladas o leyendas. Todo esto origina, siempre según Aínsa, una escritura intrínsecamente anacrónica donde el pastiche de formas y estilos es constante. De aquí la deconstrucción de mitos y creencias en el pasado que van sustituidas por una visión irónica, paródica o grotesca que es propia de esta nueva narrativa histórica.

Aínsa, que habla de la nueva novela histórica como un "género polifónico" (Aínsa, 1991, 17), dada la multiplicidad de voces, estilos y formas que confluyen en esta manifestación literaria, afirma que en los tiempos actuales se ha roto el modelo estético único.

Las pretensiones de una novela forjadora y legitimadora de nacionalidades (modelo romántico), crónica fiel de la historia (modelo realista), formulación estética (modelo modernista) o experimental (modelo vanguardista) han dado paso a una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra (Aínsa, 1991, 17).

Aínsa desarrolla y amplía las características que Menton había enunciado en la "nueva novela histórica" y se detiene pormenorizadamente en cada una de las características y los procedimientos de esta fórmula narrativa.

El primero de ellos es que esta nueva novela (tal como antes se ha indicado) se caracteriza por hacer una relectura del discurso historiográfico oficial cuya legitimidad cuestiona.

El segundo es que desaparecen ideas como la de la "distancia épica" o la "alteridad del acontecimiento"¹, que son características de la historia como disciplina científica y que en muchas novelas históricas se habían seguido manteniendo. En esta nueva novela histórica las narraciones en primera persona, los monólogos interiores, las descripciones de intimidad de los héroes históricos eliminan esta distancia y los convierten no en personajes históricos sino ficcionales.

Esta falta de distancia épica hace que la nueva novela histórica se rebele contra los mitos que

¹ Las ideas de "distancia épica" y de "alteridad del acontecimiento" vienen (según Aínsa) de las obras de Mijail Bakhtin y Paul Ricouer, respectivamente.

constituyen lo sustancial de las nacionalidades latinoamericanas. Si en una novela histórica latinoamericana anterior, los personajes históricos se erigían como representación de los supuestos valores nacionales, ahora esta “nueva novela” se dirige a subvertir esos pretendidos caracteres históricos, más o menos monumentales, y a construir un personaje más real y al mismo tiempo menos solemne.

En ese acercamiento ficcional al personaje y a la realidad histórica, el autor no duda en mezclar referencias textuales históricas con puras invenciones miméticas de crónicas y relaciones tratadas ambas de la misma manera, sin que en ellas podamos diferenciar lo histórico de lo puramente ficcional donde, además, tiene libre entrada lo fantástico y lo maravilloso. Pesadillas alegóricas y sueños significativos son esgrimidos por los autores como fuentes históricas fidedignas. A este respecto, Aínsa cita al novelista puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, para quien “lo apócrifo no es ajeno a la verdad histórica aunque la historicidad se convierta en falsificación” (Aínsa, 1991, 22). Siguiendo con esta ruptura de lo historiográfico, en la “nueva novela histórica” encontramos una constante superposición de tiempos diferentes en el decurso narrativo, una ruptura total del “decoro” temporal. A lo que se añade una multiplicidad de puntos de vista, un multiperspectivismo que hace imposible acceder a una sola verdad o que plantea la posibilidad de distintas verdades paralelas.

Formalmente, la “nueva novela histórica” se caracteriza por otra propuesta múltiple, en este caso de formas narrativas y de organizaciones estructurales, hasta tal punto que no es posible establecer unas características comunes. Pero lo que sí se puede entender como una característica fundamental en todas ellas es la preocupación por el lenguaje y la utilización de formas lingüísticas diferentes: arcaísmos, pastiches y parodias para reconstruir y desmitificar el pasado. Ese elemento paródico –entiende Aínsa– es fundamental y constitutivo de esta “nueva novela histórica latinoamericana”.

Indica Aínsa que

La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. En efecto al ceder a la mirada demoleadora de la parodia ficcional, la historiografía a la distancia crítica del descubrimiento novelesco que transparenta el

humor cuando no el grotesco o el “esperpento” de la tradición hispánica que va a de Quevedo a Valle Inclán, la historiografía permite recuperar la olvidada condición humana. Gracias a la ironía la “irrealidad” de los hombres convertidos en símbolos en los manuales de historia recobra su “realidad” auténtica. Paradójicamente la deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos a los que se había transformado en “hombres de mármol”. (Aínsa, 1991, 30)

Por su parte, Ángel Arias, en un análisis de una novela de Jorge Ibarguengoitia, entiende que la “nueva novela histórica” latinoamericana denuncia el fracaso de la historiografía. Es decir: dada la imposibilidad de recuperar el pasado, de hacer una explicación de ese pasado llena de sentido, de encontrar relaciones causales de ordenación jerarquizada entre los acontecimientos que nos permitan comprender la historia pasada, la historiografía oficial se configura, finalmente, como un invento, como una ficción, como una construcción personal que pretende convertirse en monumento, en institución o en única interpretación correcta. Esta “nueva novela histórica” denuncia esa concepción sacralizada, una interpretación que no tiene por qué ser la interpretación válida y pone sobre la mesa nuevas interpretaciones. De esta manera se ponen en pie “artilugios novelescos”, como los denomina Arias (Arias, 2001, 19), que quieren establecer una suerte de relación especular entre los textos historiográficos y los textos narrativos, con el fin de quebrar la seguridad del discurso histórico.

A la vista de las ideas anteriormente expuestas de Menton, Aínsa y Arias, podemos establecer unos criterios básicos que los investigadores y teóricos utilizan para la caracterización de esta “nueva novela histórica”:

1) La “nueva novela histórica” pretende una deconstrucción del pasado, erigir una nueva versión de la historia, alternativa a la tradicional, que busca alejar a los personajes históricos de la categoría de monumentos o de “hombres de mármol” para convertirlos en seres reales.

2) Es fundamental para ello la ficcionalización de personajes históricos (mediante primeras personas, monólogos interiores, inmersiones en la intimidad y otros recursos) y el abandono de la “distancia épica”.

3) Hay abundantes elementos de metaficción que se introducen en el decurso del relato.

4) Se trata de una narrativa paródica. Esta parodia se manifiesta a través de la presencia de la exageración, lo grotesco y lo carnavalesco, la constante presencia de apócrifos a los que se da valor histórico, la reescritura de textos anteriores (existentes o no existentes), el anacronismo, el pastiche y el uso irónico y alusivo del lenguaje.

Cabe preguntarse hasta qué punto es válida esta caracterización, si estos elementos que hemos apuntado son enteramente nuevos y si evidencian un cambio de rumbo en la novela histórica. Pues, evidentemente, la existencia de una “nueva novela” supone una “antigua novela”, dos formas de novela histórica que se diferencian por la presencia de estas características en la nueva y la ausencia de ellas en la antigua.

Pero hay que anotar, en este punto, que la comparación en realidad no se hace entre esta “nueva novela” y las novelas históricas anteriores. El constante polo de contraste al que se refieren los teóricos de esta “nueva novela histórica”, no es la novela histórica anterior (la que se practica hasta la década de los 60 del siglo XX), sino la novela histórica romántica. Más aún, la comparación no se establece entre la novela histórica romántica como un corpus de textos en el que se integren las muchas manifestaciones de esta modalidad, sino que se refieren a los estudios de Georg Lukács, a la concepción de novela histórica que este crítico dejó establecida.

Y aquí no cabe por menos de citar la vieja máxima de que “el mapa no es el territorio”. La novela histórica romántica es el conjunto de novelas que los autores románticos escribieron, no el análisis que de un grupo de ellas, especialmente de las de Walter Scott, hizo Luckács. Pero, aun así, admitiendo que Luckács haya definido con precisión las características de las novelas románticas, quedan sin analizar cien años de narrativa histórica, lo que se desarrollan entre 1870, cuando el romanticismo se puede considerar superado, hasta 1970, fecha en que se sitúa, según los críticos anteriormente citados, la “nueva novela histórica latinoamericana”.

Si nos detenemos en el análisis de *La puerta de paja* de Vicente Risco, una novela de la década de 1950, escrita en España, por un autor católico y

conservador, encontramos muchas de las características descritas como propias y específicas de la “nueva novela histórica latinoamericana”. Esto no quiere decir que Vicente Risco haya intuido los nuevos caminos y pueda considerarse como un referente y una referencia para estos autores, sino que tal vez estas sendas ya habían sido transitadas desde mucho tiempo antes por los escritores de novelas históricas.

De hecho, si nos referimos a la primera de las características que hemos extraído del análisis de los trabajos críticos anteriormente citados, la consolidación de una novela que busca una versión de la historia alternativa a la tradicional y que convierte a los personajes históricos en seres reales, tenemos que decir que esto es lo que todos los novelistas históricos han pretendido desde que se empieza a escribir este tipo de novela.

Los novelistas románticos no pretenden construir personajes monumentales, pretenden comprender los actos de estos personajes históricos y, como es sabido y ha sido estudiado, ponerlos en paralelo con los hechos contemporáneos del escritor para realizar una censura de la sociedad de su época, precisamente por su condición de seres reales.

En cuanto a la segunda característica, la ficcionalización de personajes históricos, es necesario deslindar conceptos cuando confrontamos nuestro juicio crítico con el de Menton, Aínsa y Arias. Una cosa es que en las novelas históricas, que siguen el modelo de Walter Scott, los personajes históricos no sean protagonistas y otra muy distinta es que no estén ficcionalizados, convertidos en personajes novelescos. El propio Scott, en *Quintin Durward*, convierte al rey Carlos XI de Francia en uno de los personajes básicos de su relato, con constantes invasiones de su intimidad y de su pensamiento.

Posteriormente, esta ficcionalización de personajes históricos es constante. Galdós en los *Episodios nacionales*, con figuras como la del rey Fernando VII en la segunda serie. Narraciones en primera persona como las *Memorias de Adriano* de Margarite Yourcenar o *Sinúhe el egipcio* de Mika Waltari, en las que un personaje histórico escribe unas pretendidas memorias inexistentes, son ejemplos evidentes de la ficcionalización de personajes históricos llevada a cabo desde la creación del género.

Siguiendo con este contraanálisis, si llegamos a la metaficción, es necesario recordar que una de las primeras formas metaficcionales es precisamente la ironía romántica, en la cual el autor se burla y cuestiona su propia obra ante el lector, como por ejemplo hace Larra en muchas de las páginas de *El doncel de don Enrique el Doliente*. Paz Yáñez, en una aguda crítica de la novela indica que: “El astuto Narrador de nuestra novela contradice una y otra vez, en capítulos posteriores, lo que ha afirmado en el primero². Son continuas sus referencias a cronistas e historiadores, insistiendo, sobre todo, cuando se trata de detalles banales, lo que hace resaltar la ironía” (Yáñez, 1988,140). Y es que Larra, como buen lector que era, conocía el *Quijote* y había comprendido que la metaficción como la novela moderna y al mismo tiempo que ella, arranca de la obra de Cervantes. Yáñez resume con precisión el mecanismo con el que Larra construye su narración: “Todo esto forma parte de un juego de manipulación. Si en un mismo discurso se afirman dos máximas que se excluyen mutuamente, ambas quedan descalificadas como “verdad”. Pero ¿cuál es, entonces, la “verdad” propuesta en nuestro texto?” (Yáñez, 1988, 142).

Y, abundando en nuestra novela romántica, podemos poner sobre la mesa las últimas líneas de *El golpe en vago*, de José García de Villalta, publicada en el año 1835, cuando la novela histórica de nuestro país está en pleno proceso de formación. La voz narradora, tras de un significativo “entre paréntesis” rompe el final feliz con que se iba desarrollando ese último capítulo de la novela con las siguientes palabras:

² Se refiere Yáñez a las últimas líneas del primer capítulo de la novela de Larra: “Con respecto a la veracidad de nuestro relato, debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado; así que, el lector perdiera su tiempo si tratase de irle a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno: respondemos, sin embargo, de que si no hubiese sucedido, pudo suceder cuanto vamos a contar, y esta reflexión debe bastar tanto más para el simple novelista, cuanto que historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las que encontrará quien nos lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables” (Larra, 2003, 74)

Deseoso hasta lo último el señor Chodapetorra³ de halagar las simpatías e inclinaciones de sus lectores, ora sean estas plácidas o iracundas, había combinado un plan por el que se lisonjeaba de hallar esposas para el señor de Bruna, Pedro el de Aznalcóllar, el difunto general, el tío Tragalobos, etcétera; y maridos para Violante, la abadesa, Eugenia, y, por último, para cuantas señoras se presentan en su drama, incluso la hija del fiel de fechos, Y tan sagazmente lo tenía él arreglado todo en su sabiduría, que en cumplimiento de las leyes de justicia poética, particularmente de las clásicas, que hablan de castigar al malo y de premiar al bueno, había resuelto hacer contraer matrimonio a Pistaccio con la tía Rodaballos, porque en su juicio, como dicen muy bien los autores clásicos, la moral es lo primero. Ésta hubiera sido una tremenda y ejemplar visitación poética, un rasgo de maestro, en la delineación del carácter de dicho joven. Su retrato, empero, tal cual está, no exige gran pulimento (¡qué modestia!), especialmente en cuanto a consecuencia. Ni se acuerda el dicho señor don Alejo de haber encontrado en el discurso de su extensa, varia y provechosa lectura, pícaro alguno de novela, por aéreo, sutil y aeriforme que fuese, que se deslizara e hiciese perdidizo con la mitad del ingenio con que se ausentó de su cuadro Pistaccio. Hasta aquí para los moderados. En su humor truculento tampoco faltaron a don Alejo más de una vez intenciones de tocar a degüello, empezando por el arzobispo, el héroe y heroína, no dejar en el cuento, ni aun en Sevilla, persona viva, y devastar la ciudad y los arrabales, primero, con guerra, luego, con peste, y, al fin, cuando el que no estaba herido estaba enfermo, pegándole fuego y acabando la función con una escena à grand spectacle. Pero después de examinar atentamente los archivos de la familia, vio al fin, pues a tal grado llegó su desventura, que ni podía parear a sus varones con sus hembras barajándolos juntos como sotas con reyes en un juego de cartas, ni menos exterminarlos, ni hacer de ellos un escarmiento. Esto hubiera sido

³ La novela de García de Villalta comienza con una carta de Alejo Cevallastigardi y Chodapetorra, autor del manuscrito, enviada a un editor anónimo, en la que hacen una reflexiones sobre narrativa, siempre manteniendo la ironía que en muchas ocasiones va a aflorar a lo largo de la narración.

faltar a la fe de historiador. Descargada ya su conciencia literaria, respetuosamente pide don Alejo se le perdone la presente digresión. Tal vez digresión y apología parecerán fuera de su lugar a los críticos. En ese caso suplica, a lo de Cadalso, a los señores que crean este paréntesis inoportuno en el sitio en que se halla, se dignen no leerlo ahora, de ningún modo, y colocarlo como debieran por prefacio, de modo que el lector vaya ya prevenido. (García de Villata, 1835, 246)

Y finalmente con respecto a la narrativa paródica y el pastiche, hemos de indicar que está presente también prácticamente desde la propia creación romántica de la novela. Flaubert en *Salambó* y Bulwer Lytton en *Los últimos días de Pompeya* construyeron gigantescos pastiches, pretendidas novelas históricas absolutamente apócrifas, e incluso Flaubert se permite la humorada de introducir notas a pie de página en su novela que proporcionan las fuentes históricas en las que apoyaba, fuentes históricas absolutamente inexistentes. En la mezcla de elementos fantásticos e históricos podemos citar una obra tan emblemática como *Bomarzo* de Múgica Laínez. En cuanto a lo grotesco, basta con leer *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender, y difícil encontrar narración más paródica, exagerada y carnalesca que el retrato que Valle-Inclán hace de Isabel II en las tres novelas que forman la trilogía *El Ruedo ibérico*.

La puerta de paja de Vicente Risco se ambienta en una Edad media que no tiene una datación cronológica definida pero que podemos situar, por alusiones internas, alrededor de los siglos XIII o XIV. Su protagonista es el obispo Baldonio, nombre simbólico que puede ser un juego burlesco derivado de la palabra baldón, en su significado de mancha, deshonra, pues el personaje ha sido excomulgado y es un rebelde al Papa de Roma. Baldonio ha erigido en su obispado de Nerbia un reino independiente que, en muchos de sus aspectos trasunta la Galicia medieval. La novela se inicia con Baldonio en el apogeo de su poder, pero después comienza un declive en el que cual este obispo va perdiendo aliados y súbditos hasta que finalmente su guerra con el Papa está encaminada al fracaso. Baldonio idea entonces una estratagema para salvar su vida. Se finge arrepentido, confiesa públicamente sus pecados ante el legado apostólico, y pide ser llevado

a Roma para confesarse ante el Papa. Su intención es engañar a todos con su falso arrepentimiento y ser confirmado como obispo, pero esta vez con reputación de santo.

Mientras Baldonio es llevado encadenado hacia Roma, los nuevos gobernantes de Nerbia hacen estallar una revuelta por su mal gobierno. Los habitantes de Nerbia que añoran la época de Baldonio expulsan al legado apostólico y a todos sus hombres y reclaman el regreso de su obispo. Pero Baldonio, en su viaje a Roma, se ha transformado y su arrepentimiento fingido se ha convertido en verdadero. Cuando vuelve a Nerbia, ahora como un devoto cristiano, es rechazado por el pueblo, que lo considera un traidor; finalmente muere apedreado por aquellos mismos que reclamaban su vuelta como gobernante. Risco diversifica esta trama principal en otras secundarias, como las andanzas de Plutón Barrabás (de nuevo otro nombre simbólico) un extraño personaje que a veces, incluso desde su nombre, parece representar al diablo, que muere y resucita varias veces a lo largo de la obra; las aventuras de Hermanrico, paje de Baldonio que intenta rescatar de la prisión a la hermosa Rosinda, barragana del obispo; la rebelión capitaneada por Galafre, el esposo de Rosinda; y la historia de amor que nunca llega a expresarse claramente entre el sobrino de Baldonio, Finamor, con el propio obispo.

La puerta de paja fue finalista en el premio Nadal de 1952 y en el premio Ciudad de Barcelona de 1953. Olivia Rodríguez González que es quien con más extensión y detenimiento ha estudiado la novela dice a este respecto que “No sería descabellado imaginar que Vicente Risco, próximo a los setenta años y tras un periodo de veinticinco sin acercarse a la novela, hubiera recibido esperanzas por parte de alguien del jurado que aquel año dictaminaría la resolución del premio” (Rodríguez González, 2002, 520). La suposición de Rodríguez González se ve reforzada por el apoyo que tuvo esta novela, a la hora de su edición por parte de autoridades del régimen. En efecto cuando la editorial Planeta (Destino, la editora de los premios Nadal, no mostró, al parecer, interés en publicar la obra) remitió el manuscrito a la censura, acompañó el envío con una carta de Florentino Pérez Embid, quien, desde 1951, era Director General de Propaganda (al año siguiente su cargo se renombró como Director General de Información) y, por lo tanto, el jefe máximo de la

censura franquista, puesto en que permaneció hasta 1957. La carta de Pérez Embid pedía que la novela fuera revisada por un lector de “reconocido buen criterio”⁴.

La recomendación del Director General de Propaganda fue tenida en cuenta, como no⁵, y el censor pasó por alto muchas de las situaciones más irreverentes de la novela de Risco. Lo que al parecer fue superior a sus fuerzas, fue tolerar que se dijera directamente que el obispo era cornudo, a juzgar por las pocas correcciones que llevó a cabo⁶.

⁴ NOTA DE SERVICIO INTERIOR N.º 155-53

De DIRECTOR GENERAL DE INFORMACION
A JEFE DE LA SECCION DE INSPECCION DE LIBROS

ASUNTO: Habrá llegado, hace unos días o estará a punto de recibirse en esa Sección, un original de la obra de D. Vicente M.-Risco Agüero, titulada “LA PUERTA DE PAJA”. Cuida de que dicho original sea entregado a lector de reconocido buen criterio.

Fecha. 17-2-53

Firma: F. Pérez Embid.

⁵ RESPUESTA: Contestando a la Nota que antecede, cumple manifestar a V. I. que la obra de D. Vicente M.-Risco Agüero, titulada “LA PUERTA DE PAJA” Exp. 830-53, ha sido entregada, según sus indicaciones, a la lectura del Lector n.º 1, Dr. Enrique Conde Gargollo.

Fecha 19-2-53

Firma: Joaquín Ubeda.

⁶ 1 (primer párrafo): Sentado a la lumbre, el obispo Baldonio, excomulgado por tres Papas seguidos, se limpiaba los dientes con una punta de cuerno de ciervo. Lo había capturado vivo en una cacería y lo había arrojado a los canónigos que tenía presos en el sótano, para que lo devorasen. Los cuernos le habían sido presentados después por un familiar, en una bandeja repujada. Baldonio se los probó apoyándolos en las sienas por la raíz, pensando en su barragana favorita, y preguntó al bufón cómo le sentaban; el bufón le respondió que se conocía muy bien que Rosinda los había hecho expresamente para él, pero se había excedido un tanto o más en la medida. [Cambia por “Baldonio dirigió una sibilina pregunta a su bufón”]

8: (cap. II): “Ahora, él me lleva a Roma... ¿Es realmente Finamor, o es Satanás, o quizá Ascanio, el que tienen por santo?... No hay santos, nunca los hubo... Son cosas de las viejas, de las monjas... También Rosinda cree que hay santos, y les reza...”

10: “Baldonio pensó: “Es mi Ángel de la Guarda, me lleva a Roma, me lleva a pedir perdón al Papa, quiere que pida perdón al Papa para que abandone a Rosinda, para que me separe de Rosinda y se la deje para él. Quiere que se la deje para él... No es el Ángel...”

10: Si yo pidiese perdón al Papa, acaso pudiera conservar la sede. Conservando la sede, yo podría llegar a Cardenal. Si yo pudiera llegar a Cardenal, quizá alcanzase a conseguir que Rosinda fuera Papisa... ¿Por qué no ha de haber una Papisa? Con

El lector de *La puerta de paja* puede hacer múltiples interpretaciones de esta obra. Rodríguez González la considera como “novela católica” y cita a diversos críticos de los años 50 que entendieron la novela de esta manera. Por nuestra parte, nos llama la atención la presencia a lo largo de la novela de un humorismo sardónico y de parodia de lo medieval que nos conduce a interpretarla en la línea de narrativa paródica que Menton, Aínsa y Arias entendían como la característica principal de la *Nueva novela histórica latinoamericana*. Esta parodia, recordemos, podía manifestarse a través de la presencia de la exageración, lo grotesco y lo carnavalesco, la constante presencia de apócrifos a los que se da valor histórico, la reescritura de textos anteriores (existentes o no), el anacronismo, el pastiche y el uso irónico y alusivo del lenguaje.

La presentación de *La puerta de paja* nos da entrada a un mundo grotesco desde sus primeras líneas (incluyendo la frase censurada que antes habíamos visto en nota).

Sentado a la lumbre, el obispo Baldonio, excomulgado por tres Papas seguidos, se limpiaba los dientes con una punta de cuerno de ciervo. Lo había capturado vivo en una cacería y lo había arrojado a los canónigos que tenía presos en el sótano, para que lo devorasen. Los cuernos le habían sido presentados después por un familiar, en una bandeja repujada. Baldonio se los probó apoyándolos en las sienas por la raíz, pensando en su barragana favorita, y preguntó al bufón cómo le sentaban; el bufón le respondió que se conocía muy bien que Rosinda los había hecho expresamente para él, pero se había excedido un tanto o más en la medida. (Risco, 2004, 5)

~~Rosinda, Venus, la diosa del amor humano, se sentaría en la silla de San Pedro; al principio no lo sabría nadie: Rosinda no sería Papisa, Rosinda sería Papa. Siendo Papa Rosinda, me coronaría Emperador. Y al ver, cuando todos lo viesan, que sabiamente estaban regidos la Iglesia y el Imperio, entonces se descubriría todo.~~

24: (cap. IV, segundo párrafo del cap. Hacia la mitad): No era posible que un ángel tuviera aquellos descomunales cuernos de ciervo... Pero estos cuernos de ciervo los había arrancado Finamor de las sienas del Obispo; Baldonio los tuvo puestos alguna vez, acaso otras veces, acaso siempre. Se los había regalado Rosinda, en una bandeja repujada. (Larraz, 2013)

Este inicio narrativo que nos mete de lleno en el mundo grotesco de *La puerta de paja* nos ofrece la imagen de un obispo que desde el momento de su aparición queda definido por el exceso.

La voz narradora vuelve una a otra vez a la caracterización de Baldonio en el arranque de la narración y a la escena inicial del personaje limpiándose los dientes con el asta, una imagen de gran plasticidad en la que narrador insiste.

Con la punta de cuerno de ciervo, el obispo excomulgado quemado en efigie en Roma, escarbaba sus dientes, empastados de carne de oso. Aquel alimento le sería para conservar y acrecentar su energía y su ardor masculino. Él mismo era enorme y peludo, y al andar tenía algo de oso bailando, pero solo era eso en el cuerpo, pues su alma era como la de otros animales. Todo eso lo sabía él muy bien: se ponía la piel de uno o de otro, según la conveniencia o el capricho, y el capricho era el rey de sus conveniencias (Risco, 2004, 7).

Risco va avanzado en su presentación del personaje grotesco e hiperbólico que es el centro de la narración. A la imagen inicial en la que el obispo se limpia los dientes mientras los canónigos presos mueren de hambre en el calabozo, se añade esta segunda presentación, en la que se insiste en su animalidad (enorme, peludo, oso bailando) tanto que hasta se indica que su alma era como la de un animal. Y más aún tiene la capacidad mágica de convertirse en el animal que desee.

Este obispo con cuerpo de oso y alma de animal, con poderes mágicos, es un rebelde a Roma, como se dice desde la primera línea. Pero el narrador insiste en ello, como una especie de “leit-motiv” que se repite con cada mención al obispo: “Baldonio, el obispo excomulgado y depuesto por tres veces, quemado en efigie por relapso... (Risco, 2004, 9)”, “...era conscientemente simoníaco y cismático... (Risco, 2004, 9)”.

La pintura de Baldonio se va complementando con múltiples detalles. Es un personaje lleno de contradicciones: “todas las ideas del obispo Baldonio se originaban en el aburrimiento. Si no se hubiera aburrido, el obispo Baldonio hubiera sido un personaje nulo; por eso quería aprovechar todos sus aburrimientos” (Risco, 2004, 8). Su capacidad mágica le ha permitido crear un demonio personal

al que llama mediante un teléfono, que se llama así en la novela, pero que es otra cosa:

El teléfono de aquellos tiempos no era como el de ahora. No servía para hablar con los vivos, sino con el otro mundo. Consistía en una trompeta y un espejo; la trompeta no servía más que para aislar la voz, de modo que no las oyese nadie que no fuera muerto o diablo. El espejo servía para recoger las respuestas. (Risco, 2004, 7)

Pero, como se repite una y otra vez a lo largo de la narración, el humorismo y la sorna que se encuentran por doquier en el texto, se manifiesta a través del absurdo, de la contradicción y de la negación, más o menos sibilina, de todo lo dicho anteriormente. Por ello, nada más acabar la descripción del teléfono que sirve para hablar con el diablo, la voz narradora indica: “A Baldonio le habían enseñado que, en realidad, toda respuesta la da el eco” (Risco, 2004, 7). Y si el eco es quien habla a través de las respuestas del espejo, no hay ningún diablo. Esa conclusión se hace aún más evidente cuando el narrador explica que el diablo que hablaba a través del espejo: “no había sido creado por Dios, sino fabricado expresamente por el propio Baldonio. Le llamaba Satanás para halagarlo, pero no porque lo fuese. Le tenía a su entera disposición, pues no servía para otra cosa” (Risco, 2004, 8).

Es decir que Baldonio había creado un diablo que no era diablo y que no servía nada más que para hablar con el obispo cuando este se aburría. Y no era casualidad que ese demonio se apareciera en el espejo al que miraba Baldonio cuando se aburría. Lo que no hacía sino confirmar lo que le habían enseñado al obispo relapso, según nos había indicado la voz narradora. “toda respuesta la da el eco”.

En la personalidad de Baldonio, desde un primer momento, se echa de ver el salvajismo que hay dentro de él y el gusto por la violencia y por la muerte, casi equiparable con sus deseos sexuales, siempre explícitos a lo largo de la novela. Este gusto se convierte en una característica tan introducida en el personaje que en muchos momentos el monólogo interior, que recoge los pensamientos internos de Baldonio, se convierte en una contemplación estética del asesinato y la muerte. Tal ocurre cuando el obispo, en las primeras páginas, se deleita en imaginar el asesinato de su sobrino Finamor, del que

sospecha que es amante de su barragana, Rosinda, precisamente en un desfile y en el momento en que pasaba debajo del balcón de la muchacha:

Iba pensando entonces Baldonio en que su cola iba arrollada al cuello del barbilindo, en que era de finísima seda, muy resistente, en que acaso fuese suficiente un pequeño tirón, dado al descuido, para estrangular al portacola, en que ese tirón no lo daría él nunca, en que, a pesar de eso, era gustoso imaginarlo, e imaginar dentro de su cabeza, el efecto que haría el cadáver del jovenzuelo, arrastrado en la punta de la vestimenta episcopal como si el verdugo le hubiera atado a la cola de un caballo salvaje, el sentimiento de horror, dolor y de cólera en el pecho de Rosinda, y el espanto del pueblo apiñado para ver el desfile, el estremecimiento del clero, la ejemplaridad tremenda del suceso y la rabia impotente de los señores, los caballeros y los hidalgos (Risco, 2004, 6).

La presentación de este personaje, con todos sus atributos, en las primeras páginas, de la novela debía llevar, en buena lógica narrativa, a una narración en que quedaran de manifiesto la animalidad, lo grotesco y lo desmesurado del personaje. Pero como va a suceder continuamente a lo largo de la narración las expectativas del lector se ven truncadas. El narrador está mucho más atento a la construcción de un pastiche con elementos de literatura medieval que a la lógica narrativa, y la socarronería con la que se va construyendo la historia es mucho más fuerte que la trabazón lógica de los acontecimientos.

De hecho, la ironía de la que hace gala Risco a lo largo de toda la obra, domina el relato y sobre todo domina la construcción de los personajes. Si nos atenemos a los personajes que Risco va presentando en su obra, podríamos definir la historia de *La puerta de paja* como la de una colección de fracasos. Algunos más explícitos y evidentes: Baldonio fracasa al perder el poder como conde y obispo de Nerbia, y los señores feudales y los legados papales que le expulsan del poder fracasan porque no saben administrar Nerbia, se pierden en luchas intestinas y acaban perdiendo el poder. Pero el fracaso es más profundo y afecta a todos los personajes y a todos los hilos narrativos que conforman una trama narrativa artificiosa e incoherente en muchos momentos. Plutón Barrabás, el personaje con poderes mágicos

que urde un complicado plan para reinstaurar a Baldonio (llegando a morir varias veces en el proceso), nada consigue y Baldonio nunca recupera el poder. Hermanrico el poeta que inicia una mágica aventura para salvar a Alda, amante de Baldonio, amante de Rosinda y protegida de Plutón Barrabás, atraviesa la novela en un viaje sin rumbo y sin destino, condenado a no conseguir nada de lo que intenta. Baldonio, que intenta recupera su poder fingiéndose penitente arrepentido para conseguir que el papa le perdone y reponga en sus dignidades fracasa doblemente. Por un lado porque el papa no le devuelve el condado y el obispado; y, por otro, porque él mismo, al convertirse sinceramente sabotea su propio plan y exhorta al pueblo de Nerbia a obedecer a su sobrino Finamor, a quien el Papa ha nombrado conde y obispo. Este fracaso de Baldonio es aún más profundo puesto que pasa de ser amado y reverenciado por el pueblo, cuando era pecador y rebelde, a ser odiado y despreciado cuando se arrepiente en verdad de sus pecados y predica la humildad, la sumisión y la obediencia.

El fracaso afecta a todos estos personajes de muchas maneras: Galafre, marido de Rosinda, cornudo consentido y reducido a una condición irrelevante y ridícula, adquiere una personalidad e importancia cuando –siempre la escritura socarrona de Risco– se convierte en jefe de los insurrectos que quieren reponer en el poder a Baldonio, es decir cuando se pone a luchar a favor del amante de su esposa. Y, cuando aparentemente triunfa en este empeño al conseguir la victoria en su rebelión, su fracaso es todavía más perceptible, porque vuelve a sumergirse en el estado mental de inanidad en el que vivía antes de la rebelión.

Toda esta colección de fracasos personales compone una narración en la que los hilos narrativos no se desarrollan, pues el narrado puede cortarlos libremente, finalizarlos sin explicaciones o sumergirlos entre otros hasta quedar desapercibidos y desaparecidos. Risco se desinteresa totalmente del aparato narrativo de su novela y se centra, sobre todo, en el pastiche y en el humorismo socarrón e irónico que permea todas las páginas y que se manifiesta de muchas formas; entre ellas, una de las más importantes, es el estilo.

La imitación burlesca de los referentes lingüísticos es una constante y de hecho originan una buena parte de los elementos narrativos. Por ejemplo, la

escena del arrepentimiento público y la confesión (falsa e insincera) de Baldonio es característica. Precisamente la falsedad del personaje le permite crear una confesión que no repele, sino que atrae al pueblo, que la escucha en la plaza y que queda fascinado por la prolija descripción de los pecados del personaje (en una nueva demostración de ironía del narrador, Baldonio es más amado, cuanto se presenta más malvado y corrupto).

He quebrantado todo los mandamientos, me he encenagado en todos los pecados capitales, sin faltar uno; he faltado contra la fe, contra la esperanza y contra la caridad, contra las virtudes cardinales, contra la fidelidad, contra la fe jurada, contra toda moral, contra todo derecho; he hollado todas las leyes divinas y humanas; he ofendido a Dios, lo he negado dentro de mi corazón, he celebrado sacrílegamente la santa misa, he profanado los sacramentos; he obtenido el feudo con engaños y falsas promesas, lo he conservado derramando sangre de parientes los príncipes de Strandia; he conseguido la mitra con simonía, pagando dinero y favores culpables; he gobernado con tiranía, he oprimido al pueblo, he abandonado y maltratado a los pobres, he ofendido a los nobles, he protegido y amparado a los malvados, he sacado a mis súbditos dinero por la fuerza y por la astucia, he afligido a las viudas, he violado a las vírgenes, he atropellado a los huérfanos; he sido lujurioso y concubinario, intemperante, inmundo; he practicado la magia negra y he tenido un demonio a mi servicio. (Risco, 2004, 81-82)

Ante esta confesión (de la que solo citamos una pequeña parte) el pueblo conmovido por la elocuencia pecaminosa de Baldonio pide su absolución. Es el momento de su máximo triunfo, el instante en el que es más amado por el pueblo, mientras que es despreciado y finalmente apedreado y muerto por ese mismo pueblo enfurecido cuando se arrepiente sinceramente. El odio al santo y el amor al pecador configuran la irónica presentación de este “conversión” que nos presenta Risco.

El pastiche que es la novela se pierde en meandros narrativos que van muy distantes del eje principal: la historia de Baldonio. El viaje fantástico de Hermanrico, las aventuras de Plutón Barrabás, los entresijos de la rebelión, las relaciones de Alda y

Rosinda son esquemas de posibles desarrollos de la novela que se ven abortados porque la voz narradora va de una a otra, más seducida por las posibilidades humorísticas y estilísticas de las diferentes historias que por componer una narración estructurada. Es por ejemplo, el caso, de las relaciones entre Rosinda y Alda, el día y la noche, ambas amantes de Baldonio, y amantes también entre sí, cuyos pensamientos nos ofrece el autor en los capítulos XIV (Alda) y XLVI (Rosinda) en un claro ejercicio de paralelismo y antítesis, preocupado ante todo por la construcción estilística de unos contrastes que forman el discurso del personaje:

Alda odiaba y adoraba al mismo tiempo a Rosinda. Eran cuerpos y espíritus complementarios, seres de signo contrario, dentro de la feminidad, que se atraían aborreciéndose, que por ello se dominaban mutuamente de modo irresistible, con una pasión dolorosa. [...]

Tenía de Rosinda una opinión buena y mala. Le parecía bondadosa e hipócrita, blanda y egoísta, ardiente y fría, deseosa e indiferente. No sabía bien de lo que sería capaz; la despreciaba y la temía. Se le revolvía la cabeza pensando en ella: no lograba comprenderla. (Risco, 2004, 99)

—Alda —decía el corazón de Rosinda—, a nadie he odiado como a ti en el mundo... Alda, a pesar de eso, to te amaba... Perdóname por mi amor, perdóname por mi odio... Alda, yo te he vencido, perdóname por mi victoria... Por mi crueldad, perdóname... Por mi soberbia, perdóname... Por tu humillación, perdóname... Por tu aborrecimiento hacia mí, perdóname... Por tu envidia, por tu rencor, por tu resentimiento, perdóname.. Yo era tu mala vida, tú eras mi mala vida... Por mis pecados, perdóname; por tus pecados, perdóname; por nuestros vicos, perdóname... Perdóname por tu vida regalada, por tu ocio... Por nuestros actos, por nuestras palabras, por nuestros pensamientos, por la acedía y por la hiel, por la amargura del placer y por la dulzura del odio,... Por las tentaciones y por las saciedades, por la náusea, por el hastío, por el aburrimiento mortal... por tu castigo, por tu muerte horrible, perdóname. (Risco, 2004, 237).

Significativo es también el capítulo XIX en el que Risco deja rienda suelta a su espíritu socarrón y al gusto por la parodia irónica que caracteriza

toda la novela. Para llegar a ello ha interrumpido la narración de la peregrinación y arrepentimiento de Baldonio y ha desarrollado mínimamente la rebelión de los nobles menores de Nerbia contra los enviados del Papa. Una rebelión en la que esos nobles menores quieren reponer a Baldonio, al obispo malvado, hereje, simoníaco, relapso y quemado en efígie, en todo su poder y dignidad, como señor espiritual y temporal de Nerbia. Los enviados del papa entonces llevan a cabo un plan para abortar la rebelión: secuestran a las familias de los rebeldes, a las esposas de los nobles que capitaneaban la rebelión para chantajearles y amenazarles con la muerte de sus mujeres. Pero este folletinesco episodio no da los resultados apetecidos por los secuestradores, ni los temidos por las familias de los secuestrados, tampoco los esperados por el lector de la novela: no hay cautiverios, ni escenas carcelarias, episodios truculentos, ni fugas, ni caracterización de personajes ni rencillas entre prisioneras, ni relaciones entre humilladas y humilladores. No hay, en fin, ninguno de los giros narrativos que un lector experto puede esperar de la situación.

Las esposas y las hijas de todos los jefes rebeldes habían sido raptadas.

El castillo de Conagón se había convertido en un alegre jardín de lirios de primavera y de rosas otoñales. Estaba lleno de músicos, de poetas, de juglares, de gentiles donceles primorosos en las armas y en la danza. Todos los días había banquetes y saraos, juegos y representaciones, recitado de poemas, partidas de ajedrez y de dados, discreteos, torneos y justas, bailes y músicas. Los galanes ofrecían a las damas flores, plumas de garza real y joyas. Las damas a los galanes, pañuelos perfumados.

Se decía que los gastos eran sufragados por la bolsa del judío Moisés Barnabal.

Las damas estaban muchísimo más contentas que en sus casas respectivas y deseaban en lo más hondo de sus corazones que no terminase nunca su cautividad.

Todos los días había diversiones nuevas, se presentaban las más peregrinas invenciones, se satisfacían todos los caprichos, era aquél un delicioso cautiverio, en un paraíso nunca sospechado por aquellas damas y damiselas criadas entre villanos y ganado, en casas y castillos oscuros, fríos y desnudos de blanduras y ornamentos. (Risco, 2004, 167)

La irónica representación del amor cortés que lleva a cabo Risco en esta parodia incide en la novela como pastiche de géneros y discursos pretendidamente medievales, como instrumento lingüístico y estilístico de recreación de textos anteriores, como artefacto irónico e humorístico que no pretende narrar sino sonreír.

Rodríguez González recoge parte de una carta que Risco había enviado a Manuel Cerezales, crítico de *Informaciones* que había calificado *La puerta de paja* como novela católica. Decía así Risco al crítico:

Creo que Vd. ha penetrado hasta donde se puede penetrar en el fondo de 'La Puerta de Paja', y que ha hecho una crítica estupenda, no por lo que tiene de elogiosa, sino por lo que tiene de lúcida. Yo mismo no conozco todo el alcance de la novela, lo cual se explica por las condiciones de su composición, que ya expliqué. Eché allí, parte queriendo, parte sin querer, muchas cosas que llevaba dentro. Pero ¿qué hombre sabe lo que lleva dentro? Y aún más ¿quién hay que comprenda todo lo que sabe? V. puso de relieve aspectos que me habían pasado inadvertidos, y con ello me ha enseñado cosas acerca de mi obra. Creo que este es el papel de la buena crítica. (Rodríguez González, 2002, 524)

Evidentemente es posible hacer una lectura literal de este texto. Pero si pensamos en quien lo escribe, en que quien lo escribe puede ser la misma voz narradora que presenta a un pueblo que adora al triunfante obispo pecador y apedrea y mata al santo arrepentido, la misma voz que disfruta metiéndonos en urdimbres narrativas que no llevan a ninguna parte, que continuamente decepciona expectativas de lector y de personajes con irónicos desenlaces de las acciones, que se deleita en juegos de contrastes que se anulan mutuamente, y que hace de la exageración grotesca y de la deformación paródica elementos reiterados de la novela, cabe preguntarse si detrás de palabras como "¿qué hombre sabe lo que lleva dentro? Y aún más ¿quién hay que comprenda todo lo que sabe? V. puso de relieve aspectos que me habían pasado inadvertidos, y con ello me ha enseñado cosas acerca de mi obra", no hay también una socarrona ironía.

Indicaba Aínsa, en una de las citas que antes hemos consignado que: "La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que puede sintetizarse

la nueva narrativa histórica”. Pues bien, aunque es posible que así sea, no cabe duda de que *La puerta de paja*, de Vicente Risco, del año 1952, puede ser definida como novela paródica e irónica, una obra literaria que hace de la escritura paródica su constituyente principal. A lo que debe añadirse que tal fórmula es llevada a cabo por un autor que estaba en las antípodas literarias, generacionales e ideológicas de los autores de esa “Nueva novela histórica latinoamericana”.

Si esto es así porque Vicente Risco fue un antecedente, un precursor de esa nueva fórmula narrativa sobre la que tanto se ha escrito después, o porque todos los rasgos de esa pretendida “Nueva novela histórica latinoamericana” ya estaban presentes en los textos literarios (quizás no en los tratados), por tanto, nada tenían de nuevos, y lo que hacía Risco era beber de una tradición antigua, es un tema que puede discutirse.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F. (1991). La nueva novela histórica latinoamericana, *Plural*, 240, pp. 82-85.
- AÍNSA, F. (1991). La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana, *Cuadernos Americanos* 4 (28), pp. 13-31.
- ARIAS-URRUTIA, Á. (2001). Ibarra y la nueva novela histórica: ‘Los relámpagos de agosto’, *Rilce* 17.1, pp. 17-32.
- GARCÍA DE VILLALTA, J. (1835). *El golpe en vago*. Madrid: Manuel Delgado.
- Larra, M. J. (2003). *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Edición de Paz Yáñez. Madrid: Espasa-Calpe.
- LARRAZ, F. (2013). *Represura*. En <http://www.represura.es/represura-8-febre-ro-2013-documentacion-53.html>
- MENTON, S. (1993). *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RISCO, V. (2004). *La puerta de paja*. La Coruña: La Voz de Galicia
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. (1998-1999). Vicente Risco e *La puerta de paja*: unha valiosa contribución á novela católica na posguerra española, *Revista de linguas e literaturas catalana, gallega y vasca*, 6, pp. 243-258.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, O. (2002). *La obra narrativa de Vicente Risco*. Madrid: Eprints UCM.
- YÁÑEZ, P. (1988). Particularidades del marco histórico en El doncel de Don Enrique el Doliente, *Romanticismo 3-4: atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano (Bordighera, 9-11 aprile 1987)*. La narrativa romántica, Genova: Istituto di Lingue e Letterature Straniere Centro di Studi sul Romanticismo Iberico, pp. 137-144.