

TELEKI, Domokos, *Les espagnols au Mexique*, traducido y presentado por Emese Egyed y Pascale Pelerin, París: Publications de la Société française d'études du dix-huitième siècle, 2023, 191 pp.

A partir del cambio de dinastía en el trono español a principios del XVIII Hungría dejó de formar parte de nuestro imaginario colectivo (recuérdense *El capitán prodigioso* de Vélez de Guevara, *El animal de Hungría* de Lope o, ya más tardíamente, *El príncipe prodigioso* de Matos y Moreto). Los vínculos dinásticos, que no dejaron de implicar ayuda financiera y militar, permitían esa afectuosa familiaridad literaria, poética, finalmente rota. Esa misma razón justifica, en cambio, la opuesta connotación de España en la obra de teatro que hoy traemos aquí, traducida del húngaro para la sociedad francesa correspondiente de la nuestra: *Los españoles en México*, del noble transilvano Domokos (Domingo) Teleki (1773-1798). Transilvania, una de las tres regiones en que quedó dividido el histórico reino de Hungría tras la invasión otomana de su cuerpo central a principios del XVI, se acomodó rápidamente a la condición de principado vasallo del turco. Y, tras la fragmentación religiosa introducida por el protestantismo a mediados de ese siglo, rechazará siempre el afán reunificador de los Habsburgo, católicos, que gobernaban el otro tercio de la vieja Hungría y que, a partir de 1699, tras vencer a los turcos, terminarían haciéndolo también sobre aquella región que siempre exigió, incluso por las armas, el respeto de las leyes y la idiosincrasia nacida del período otomano. Por eso, aunque el suyo fuera un tiempo ya en

el que aquellos vínculos dinásticos habían desaparecido efectivamente, no puede extrañar que «un patriota transilvano» –como el calvinista Teleki se nombra en la portada– utilizara la epopeya española en América para representar poéticamente, como se sugerirá aquí, los hechos acaecidos durante la dieta transilvana de 1790-1, donde se ventiló de nuevo el encaje de Transilvania en el Imperio, y sus últimos coletazos en la conspiración de Martinovics de 1795 (hechos todos cuyo quién es quién presentan, sin desvelar su identidad, los largos «caracteres principales» de la obra que incluye a continuación de las *dramatis personae* (pp. 41-43).

*Los españoles en México* puede incorporarse, pues, al acervo de la literatura negrolendaria. Siempre que se aclare que la leyenda negra española ilustrada no constituyó, como en el XVI, un arma en el combate contra España, su ariete propagandístico, dedicado expresamente a minar su fama y a confundir su verdad para menoscabar su influencia efectiva o su capacidad de acción dentro y fuera de sus territorios, sino el producto del triunfo de tal desprestigio. Como evidencian las fuentes del presente texto, que las editoras ponen de manifiesto muy circunstanciadamente, divididas entre las crónicas con que el autor busca dotar de verosimilitud histórica al texto (De las Casas, Solís, Díaz del Castillo) y lo que podríamos llamar el aparato interpretativo ya contemporáneo de ese material (Campe, Raynal, Robertson), la leyenda negra ilustrada parte de las representaciones de su antepasada como materia prima para sus creaciones, pero su rédito político no está puesto

intencionalmente en la depreciación de su sujeto nominal como hacía aquella. La maldad, que había sido considerada en el momento álgido de la leyenda negra clásica como propia de aquella nación bárbara y fanática frente a la inocencia de sus enemigos, se había desvelado en la crisis barroca independiente de aquel origen nacional, propia de la condición humana. La coherencia del relato histórico, que en el XVIII arroja la construcción romántica de las naciones, por desgracia, no permitía marcha atrás: es en esta circunstancia que la leyenda resurge; y lo hace como instrumento para poder hablar de los males propios de cada nación en (re) construcción a través de la persona interpuesta vinculada históricamente a los mismos y su origen (esencialmente, el catolicismo). España es ya en ella símbolo estereotipado del mal para el occidente nacido de la Reforma, primero, y de la Revolución después; o, mejor: su alegoría, de significantes con significados variables en función de la situación política del pueblo donde se usase y el fin que se persiguiese (Cortés podía encarnar en el drama de Teleki el papel de brazo ejecutor del fanatismo religioso para, en menos de dos décadas, en la ópera homónima de Spontini, hacer lo propio con los valores de la Revolución frente a ese mismo fanatismo para justificar la invasión francesa de España).

A pesar de amoldarse al signo de los tiempos, el texto no se publicó en su día (de hecho, fue una de las editoras de este volumen, la poetisa e historiadora de la literatura húngara Emese Egyed, quien lo diera a la luz en 2019). La censura previa –que viene traducida

en lo esencial en el trabajo introductorio–, respetando la clave ideológica del texto («que la esencia del Cristianismo rechaza la mentira, la crueldad y la opresión de los inocentes, aspectos todos ellos desagradables que saltan a la vista del lector mediante las acciones de los españoles», p. 11) solicitó del autor la rectificación de aspectos lingüísticos y formales, como pieza de arte sometida a unos cánones (cuyas fuentes también identifican las editoras), con vistas a su mejora (metiéndose en asuntos que no eran de su incumbencia, desde luego, aunque acertase no pocas veces en su juicio, como cuando subraya la escasa consistencia de la lógica de la acción de determinados personajes principales).

Teleki rechazó aquellas recomendaciones. Y no por puro «amor propio», creo, como suponen las editoras (p. 13). La clave ideológica, respetada por la censura (aun concretada como lo proponen las editoras: tolerancia religiosa, antiesclavismo...), no concentra la esencia del texto dramático. Su autor, cuyas palabras se reproducen en la introducción, manifestó que las modificaciones propuestas sobre la acción «harían perder valor» al texto, lo «destruirían» (p. 12). ¿Por qué? El texto, categorizado como *Szoruműjäték* en la portada, parecería incorporarse al conjunto así calificado traducido al húngaro en las dos décadas anteriores por el misterioso Antal Zechenter: el *Hipólito* y la *Fedra* de Eurípides, el *Horacio* de Corneille o el *Mahoma* de Voltaire. Pero, frente a los modelos dramáticos clásicos, neoclásicos o ya burgueses que representan estas últimas, Teleki, al indicar en la portada a

continuación el lugar y la circunstancia de la composición y recomposición del texto («Viena en el año 1790 y 1791, durante la Dieta húngara, por un patriota transilvano. Finalizado tras muchas correcciones... en 1795) invita a pensar que se inclinó por el modelo barroco alemán del que el mencionado término húngaro era literal traducción –nos informan de nuevo las editoras, p. 37–, *Trauerspiel*, ‘tragedia’, que literalmente dice en ambas lenguas «juego o representación triste», asumiendo así una deuda, ahora formal y de concepto, en términos artísticos, con España, como nos descubrió Benjamin. Sólo si la dimensión alegórica de la obra fuera tal que exigiera descender al terreno de los hechos históricos acaecidos para reflexionar sobre ellos tendría sentido rechazar cualquier modificación de la acción, pues modificaría la realidad que quería representar, además de explicar el sorprendente –tanto para el censor contemporáneo como para el lector actual– desplazamiento del elemento trágico fuera de la muerte: Qualpopoca, capitán del emperador Moctezuma que vuelve de vencer a los españoles y sus aliados (¿representación de los nobles transilvanos de signo josefino que habían conseguido marcar inicialmente la agenda de la Dieta convocada por el emperador Leopoldo II?), no podía esperar por esta acción otra cosa que el máximo castigo (la hoguera, cómo no) al volver a una ciudad, la capital imperial, ya tomada por sus enemigos (¿el cambio de dirección que Leopoldo había impuesto a las cosas transilvanas para cambiar la que les había imprimido su hermano José?). Donde la tragedia libra su verdadera batalla es en el

personaje de Moctezuma (encarnación del diletante poder imperial), que duda entre reconocer –algo que los españoles ya suponen– que fue él quien dio la orden a Qualpopoca de ir a la guerra contra los tascalas, aliados de los españoles tras romper los pactos que tenían con él, y asumir las consecuencias de su confesión, defendiendo la verdad y a su vasallo, al que sabe leal (aunque descubierto finalmente por su hijo –¿los revolucionarios de 1795, introducidos posteriormente en las «importantes modificaciones» que Teleki hizo entonces al texto?–, que iba a correr su misma suerte), o callar, como finalmente hace, para, salvándose –«sin coraje», como lo retrata el mismo autor, p. 41–, convertirse en una suerte de esperanza para un pueblo ya tomado y desarmado.

Teleki nos ofrecería así una alegoría mucho más universal de lo que cabría pensar: el Imperio se debatía, con tantas otras comunidades políticas de aquel tiempo, entre mantener el poder como mando personal (para lo cual el emperador estaba incapacitado según el drama) o su transformación impersonal en el nuevo Estado que ya no podrá ser otro que revolucionario, que el emperador tampoco podrá liderar. Y no sólo eso: la compatibilidad de esta interpretación con la más genérica que ofrecen las editoras –y con esto hay que concluir–, hecha posible por la colonización política de las formas artísticas una vez barrida de ellas la trascendencia originaria (este sería así un *Trauerspiel* romántico, al servicio del «más allá político»), tiene la virtud de enseñarnos también algo sobre el tiempo que aquellos años inauguraron en todo Occidente y que todavía

compartimos, caracterizados por un interminable y grandilocuente debate ideológico (sustituto del teológico) que oculta detrás, para los que conocen la realidad de la trama, la más cruda lucha por las posiciones de poder desde las que se alimentan aquellos grandes discursos e ideales que se declaran

encarnar de cara a la galería. En esta tesitura, el humilde y también anónimo censor ya nos lo advirtió: aunque esos ideales abstractos puedan parecernos muy bien, en la acción resultante no parece haber mucha lógica.

José Manuel DÍAZ MARTÍN