



*A Reliquia*, multiplicidad de discursos y  
revisión histórica:  
una lectura posmoderna

Cristina Sánchez-Conejero  
University of California, Santa Barbara (USA)

---

[Localice en este documento](#)

" [ . . . ] the social, historical and  
existencial "reality" of the past  
is *discursive* reality when it is  
used as the reference of art, and  
so the only "genuine historicity"  
becomes that which would  
openly acknowledge its own  
discursive, contingent identity"  
Linda Hutcheon

Uno de los rasgos más sorprendentes de *A Reliquia* de Eça de Queirós es su distanciamiento de las convenciones literarias decimonónicas y, con él, el claro cuestionamiento de los postulados realistas, a pesar de ser esta una novela de 1887. Escrita en la segunda mitad del siglo XIX, *A Reliquia*, sin embargo, no puede ser considerada una novela realista. En las siguientes páginas me propongo analizar cómo se cuestiona el concepto de verdad y de realismo a través de los discursos componentes de *A Reliquia*, específicamente, la telenovela, el cómic (y lo cómico) y el melodrama, que en su diálogo con la propia novela reflejan una pluralidad de discursos en la que no cabe la distinción entre “high art” y “low art” modernista. Al mismo tiempo, investigo cómo Eça de Queirós lleva a cabo una desmitificación de la Historia como poseedora de una verdad objetiva a través de los discursos de la religión y la ciencia. Todo esto, unido al carácter fantástico e imaginativo de muchos de los pasajes de la obra la descalifican inmediatamente de realista.

Entendiendo la noción de postmodernismo en el sentido de Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* como un “contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges” (3), baso mi lectura posmoderna de *A Reliquia* en torno a esta definición, siendo los conceptos de realismo, verdad e Historia los más usados y subvertidos en la obra. En primer lugar, el hecho de que en la novela se critique la hipocresía del personaje protagonista revela, al mismo tiempo, la imposibilidad del discurso realista de presentar verdades objetivas de la sociedad decimonónica. Si Teodorico es un mentiroso compulsivo, también lo es no sólo la religión, sino además la ciencia. De ahí que el personaje de Dña. Patrocinio aparezca caricaturizado como el de una solterona reprimida y el de Topsius como un erudito repipi e insoportable. El primero considera la religión fuente de verdad, mientras que el segundo abraza los descubrimientos de la Historia y la arqueología como origen de la verdad del ser humano. Eça critica ambos discursos. Como demuestra al final de su obra, los dos se dan la mano, ya que tanto uno como otro se muestran creadores de una “universal ilusão” (329). Una ilusión, un sueño, una mentira.

Una mentira que a su vez se conecta con la caracterización hiperbólica y casi increíble de Dña. Patrocinio. Su devoción beata se encuentra marcada por la falsedad y la superstición. No olvidemos su profunda creencia en los

poderes curativos de las reliquias: “[. . .] traze-me d’esses santos logares uma santa reliquia, uma reliquia milagrosa que eu guarde, com que me fique sempre apegando nas minhas afficções e que cure as minhas doencas (69)”. De este modo, Eça presenta a Teodorico como un Zaratustra cuyo mayor enemigo es el beatismo falso, el cristianismo representado por su tía. Ya Nietzsche señaló cómo “el concepto de Dios” ha sido “inventado como un concepto antitético de la vida [. . .]” (qtd. in Tejedor, 383), de la misma forma que la voz de la conciencia afirma ante Teodorico “Eu não sou Jesus de Nazareth, nem outro Deus creado pelos homens... Sou anterior aos deuses transitorios [. . .]” (320). Este carácter inventario de la religión viene presentado a través de figuras de santos en casa de Dña. Patrocínio, las vestimentas negras y austeras de la misma, los estrictos horarios de salida de Teodorico, y el obligado beso en la mano de éste a su tía. Todas, características que acercan a Dña. Patrocínio a un tipo de personaje ya creado y establecido durante mucho tiempo, sobre todo en el teatro y en el siglo XX en la telenovela: la tía malvada, la bruja que en lugar de criar a su sobrino lo somete al yugo de sus reglas dictatoriales<sup>1</sup>.

Este diálogo de la novela con otros discursos vuelve a poner en tela de juicio el carácter realista de *A Relíquia*, novela que se anticipa al género telenovelesco con ciertas características bien marcadas, y que además, dialoga con el género del cómic (y lo cómico) y el melodrama. Este diálogo entre géneros considerados propios del “high art”(novela, melodrama) y géneros del “low art” (telenovela, cómic) despliega uno de los paradigmas básicos en los que se basa la postmodernidad. En palabras de Hutcheon, “[. . .] what postmodernism challenges [. . .]” es la “[. . .] cultural democratizing of high/low art distinctions [. . .]” (51).

Al igual que la religión y la ciencia, la telenovela y el cómic son discursos, como también lo es la novela. En este sentido, la distinción entre “high art” y “low art” resulta absurda, pues tanto uno como otro son construcciones textuales del hombre, espacios escriturarios donde se trafica con la noción de verdad. Carecería de sentido, pues, negar a la lectura de la novela la cabida de otros discursos. En el caso de la telenovela, las conexiones con *A Relíquia* se establecen principalmente a través de la caracterización de los personajes: como ocurre en la telenovela, la mujer es el personaje fuerte en *A Relíquia*. Dña Patrocínio es el personaje dominante, mientras que el hombre, Teodorico, es el personaje más débil, amedrantado bajo el gobierno de su tía. Es ella el personaje en torno al cual sucede toda la acción de la novela, que se desarrolla en capítulos tal y como los episodios de una telenovela. Como ella, Eça salpica *A Relíquia* de una multitud de personajes donde, por supuesto, no puede faltar la figura del cura (padre Casimiro, padre Pinheiro, padre Negrão) y un amor imposible (Teodorico-Adelia, Teodorico-Mary). Criadas (Gervasia, Vicencia), abuelos (Rufino da Conceção y Philomena Raposo), mujeres libertinas (Adelia, Mary, la Viscondesa), familiares (el primo Xavier), amigos de la escuela (Chripim, Silverio), etc., deambulan por *A Relíquia*, todos contribuyendo al desarrollo de la historia principal o a las tan telenovelescas historias secundarias. Ejemplo de ello es la historia de Xavier y su familia. Primo de Teodorico, Xavier acude a éste en busca de ayuda para alimentar a sus tres hijos que se están muriendo de hambre.

Teodorico, a pesar de tener la intención de comunicarle la situación a su tía, nunca se atreve a hacerlo. Los firmes y tajantes comentarios de ésta acerca de la desgracia de esa familia le cortan cualquier iniciativa de acercamiento a su tía, que repite despiadadamente: “Que se aguante! [. . .] Que padeça, que padeça, que também Nosso Senhor Jesus Christo padeceu!” (20).

Los tristes episodios de la historia de Xavier ocurren paralelamente a la de Teodorico con su tía, el cual, también se encuentra implicado en otras dos historias secundarias. Me refiero a sus encuentros con mujeres, primero con Adelia, y más tarde con Mary. La figura de Adelia acompaña a Teodorico hasta el final de la obra desde el momento en que la conoce en Lisboa por medio de su amigo Silverio, al igual que ocurre con Mary desde la peregrinación de Teodorico en Jerusalén. Desde entonces, ambas se encuentran presentes a lo largo de la trama principal, ya sea a través de su presencia física (encuentros sexuales con Teodorico) o mediante su aparición en sueños, como en el segundo sueño de Teodorico en *A Relíquia*, donde aparecen las dos amantes.

Son tres los sueños principales de Teodorico en *A Relíquia*, los tres exponentes del componente fantástico e imaginario de la obra, cuyo carácter hiperbólico es muy propio de la telenovela, o el teleteatro, como lo designa Cecilia Absatz en *Mujeres peligrosas*. Según ella,

[. . .] el teleteatro es *aparentemente* realista: la gente ambula en ciudades conocidas, se viste con ropa actual, habla con jerga corriente, incluye problemáticas de moda. El relato no es realista. Es una forma peculiar del género fantástico, [. . .] (201).

En efecto, los tres sueños de *A Relíquia* despliegan el carácter fantástico de la obra. Y no es casualidad que los tres, además, reinventen pasajes de la Biblia. En el primer sueño, Teodorico ve caminando a su lado a “[. . .] um homem nú, com duas chagas nos pés, e duas chagas nas mãos, que era Jesus, Nosso Senhor” (4). Como señala Arthur Brakel en “Eça de Queirós’ *Divine Comedy*”, “[. . .] Teodorico imagined Jesus as a man rather than as a golden idol on a cross” (8). Pero es sobre todo en el segundo y tercer sueño donde Teodorico lleva a cabo una revisión de la religión “oficial” que el Cristianismo nos ha ofrecido durante mucho tiempo. Con tal propósito, Eça reescribe el pasaje de la muerte y resurrección de Cristo en el tercer sueño y mezcla sexo y religión en el segundo. En este segundo sueño, el diablo aparece como una criatura simpática y hasta digna de pena, al que el mismo Teodorico consuela cuando éste lamenta la pérdida del “delirio da Luxuria ritual” (92) con la llegada de Cristo: “Julgando Lucifer entristecido, eu procurava consolal-o” (93). El sueño termina, como apunta Arthur Brakel, “[. . .] humorously when the Devil and Teodorico find themselves in Lisbon, on Campo de Santa Ana, and the Devil’s horns get caught in one of the trees” (9). Esta escena caracterizada por un énfasis claro en lo visual y una ausencia de diálogo, cabría perfectamente como viñeta de cualquier tebeo, donde, para acentuar lo cómico de la situación, se cerraría el dibujo con una exclamación de la tía de Teodorico: “Olha o Teodorico com o pouco-sujo!” (93).

Las recreaciones históricas de pasajes religiosos mediante sueños obliga al lector a repensar la noción de realidad. Al igual que Teodorico, el lector duda acerca de la realidad que la Historia nos ha ofrecido como "real" a través de los discursos de la religión y la ciencia. Lo fantástico de estos sueños vuelve a manifestarse al final de *A Reliquia*, cuando la voz de la conciencia aparece hablándole a Teodorico. Éste describe a la voz de la conciencia como "o vento da tade entre as ramas", "cheia y rumorosa, como a rajada que curva os cyprestres" (319). Una voz que lo deja "transportado como perente uma evidencia do Sobrenatural, [. . .]" (320). De nuevo, es la duda del lector acerca de la noción de realidad y la de Teodorico mismo la que contribuye al carácter fantástico de la obra. De hecho, es así como Todorov define el género fantástico en *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*: "The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event" (25). Lo curioso de *A Reliquia* es que esta duda se encuentra presente no sólo a lo largo de la obra, sino desde el comienzo de la misma. El epígrafe que sigue al título de la novela así lo demuestra: "Sobre a nudez forte da verdade - o manto diaphano da phantasia -".

Como puede observarse, *A Reliquia* parece estar estructurada en la forma de una caja china de diferentes discursos - ya sea la telenovela, el cómic, lo fantástico, o el melodrama- donde cada uno de ellos ofrece una representación de "realidad" diferente a la noción "real" ofrecida por las novelas realistas decimonónicas. Estos discursos de *A Reliquia* no son tan absolutistas ni excluyentes entre sí, sino que en muchos casos, uno se construye y/o debe leerse en base al otro. Por ejemplo, las historias secundarias propias de la telenovela y tan particulares en *A Reliquia* no aparecen necesariamente separadas del discurso del cómic. Este diálogo entre telenovela, cómic y novela al mismo tiempo responde al discurso de la posmodernidad de leer una obra artística paralelamente a los discursos que la rodean. Sólo así puede entenderse el uso y abuso de conceptos a subvertir, en el caso de *A Reliquia* la noción de realismo, de verdad y de Historia. Eça pone en tela de juicio estos conceptos mediante la continua revisión de los discursos de la religión y de la ciencia.

Como bien argumenta Hayden White en *Figural Realism*, uno de los principales esfuerzos, y errores diría yo, de los escritores decimonónicos, fue "[. . .] represent reality realistically-where *reality* is understood to mean "history" [. . .]" (39-40). Eça cuestiona esta equivalencia entre realidad e Historia. En *A Reliquia*, tanto el discurso de la religión (Dña. Patrocinio y en parte, Teodorico) como el de la ciencia (Topsius) ofrecen una ilusión, una muestra parcial y subjetiva de la realidad. Ambos no son más que reliquias, invenciones de la Historia. De ahí, la creación de la corona de Cristo que fabrica Topsius a base de ramas de un árbol o el énfasis en la divinización de Cristo presente en el tercer sueño de Teodorico. Eça desenmascara así el papel de la Historia como discurso portador de la realidad. En este sentido, la realidad en *A Reliquia* no existe. Se trata de una interpretación de ciertos hechos y situaciones contextuales que la religión y la ciencia ha llevado a cabo para dotar de sentido al pasado. Por eso, en lugar de Realismo, lo que Eça lleva a cabo en *A Reliquia* es una especie de hiperrealismo pero en clave

de humor<sup>2</sup>. Si Baudrillard substituyó la noción de Historia por la de "simulacro", Eça llevó a cabo una simulación paródica de la realidad en *A Reliquia*. La novela representa lo que Baudrillard denomina "fetiche del objeto perdido", pero de forma paródica, en tanto que Eça se ríe de la noción decimonónica de "realismo" en la novela a través de sus personajes. Es el aspecto cómico de la novela el que hace de *A Reliquia* una especie de "simulacro" paródico del Realismo, en tanto que representa algo cuyo original no existe: el concepto de realidad "real".

El aspecto humorístico de *A Reliquia* puede percibirse en las muchas escenas cómicas que permean la obra. Desde el principio, la repetida frase de Teodorico "sim, titi" a todo lo que le dice la tía, causa momentos risibles en la novela. Si bien Teodorico debe responder a su tía "sim, titi" en señal de obediencia, su miedo hacia ésta hace que Teodorico le responda "sim, titi" a todo. Así, cuando el Sr Mathias lleva a Teodorico a casa de su tía tras la muerte de su padre, ésta exclama: "Credo, Vicencia! Que horror! Acho que lhe pozeram azeite no cabelo!", a lo cual responde Teodorico: "Sim, titi" (7). Otra situación cómica se produce cuando Teodorico va a comprar "trouxas d'ovos" para su amada Adelia y se encuentra por el camino al Dr Margaride. Éste asume que el joven va a asistir a la ópera *Propheta*, ante lo cual Teodorico responde: "Sim, com effeito, tambem eu ia d'aqui para o *Propheta*, [. . .] Diz que é uma musicasinha de muita virtude ... A titi gostou muito que eu viesse" (36). Una vez allí, Teodorico no hace más que mostrarse extasiado ante la mirada que le dirige la viscondesa. En lugar de escuchar la ópera, fantasea eróticamente sobre ella, a la cual "poderia [. . .] conhecer [. . .] não na sua frisa, mas na minha alcova, [. . .]" cuando se muriese su tía. Nótese lo agrídulce del humor en la pregunta retórica de Teodorico: "Ai, quando chegaria a hora, dôce entre todas, de morrer a titi?" (37). Este tono agrídulce en el humor es el mismo que encontramos en las cartas que Teodorico le escribe a su tía durante su peregrinación en Jerusalén. Ejemplo de ello sería la carta desde el *Hotel do Mediterraneo*, una carta "ternissima" según el propio Teodorico. Comienza así: "Querida titi do meu coração! Cada vez me sinto com mais virtude. E attribuo-a ao agrado com que o Senhor está vendo esta minha visita ao seu santo tumulo. [. . .] Esta noite passei-a quasi toda a rezar á Senhora do Patrocinio [. . .]" (119). La falsedad de estos comentarios de Teodorico resultan tragicómicos si tenemos en cuenta que lo que en realidad el desea, no es poseer la virtud a la que alude, sino la muerte de "titi" y con ella su herencia. El final de la carta alcanza un grado de ironía que sólo puede equipararse a la propia postdata de la misma. "Recados aos nossos amigos em quem penso muito e por quem tenho rezado constantemente; sobretudo ao nosso virtuoso Casimiro" (120). Comentarios como este vuelven a provocar la risa en el lector, pues virtud y padre Casimiro son dos elementos excluyentes, tal y como demuestran los manoseos y abusos sexuales del padre con Teodorico cuando este era un niño. Las siguientes descripciones del chico así lo prueban: "[. . .] o padre Casimiro [. . .] dava-me abraços risonhos" (12), "[. . .] o padre Casimiro entrou-me pelo quarto, risonho e a esfregar as mãos. [. . .] E depois de me acariciar, segundo o seu affectuoso costume, [. . .]" (26).

La ironía respecto al concepto de virtud reaparece en la postdata, tampoco exenta de humor: “A, titi, que asco que me fez hoje a casa de Pilatos! [. . .] - É necesario conhecer-se a titi para se saber o que é virtude!” (120).

El concepto de virtud resulta ser otra construcción de la Historia. Erasmo de Rotterdam fue el primero que equiparó virtud con Cristianismo en el siglo XVI. Ya desde entonces encontramos paradojas en esta asociación, pues Erasmo defiende la guerra “santa” en obras como *La educación del príncipe cristiano*. ¿Cómo puede un cristiano ser así virtuoso? ¿Cómo puede la tía de Teodorico ser ejemplo de virtud si es una gobernante reprimida que sólo piensa en su salvación y no en el bienestar de los otros (Teodorico, Xavier, etc)? El propio Teodorico se debate entre el aspecto virtuoso y el aspecto corrupto de su personalidad. Ejemplos del primero son las verdades que Teodorico le confiesa a su amigo Chrispim al final de la obra. Cuando éste le pregunta si quiere ir a la iglesia con él para oír misa, Teodorico se siente tentado a mentir de nuevo, pero esta vez dice la verdad: “Olha, Chrispim, eu nunca vou á missa... Tudo isso são patranhas... Eu não posso acreditar que o corpo de Deus esteja todos os domingos n’um pedaco d’hostia feita de farinha. Deus não tem corpo, nunca teve... Tudo isso são idolatrias, [. . .]” (323). Lo mismo ocurre cuando Chrispim le pregunta a Teodorico si ama a su hermana: “Amor, amor, não... Mas acho-a um bello mulherão: gosto-lhe muito do dote” (325). Estas verdades contrastan con las mentiras de Teodorico a su tía a lo largo de toda la obra. Son las mentiras las que representan el lado corrupto de la personalidad de Teodorico.

Esta dicotomía entre el bien y el mal revela el diálogo de *A Relíquia* con el género melodramático. En él aparecen personajes que son a la vez buenos y malos<sup>3</sup>. Se trata de la misma personalidad doble que hallamos en Teodorico. La ambigüedad de su personaje, como hemos visto, se halla marcada por una retórica melodramática, donde, como bien señala Peter Brooks en *The Melodramatic Imagination*, “its typical figures are hyperbole, antithesis and oxymoron” (40). La antítesis y el oximoron son una constante en la vida de Teodorico, que se refleja en una doble vida alimentada de mentiras, las cuales conducen a situaciones hiperbólicas y humorísticas. Por un lado, Teodorico critica lo falso del cristianismo de su tía y, especialmente, el del padre Negrão, que ambiciona la fortuna de Dña. Patrocínio. Por otro lado, sin embargo, se muestra un gran hipócrita que no es mejor que el padre Negrão, pues él también persigue la herencia de su tía. De esta manera, Eça desarticula la equivalencia virtud=cristianismo de Erasmo. Ningún personaje se salva en esta obra: ni Dña Patrocínio, ni Teodorico, el padre Casimiro o el padre Negrão pueden considerarse dechados de virtud. Al tratar las novelas decimonónicas de mostrar al lector modelos ejemplares de virtud, lo cierto es que lo que presentan en su lugar son caricaturas, personajes hiperbólicos de cómic o telenovela donde lo que impera es la fantasía. Ninguna realidad “real” relacionaría virtud con el egoísmo, la avaricia e hipocresía que representan los personajes de *A Relíquia*. El único personaje que se acerca más a la verdad de la realidad es Teodorico mismo, ya que es él donde mejor se encarna la dualidad bien/mal. En este sentido, este personaje melodramático resulta más creíble que cualquier representación de la realidad “real” de la obra. Al final de la misma, tras sincerarse con Chrispim,

Teodorico vuelve a sucumbir ante la tentación de la hipocresía, profanando el carácter divino de la camisa de la Virgen María al intentar cambiarla en su mente por la de una prostituta:

Sim! quando em vez de uma Corôa de Martyrio apparecera, sobre o altar da Titi, uma camisa de peccado-eu deveria ter gritado, com segurança: 'Eis ahí a Reliquia! [. . .] Não é a Corôa de Espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Magdalena! ...' (327).

No olvidemos que María Magdalena era prostituta, igual que Mary (y Adelia). Nótese, por tanto, la ironía de Teodorico, que al identificar la camisa de su amante Mary con la de la santa María Magdalena pone bajo cuestionamiento los juicios de santidad de la iglesia católica. Como dice Topsius acerca de la corona de espinas, "as reliquias, D. Raposo, não valem pela authenticidade que possuem, mas pela fé que inspiram. Póde dizer á titi que foi a mesma!" (261). Del mismo modo que Topsius le dice a Teodorico que puede llevarle a su tía la corona de espinas de Jericó como una auténtica reliquia, como la verdadera corona que Cristo llevó en su crucifixión, Teodorico puede decirle a su tía que la camisa que trae consigo es la camisa de Santa María Magdalena. En definitivas cuentas, tanto Topsius como Teodorico están desmitificando el papel de la Historia como poseedora de una verdad objetiva sobre el pasado. Como afirma Topsius, lo importante no es la autenticidad de las reliquias, sino la fe que éstas inspiran. Es decir, lo importante no es si la versión "oficial" de los hechos de la Historia es real o no, sino que lo que importa es la actitud del lector/receptor ante ellas. En otras palabras, lo que importa es si el lector se cree la ficción ofrecida como real o no. Eça parodia en *A Reliquia* los discursos de la religión (Dña Patrocinio, Teodorico, y los padres) y de la ciencia (Topsius) como portadoras de la verdad y como reflejo de la realidad "real" porque, como apunta Robert Alter en *Partial Magic* sobre el *Quijote*, "the novel creates a world at once marvelous and credible, but the most splendid evocations of character or action bear within them the visible explosive freight of their own parodistic negation" (25). La negación paródica de Teodorico reside en su doble personalidad, que afirma un concepto para refutarlo después. Es el caso del amor que siente por Adelia y por Mary, que contrasta con el odio que siente por su tía. O su propia reivindicación hipócrita al final de la novela, donde Teodorico critica al padre Negrão por interesado e hipócrita y, cuando el lector cree que Teodorico se encuentra verdaderamente arrepentido de su doble vida marcada por la mentira, Teodorico reivindica sorprendentemente su devoción a la hipocresía: "Tudo o que eu esperára (até a Adelia!) o possuia agora legitimamente o horrendo Negrão! ... [. . .] simplesmente por me ter faltado no Oratoria da titi, a coragem de afirmar!" (327).

Esta revelación de Teodorico tras su supuesto arrepentimiento sorprende al lector, que no puede tomar en serio al personaje. Al mismo tiempo, esta reivindicación hipócrita de Teodorico es una llamada de atención al lector de Eça para que recuerde que lo que está leyendo dista mucho de ser una novela realista. Teodorico lleva una doble vida marcada por la mentira no sólo respecto a su tía, sino que éste también miente al lector. Primero le promete



dejar de ser hipócrita y, justo después, se arrepiente de no haber sido lo suficientemente hipócrita para decir a su tía que la camisa era la de la santa María Magdalena. Y ¿qué puede ser más real que un personaje de una novela decimonónica desmitificando el concepto de realismo en una novela y, además, haciéndoselo ver claro al lector? Como señala John Fiske en *Television Culture*,

Realism imposes coherence and resolution upon a world that has neither. In a realist narrative, every detail makes sense, it contributes to that final overall understanding granted to the reader in his/her position of "dominant specularity" (MacCobe 1981 a). This internal coherence requires that the diageitic world must appear self-sufficient and unbroken: everything that we need to know in order to understand it must be included, and everything that contradicts or disturbs this understanding must be excised (130-131).

*A Reliquia* no muestra ni coherencia ni resolución alguna. Como novela de la segunda mitad del siglo XIX, no se adapta a los cánones del Realismo. Estilísticamente hablando, la novela está narrada en primera persona del singular, con lo cual el lector sólo cuenta con el punto de vista subjetivo de Teodorico. Si a esto añadimos sus continuas mentiras en la novela y los sueños que reinventan pasajes religiosos ofrecidos como reales por la Historia, nos hallamos ante una novela donde los límites entre realidad y fantasía no quedan muy claros. Además, las nociones de tiempo y espacio no se adaptan a los dictámenes del Realismo. Junto a las calles de Lisboa y Coimbra, *A Reliquia* nos presenta una multitud de diferentes parajes de la oriental tierra santa. Esta parte de la novela sobre la peregrinación de Teodorico parece un fragmento añadido a la novela que irrumpe toda posible linealidad espacial de la misma. El tiempo tampoco se muestra lineal en la obra. Para empezar, *A Reliquia* comienza con un flashback: Teodorico está ya casado con la hermana de Chrispim y comienza desde esta perspectiva a relatar la historia de su pérdida de la herencia de su tía cuando era joven. El tiempo en esta narración no es lineal, sino que su carácter fragmentario se ajusta más al tiempo de la mente que al tiempo de una realidad específica. Se trata del tiempo psicológico, o el tiempo como "duración" como lo califica Henri Bergson. En palabras de César Tejedor en *Historia de la filosofía en su marco cultural*, "no se estudia el tiempo en sí mismo, sino sólo posiciones sucesivas -y "quietas"- en el espacio" (391).

Otra de las características antirrealistas y antinaturalistas de Eça es su falta de todo juicio maniqueo en *A Reliquia*. A pesar de que al final de la obra es la voz de la conciencia la que habla a Teodorico explicándole cómo su doble moral hipócrita hizo que perdiera la herencia de su tía, el personaje que resulta ganando la herencia es otro hipócrita, el padre Negrão. Por eso, la supuesta moral de la novela no queda muy clara. Si atendemos al final de la obra, ¿está Eça proponiendo la mentira como modelo para triunfar en la vida? No exactamente. El relevo de la voz narrativa a la primera persona de Teodorico y las continuas contradicciones de la novela revelan la intención de Eça de aparecer en la novela como un autor invisible que, más que ofrecer juicios de moral definitivos, ofrece unos sucesos específicos presentados de

una forma fragmentaria, hiperbólica y antitética para que sea el propio lector el que juzgue si así lo cree necesario. Se trata de otra forma en la que Eça se aparta de las convenciones realistas.

Entonces, si *A Reliquia* no es una novela realista, ¿qué es? La multiplicidad de discursos dentro de la novela cuestionando la noción de realismo, y el hecho de que éstos presenten en su diálogo con la novela una combinación democrática de "high/low art", apuntan a que con la lectura de *A Reliquia* asistimos a un "Kitsch" o hiperrealismo paródico del Realismo. Uno que mediante la inclusión e interrelación de lo telenovelesco, lo cómico, lo melodramático y lo fantástico en la novela subvierte los preceptos de las grandes narrativas del Realismo. En definitiva, todo es discurso, texto, y la realidad, como demuestra Eça en la novela, no es más que una reliquia creada por la Historia.

### Notas:

[1] Piénsese en Bernarda Alba en *La casa de Bernarda Alba* de Lorca.

[2] Para mayor información sobre el término "hiperrealismo" consúltese *Symbolic Exchange and Death* de Jean Baudrillard.

[3] Anthony Cascardi cita a Kant al respecto *The Subject of Modernity* para ilustrar el carácter absolutista de la moral cristiana, que separa claramente el bien del mal: "man as a species is neither good nor bad, or at all events he is as much as the one as the other, partly good, partly bad" (qtd. in Cascardi, 157).

© Cristina Sánchez-Conejero 2002

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/reliquia.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

