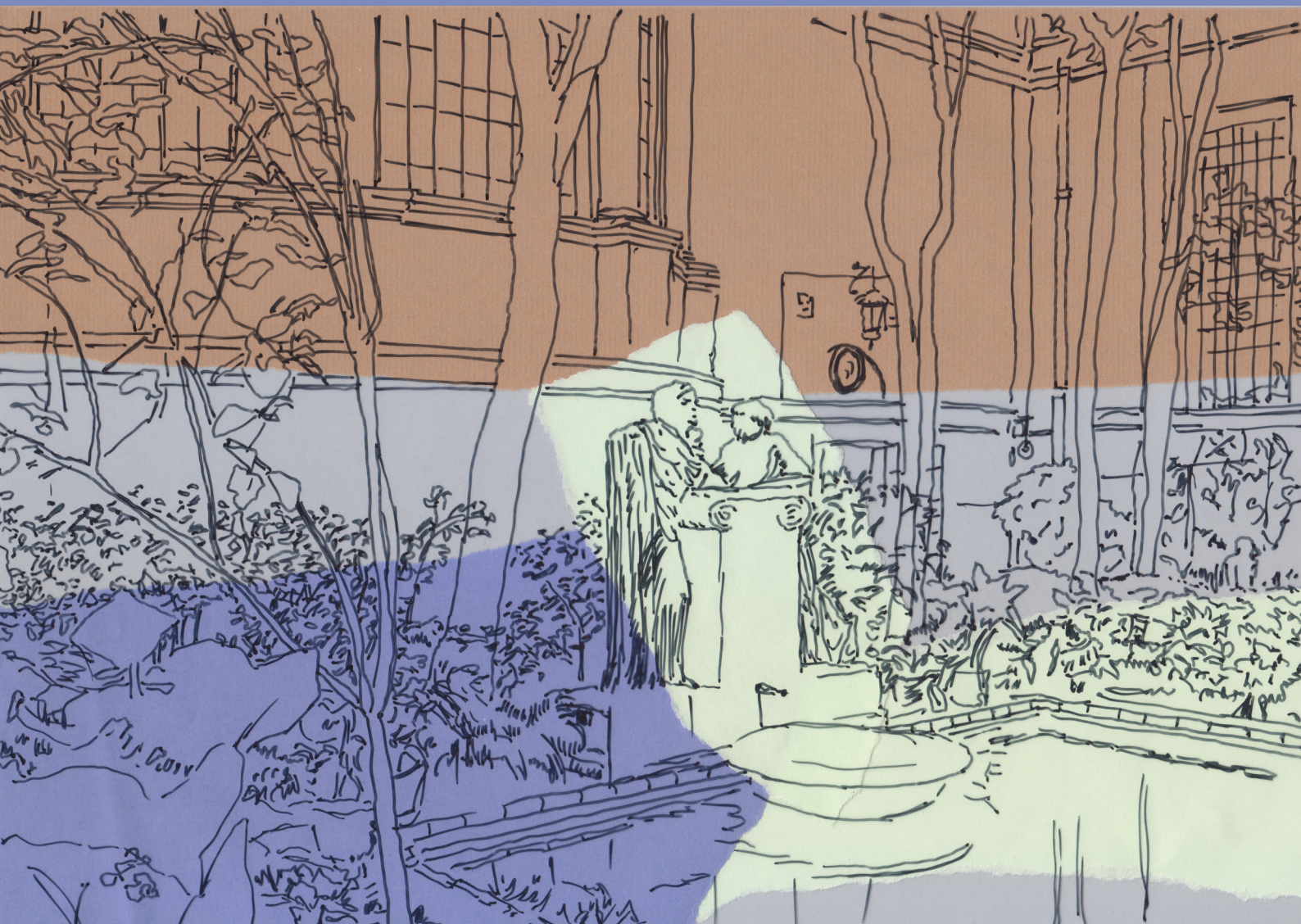


ENTRESIGLOS: DEL SIGLO XX AL XXI

Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza



XELO CANDEL VILA (ed.)



Entresiglos: del siglo XX al XXI.
Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza

XELO CANDEL VILA (ed.)

CANDEL VILA, XELO (ed.). *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. València: Anejos de Diablotexto Digital, 4, 2019, 651 pp.
ISBN: 978-84-697-8819-6. DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-4.

Cubierta: *Casa de Sorolla en Madrid*, de Dolores Fernández Martínez.

Diablotexto Digital

Universitat de València Departamento de
Filología Española Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)
Xelo Candel Vila (Universitat de València)

Secretaría

Luz C. Souto (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

Consejo de redacción

Alejandro García Reidy (Syracuse University)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
Pura Fernández (CSIC)
Luis García Montero (Universidad de Granada)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Jo Labanyi (New York University)
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)
Marco Presotto (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna)
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Jonathan Thacker (Merton College, University of Oxford)
Fernando Valls (Universidad Autónoma de Barcelona)
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ÍNDICE

Nota editorial.....	6
Joan Oleza: perfil de un compromiso	7
En el nombre de Lope: uso y manipulación de la memoria del Fénix en 1935, MARÍA ÁLVAREZ ÁLVAREZ	22
Vicente Quirarte: poesía y academia en México antes y después del nuevo milenio, IGNACIO BALLESTER PARDO	33
Hijas de la guerrilla: el caso de Carmen Aguirre y Laura Alcoba, FLORENCIA BATTAGLIERO BOCCO	45
“ <i>Deutsches requiem</i> ”: la constante ascética del pensamiento moderno alemán, LUIS BAUTISTA BONED.....	59
Una mirada crítica a la poesía de Concha García, ROSA M. BELDA.....	75
De la cartilla de racionamiento a la estrella Michelin: el cambio gastronómico de los años 70 en la literatura, GEMMA BURGOS SEGARRA.....	89
La revista <i>Papeles de Son Armadans</i> y los poetas de la España peregrina, XELO CANDEL VILA.....	104
Aproximació a la narrativa breu de Xavier Romeu, MARIA CONCA I JOSEP GUIA ...	136
La poesía reciente de Luis García Montero: de <i>Vista cansada</i> a <i>Balada en la muerte de la poesía</i> (2008-2016), FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO	150
Chirbes: excavaciones en el túnel oscuro del pasado, VALERIA DE MARCO	161
Caos, un drama de Xavier Bóveda sobre la Guerra Civil española, escrito y publicado en Buenos Aires durante la contienda, NEL DIAGO.....	178
El empleo de clíticos a pie de calle. A propósito de <i>Patria</i> , de Fernando Aramburu, M.ª TERESA ECHENIQUE ELIZONDO	194
Claudio Rodríguez, los Panero y Zamora al fondo, LUCIANO GARCÍA LORENZO.....	206

El mito del eterno femenino en la literatura española, FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ.....	216
Identidades panhispánicas. El caso del español andino en el noroeste argentino, DAVID GIMÉNEZ FOLQUÉS	233
La pervivencia de la tradición literaria española en las canciones de pop-rock: métrica tradicional culta y popular, la métrica del rap y la aclimatación de la métrica del rock en inglés, JUAN GÓMEZ CAPUZ	251
Breve relato parisino desde cinco episodios y Johnny Carter como excusa, MIGUEL HERRÁEZ	264
El intelectual y la historia en los <i>Cinco soles de México</i> , de Carlos Fuentes, FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO	273
El <i>Spanglish</i> , una variedad del español difícil de definir, ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA-MOLINS.....	284
Expresión poética y tensión disonante (notas sobre un aspecto de la lírica moderna), ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA	298
Derroteros del compromiso en el siglo XXI. <i>Todos lejos</i> de Alfons Cervera: de la novela al autor, RAQUEL MACCIUCI.....	306
Leyendo novelas (con Joan Oleza), JOSÉ-CARLOS MAINER.....	321
Ficciones de lo común: narraciones colectivas frente a un futuro incierto, ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ	340
Hacia una nueva religión con <i>Antagonía</i> de Luis Goytisolo: <i>ite missa [nunca] est</i> , PHILIPPE MERLO-MORAT	357
La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico? Emilio de Miguel Martínez	377
Juego de tronos, juego de espadas. El protagonismo de las espadas y sus nombres en <i>Canción de hielo y Fuego</i> , MARIA MORANT Y RICARD MORANT-MARCO	389
Luis Goytisolo y la globalización en los albores del siglo XXI: el porvenir de la palabra, NATALIE NOYARET	402
A vueltas con el humor. Chejov y Arniches, una extraña pareja, CÉSAR OLIVA	414

El poeta como anarquista espiritual. Tensión entre metáfora política y autonomía estética en el primer Cortázar, JAUME PERIS BLANES.....	425
<i>Exitus</i> , de Antonio Luque: intertextualidad, autoría, crítica social y afterpop en las fronteras de la cultura de masas, JESÚS PERIS LLORCA.....	438
Autofiguración e imágenes de escritor en José A. Goytisolo, MARCELA ROMANO.....	452
Creadores teatrales a los escenarios de hoy a través de técnicas metateatrales, JOSÉ ROMERA CASTILLO.....	465
Margarita Nelken, articulista de conciencia, FANNY RUBIO.....	477
La pluma colgada en la espetera: Pedro Luis de Gálvez y su <i>Arte y modos de sablear</i> , BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ.....	491
Blas de Otero: por la ficción a la verdad, LAURA SCARANO.....	505
Jaime Gil de Biedma, "De vita beata": fuentes y técnica de composición, JAIME SILES	518
Trazas y bazas de la tercera generación del exilio republicano en México. La literatura de Jordi Soler, LUZ C. SOUTO.....	534
La vejez no es un campo de batalla, JENARO TALENS	548
"La viuda" de M. Ciges Aparicio. Un incipiente y casi olvidado relato breve, VIRGILIO TORTOSA.....	554
De la cubierta y del texto: pintura y literatura en Rafael Chirbes, FERNANDO VALLS.....	568
López Albújar: Indigenismo, imágenes y dramatización de la problemática indígena a través del bestiario, LUIS VERES	612
Acerca de la oralidad en poesía: ritmo y sonoridad en la era digital, CHRISTIAN WENTZLAFF-EGGEBERT	625
Poder duro y blando en tres poemas republicanos de la Guerra Civil española, JAMES WHISTON.....	638
Tabula gratulatoria	649

NOTA EDITORIAL

Entre el 19 y el 21 de octubre de 2016, en Valencia se celebró el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, que, con el patrocinio de la Generalitat Valenciana y la Universitat de València, reunió a numerosos participantes de universidades y centros de investigación españoles y extranjeros. Por entonces, de este modo el Departamento de Filología Española rindió un homenaje al profesor Joan Oleza en días de intenso trabajo y no pocas emociones. Colegas, amigos y tantos de sus discípulos quisieron unirse a la celebración y en el Congreso se abordaron y debatieron temas que, como muestra su perfil en páginas siguientes, han ocupado un lugar en la vasta producción de Oleza como investigador: desde la novela del siglo XIX a la literatura contemporánea o la teoría de la literatura, desde el teatro de los Siglos de Oro a las nuevas tecnologías y la reflexión sobre el papel que estas han de jugar en el nuevo humanismo.

Ahora, en formato digital se publican algunas de aquellas contribuciones. Otras ya vieron la luz en los números 2 y 3 de esta colección (2017 y 2018), así como en el número 2 (2017) de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria que nació en formato papel bajo el impulso de Oleza en 1994, y que se ha visto refundada en su nueva etapa como publicación en red (OJS), en un deseo por parte de sus discípulos de retomar aquel proyecto como muestra de reconocimiento a su labor. En este volumen, n.º 4 de la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, se publican los trabajos especialmente vinculados con los siglos XX y XXI, mediante los cuales sus autores han querido sumarse generosamente a este homenaje. Todos ellos aúnan temas muy queridos por Oleza y fundamentales en su trayectoria investigadora.

Muchas gracias por su contribución.

Josefa Badía Herrera
Consuelo Candel Vila
Teresa Ferrer Valls
Javier Lluch-Prats
Luz C. Souto Larios

JOAN OLEZA: PERFIL DE UN COMPROMISO



Nacido en Palma de Mallorca, el 3 de febrero de 1946, Joan Oleza cursó sus estudios primarios y medios en el Colegio de Jesuitas de Montisión en Palma de Mallorca. En 1960 su familia se trasladó a Valencia, donde acabó el bachillerato y se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras en 1965 y, un año después, en la Escuela de Periodismo de Madrid. Realizó estos estudios simultáneamente y en 1967 obtuvo el título de la Escuela Oficial de Periodismo y en 1968 el de Licenciado en Filología Moderna. Ese mismo año fue contratado como profesor de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, como profesor del Instituto Isabel de Villena, y como ayudante de clases prácticas de la Facultad de Filosofía y Letras, en Valencia. En 1969, al obtener una Beca de Formación del Personal Investigador, se dedicó por completo a la enseñanza universitaria. En la Universidad de Valencia, bajo la dirección del profesor Rafael Benítez Claros, realizó su Tesis Doctoral, *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, que defendió en 1972.

Las difíciles circunstancias de esos últimos años de la dictadura, que afectaron a la Universidad de Valencia, así como el final de la beca y de su doctorado, lo impulsaron a aceptar un contrato de profesor en la Odense Universitet (Dinamarca), adonde se trasladó en septiembre de 1972. Permaneció hasta el verano de 1974 en dos cursos decisivos para su formación

científica en un ámbito internacional y plenamente actualizado: realizó visitas a las universidades vecinas de Aarhus y København e impulsó la difusión de las literaturas hispánicas, promoviendo, entre otras, las visitas del poeta y editor Carlos Barral y del joven novelista por entonces Mario Vargas Llosa.

Se reincorporó a la Universidad de Valencia en septiembre de 1974, como profesor adjunto interino, y simultaneó esta dedicación con la de profesor contratado por el Colegio Universitario de Castellón, en aquel tiempo asignado a la Universidad de Valencia. Durante los años 1974-1978 reanudó la implicación política de los años anteriores a su partida, ahora encuadrado como militante del clandestino Partido Comunista de España, que contribuyó a reconvertir en Partit Comunista del País Valencià, y de cuyo Comité del País formó parte, así como de su Comité Executiu y del Secretariat del Comité Executiu. Dirigió la revista *Cal Dir*, órgano del PCPV, en la que con un conjunto de periodistas profesionales (Rosa Solbes, Jesús Sanz, Jordi Pérez Boix, Manolo Peris...), profesores universitarios (Ernest García, Josep Lluís Sirera...), y artistas plásticos (el Equipo Crónica o el galerista Vicente García, entre otros), trató de llevar adelante una prensa de partido abierta a otras perspectivas democráticas y con un formato competitivo. Durante este período la revista fue secuestrada en varias ocasiones, por efecto de la llamada Ley Fraga (Ley de Prensa e Imprenta, 1966), y muy especialmente con motivo de las últimas ejecuciones del franquismo, en el verano de 1975, cuando sufrió un atentado con bomba, colocada en los talleres donde se imprimía. Tomó parte comprometida en la lucha clandestina, y pactó con el Gobierno Civil de Valencia la visita de Santiago Carrillo a la ciudad, todavía en la ilegalidad, y coorganizó su primer mitin público en la plaza de toros de Valencia. Además, en la ciudad protagonizó la "salida a la luz" de los dirigentes comunistas, su primera aparición pública como tales, presentando a la dirección del mismo, junto con Antonio Palomares, Secretario General, en el salón de actos de la entonces Facultad de Económicas, ante un numerosísimo público. En 1976 fue miembro de la Junta Democrática, colaborando por entonces con el profesor Manuel Broseta, posteriormente asesinado por ETA, y una vez legalizado el Partido fue uno de los coordinadores de su primera campaña electoral, culminada en junio de 1977. En 1978, tras la aprobación de la Constitución, hizo pública la dimisión de sus cargos y abandonó la militancia de partido, para resituarse, ya en democracia, como intelectual independiente.

En noviembre de 1975, con veintinueve años, obtuvo por Concurso Oposición la plaza de Profesor Agregado de la Universidad de Barcelona, de la que tomó posesión en enero de 1976. En abril de ese mismo año, y por traslado, obtuvo la plaza de Profesor Agregado de Literatura Española de la Universidad de Valencia y, en 1979, al quedar vacante la plaza, en ella obtuvo por Concurso de méritos la plaza de Catedrático de Literatura Española.

En esos primeros años como agregado/catedrático contribuyó a impulsar la transformación democrática de la Universidad de Valencia. En el curso 1976-77 fue nombrado Secretario de la Facultad de Filosofía y Letras, tras las primeras elecciones democráticas, al integrar una candidatura encabezada como Decano por el catedrático de Historia de la Filosofía Fernando Montero. En 1978, junto con un grupo de profesores, promovió la emancipación de la Facultad de Filología, a fin de dar marco a una especialización propia en lenguas y literaturas modernas, hasta entonces inexistente, y redactó sus estatutos. Como resultado de las primeras elecciones a la nueva Facultad, por entonces fue elegido Vicedecano en una candidatura encabezada por el catedrático de Filología Valenciana Manuel Sanchis Guarner, a quien sustituiría tras su jubilación en 1981. Así, convocadas nuevas elecciones, Oleza fue elegido Decano de la Facultad, cargo en el que permaneció hasta marzo de 1985. Durante este tiempo fue miembro del claustro constituyente de la Universidad de Valencia, que se resolvió con las primeras elecciones democráticas a Rector de 1984, y con la aprobación de sus Estatutos en 1985.

Entre finales de los 70 y principios de los 80, años de la llamada *batalla de Valencia*, su compromiso cívico lo llevó a defender las posiciones de la Facultad de Filología, como decano, y del Departamento de Filología Valenciana, frente a los diferentes intentos, promovidos desde la Generalitat y desde determinados partidos y asociaciones civiles, de legalizar el secesionismo lingüístico del valenciano frente al catalán. En aquel clima de tensión civil, con manifestaciones callejeras violentas y agresiones que llegaron hasta el estallido de una bomba en casa del escritor Joan Fuster, el doble atentado con bomba al profesor Sanchis Guarner, o en el propio Departamento de Literatura Española, en el despacho del profesor Pedro de la Peña, las iniciativas tomadas como decano, como escritor y como intelectual, y la intervención en diversos foros públicos (Programas de la televisión nacional

como *La clave* o *Esta es mi tierra...*, debates en la radio o la prensa), provocarán una campaña pública contra el profesor Oleza (dirigida desde el diario *Las Provincias*), reiteradas amenazas tanto anónimas como públicas, y hasta una iniciativa en la que los partidos promotores del secesionismo lingüístico llevan al plenario del Ayuntamiento de Valencia la propuesta de declarar al intelectual Joan Fuster, al cantante Raimon, al escultor Andreu Alfaro, al editor Eliseu Climent y al decano Joan Oleza como *personas no gratas* a la ciudad de Valencia, iniciativa que fracasó y provocó la reacción de diversos municipios del País Valenciano, que les ofrecieron su homenaje, a veces con el reconocimiento formal de *personas gratas*.

Su esfuerzo profesional se dedicó en estos años a la constitución y consolidación del Departamento de Literatura Española en 1978, del que fue Director. Por medio de sucesivas elecciones, y según van cambiando las leyes del período, este se reestructuró como Departamento de Filología Española, hasta 1990, en que ya plenamente consolidado, renunciará definitivamente al cargo. Cabe destacar su contribución a la internacionalización de la actividad científica, promoviendo los primeros programas Erasmus (fue corresponsable de los de Mainz y Bolonia), los convenios con otras universidades (Westfield College, de la University of London; Università degli Studi di Bologna; University of Virginia; University of Chicago; Centro Studi Sul teatro Medioevale e Rinascimentale, de Roma...), o aceptando impartir un curso anual de posgrado en la Agencia Española de Cooperación Iberoamericana de Madrid. En este línea, junto con el Departamento de Filología Española, promovió la organización de un Congreso de homenaje y el nombramiento como Doctor Honoris Causa al profesor John Varey, Principal del Westfield College, como representante del Hispanismo Internacional, en agradecimiento a su esfuerzo por llenar el hueco que el exilio exterior o interior de los grandes hispanistas e intelectuales de la República había dejado en las universidades españolas. Así también, en aquel periodo el Departamento organizó otros congresos internacionales de carácter monográfico, que asentaron sus distintas áreas de especialización: *Borges: entre la tradición y la vanguardia* (1987); *Teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII* (1989); *Historias y ficciones (La prosa en el otoño de la Edad Media)* (1991); *Al filo del milenio* (1993).

En ese contexto, el crecimiento de todo un equipo de investigación del teatro y la literatura españolas se acompasó con iniciativas como la creación de

la revista *Cuadernos de Filología*, codirigida por Joan Oleza, o la firma de una serie de contratos de investigación y publicación con la editorial Tamesis Books, de Londres, y con la Institución Alfonso el Magnánimo (contratos desde 1980 a 1983, y después con su sucesora, la IVEI, entre 1989 y 1992, todos sobre la teatralidad barroca).

También en estos años comenzó el esfuerzo por conocer y restituir el legado cultural de la República y del exilio, y por recuperar la memoria histórica. En este sentido, en 1987 especial significado cobra la participación del profesor Oleza como invitado en el *Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas*, organizado por la Generalitat Valenciana en conmemoración del *II Congreso de Escritores en defensa de la cultura*, celebrado en Valencia en 1937, como capital de la República. Y en esta línea hay que resaltar su participación en 1992 en el comité científico organizador del *I Congreso Internacional Miguel Hernández*, celebrado en Alicante-Elche-Orihuela; la organización del *Congreso Internacional Max Aub y el Laberinto español*, en Valencia, en 1993, con la concesión a título póstumo al escritor de la medalla de la Universidad de Valencia, cuya lección magistral impartió Francisco Ayala. Este primer Congreso aubiano abriría una línea de investigación continuada por Oleza hasta la actualidad, centrada en la obra de Max Aub y en la recuperación del legado cultural y literario del exilio.

Desde mediados de los años 90, su vida profesional va siendo pauta por su atención a las políticas de investigación y su inmersión en el Plan Nacional I+D+i, contribuyendo a trasladar el campo de las Humanidades hacia la investigación regulada y sistemática, consolidando en España el trabajo de investigación en equipo, con numerosas incorporaciones de profesores de otras universidades, nacionales e internacionales, y la asignación de un número relevante de contratos y becas de investigación. El primer proyecto competitivo que dirigió fue de la Generalitat Valenciana, en 1995, con el título de "Escritura e imágenes de la mujer entre dos Fines de Siglo" (1996-1998), además de participar en otros del Plan Nacional, dirigidos por Mercedes de los Reyes Peña ("Catalogación bibliográfica del Teatro Español del Siglo XVI", 1993-1995) y del Plan de la Generalitat, dirigido por Teresa Ferrer Valls ("Diccionario de Argumentos del Teatro de Lope de Vega", 1996-1998). Desde entonces, aparte de colaborar en otros proyectos, dirigió de forma ininterrumpida los siguientes proyectos del Plan Nacional: BFF2000-1292

(2001-2003), BFF2003-06390 (2004-2006), HUM2006-09148 (2007-2009), FFI2009-12730 (2010-2012), FFI2012-34347 (2013-2015), FFI2015-71441 REDC (2016-2017) y FFI2016-80314-P (este dirigido por Jesús Tronch Pérez, 2017-2019). Además, el profesor Oleza ha liderado el proyecto de mayor masa crítica conformado en España en el campo de la Filología, la Historia o la Filosofía, coordinando doce grupos de investigación de prestigio, cincuenta y dos universidades nacionales y extranjeras, y más de ciento cincuenta investigadores, tras obtener el patrocinio del Programa Consolider-Ingenio 2010, el más selectivo de la investigación de excelencia: CSD 2009-00033, *Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación* (2010-2015). En 2011, un equipo interdisciplinar de muy diferentes especialidades, bajo su dirección, desarrolló un proyecto titulado *Cultura y sociedad en la era digital*, constituido por un consorcio de la Universitat de València, la Universitat Politècnica de València y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como varias instituciones museísticas; un proyecto seleccionado para integrar el Valencia Campus Internacional de Excelencia (MCI Cultura.S). En 2016, la Generalitat Valenciana reconoció su proyecto de investigación *Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica* como proyecto Prometeo 2016-133, en el marco del programa de financiación de grandes proyectos de excelencia.

Como estudioso, el profesor Oleza se ha especializado en diversos momentos de la literatura y la cultura españolas, concebidas siempre desde una perspectiva internacional: el teatro de los siglos XVI y XVII (Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, las prácticas escénicas...), las narrativas del siglo XIX (el Romanticismo, Clarín, Galdós, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez...), el proceso de configuración, desarrollo y crisis de la Modernidad (desde la temprana Modernidad del XVII hasta la crisis de final del siglo XX y las primeras décadas del XXI); la literatura del exilio, y en especial la obra de Max Aub; la literatura actual, la Posmodernidad y el giro cultural del siglo XX al XXI, con la configuración de una era de la comunicación. De igual modo ha dedicado una atención crítica a la sociología, la historia y la actualidad de la literatura catalana, a la que ha colaborado con obra creativa propia.

No ha constituido, en este aspecto, una estrategia cerrada de especialización, aunque la diversidad de campos en los que ha venido trabajando han tenido una rigurosa exigencia de especialización: ha

defendido, por consiguiente, la diversidad de la especialización frente al monocultivo y ha trabajado siempre con disciplinas transversales: la teoría literaria, la historia cultural, la historia social, las nuevas tecnologías... La literatura le ha interesado siempre como una esfera autónoma de actividad en el contexto de los grandes procesos históricos y culturales. La diversidad de intereses en su vocación investigadora ha ido de la mano, pues, de una decidida voluntad por motivar en los jóvenes la vocación hacia la investigación, algo que ponen de manifiesto las treinta y una tesis doctorales que ha dirigido hasta hoy. Así también, actualmente sus trabajos son reseñados, citados y destacados como aportaciones de referencia en los principales manuales de historia de la literatura, así como en múltiples publicaciones en revistas internacionales y nacionales, en monografías y ediciones propias de los campos en los que se ha especializado, registrándose en los principales índices y portales bibliográficos. En 2004 obtuvo seis sexenios de investigación, evaluados positivamente por la CNEAI, el máximo que admite la legislación. En 2007 consiguió el reconocimiento de la Universitat de València al mérito en la investigación.

Ha formado parte de las siguientes comisiones de evaluación de la investigación: Vocal Asesor de la *Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad investigadora* (CNEAI). Ministerio de Ciencia e Innovación. Presidente del Comité 11. 2002. Vocal: 2000-2001; Experto del Ministerio de Ciencia e Innovación para la evaluación de Proyectos de Investigación, dentro del Plan Nacional I+D. 2007-2008; Experto de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) para la acreditación de profesorado universitario. Desde 2008; Evaluador de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP) para Proyectos de Investigación Científica, dentro del Plan Nacional de Investigación; Evaluador de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya; Evaluador de la Agencia para la Calidad del Sistema Universitario de Castilla y León (ACSUCYL).

Ha sido *Visiting Professor* en varias instituciones universitarias: University of Chicago, Università degli Studi di Bologna, Westfield College (University of London), Universidad Nacional de Mar del Plata, Universidad Nacional de La Plata; conferenciante en numerosas universidades nacionales e internacionales, y en instituciones como el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional de España,

la Fundación March, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Agencia Española de Cooperación Internacional o el Museo degli Uffizi en Florencia.

Ha sido distinguido con diversos premios y reconocimientos a su trabajo intelectual. En 1971 fue Premio Nacional de Teatro Ciudad de Teruel por su obra *Historia de Amos*. En 1980 fue nombrado Conseller de número de la Institución Alfonso el Magnánimo, organismo de investigación de la Diputación Provincial de Valencia. En 1984 fue nombrado *Conseller* de número de la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació de la Generalitat Valenciana. En 1981 obtuvo el Premi Jaume Roig de Novel·la por *Tots els jocs de tots els jugadors*, que también obtuvo el Premio de la Crítica del País Valenciano.

Por tales motivos, en octubre de 2016 el Departamento de Filología Española, con la colaboración de la Universitat de València y de la Generalitat Valenciana, convocó el *Congreso Internacional Entresiglos: Literatura e Historia, Cultura y Sociedad*, en homenaje a su trayectoria, que obtuvo un gran éxito de convocatoria. En 2017 la Universidad Nacional de La Plata le otorgó el Doctorado Honoris Causa. Recientemente, la Academia de las Artes Escénicas de España le ha concedido su medalla de oro, en representación del proyecto TC/12 Consolider.

Forma parte del Comité científico de numerosas revistas internacionales (*Criticón*, Toulouse; *Bulletin of Spanish Studies*, Glasgow; *Olivar*, La Plata; *Hispanic Research Journal*, London; *La Tribuna*, La Coruña; *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander; *Itinerarios*, Varsovia; *Drammaturgia*, Firenze; *Anales galdosianos*, Boston; *Anuario Calderoniano*, Pamplona; *Iberic@l*, París. Sorbonne; entre otras), del Comité Asesor de Editoriales (Ediciones del lado de acá, La Plata; Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid). En la Universitat de València fundó y dirigió la revista *Cuadernos de Filología/Quaderns de Filologia y diablotexto*. Actualmente es Presidente honorífico de la primera y de la segunda etapa de la ahora denominada *Diablotexto Digital*.

Ha presidido el Comité de Organización de diferentes Congresos internacionales: *Congreso Internacional Teatro y prácticas Escénicas en los siglos XVI y XVII* (Valencia, 1989); *Convegno Internazionale sul Teatro Spagnolo ed Italiano del Cinquecento*, en codirección con el professor Rinaldo Froldi (Università degli Studi di Bologna-Volterra, 1991), que incluyó la producción y

representación de sendas tragedias, *La Gran Semíramis*, por el lado español, y *La Sophonisba*, por el italiano; *Congreso Internacional Al filo del milenio* (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, con la concesión a título póstumo de la medalla de la Universidad de Valencia a Max Aub (Valencia, 1993); *Congreso Internacional Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista* (Valencia, 1998); *Congreso Internacional Lope de Vega y el teatro clásico español* (Valencia, 2012). Ha formado parte del comité científico de muchos otros, entre los cuales destacan varios de los *Congresos Internacionales Galdosianos* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992, 1997, 2001, 2005, 2009 y 2013); el *Congreso-Centenario Leopoldo-Alas, un clásico contemporáneo*, (Oviedo. 1999-2001), formando parte del Comité Nacional del Gobierno español para la organización de los actos por el *Centenario de Leopoldo Alas, Clarín*; el *Congreso Internacional La Biblia en el teatro español* (CILENGUA-Instituto Orígenes del Español, San Millán de la Cogolla, 2008), etc.

Actualmente es Profesor Emérito de la Universitat de València.

Publicaciones

Entre sus numerosas publicaciones, destacamos algunas de ellas en relación con sus principales líneas de investigación:

1. Literatura española de la Edad Media a los siglos XVI y XVII

1.1. Libros

From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of European Theatre, New York, IDEA, 2012.

L'architettura dei generi nella Comedia Nuova di Lope de Vega, Rímìni, Pannozzo Editore, 2012.

Teatro y prácticas escénicas, I. Director Joan Oleza. Vol. colectivo, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

Teatro y prácticas escénicas, II. *La Comedia*. Director Joan Oleza. Vol. colectivo. London, Támesis Books, 1986.

Juan Ruiz de Alarcón: *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*. Prólogo, edición crítica y notas a cargo de Teresa Ferrer y Joan Oleza, Barcelona, Planeta, 1986.

1.2. Artículos y capítulos de libro

- "Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII", *Anuario de Lope de Vega*, n.º 23, 2017, pp. 6-33.
- "De la práctica escénica popular a la *Comedia nueva*. Historia de un proceso conflictivo", en M.ª del Valle Ojeda y Marco Presotto (eds.), *Teatro clásico italiano y español. Sabbioneta y los lugares del teatro*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2013, pp. 65-82.
- "Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos", *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, n.º 7, 2013, pp. 105-140.
- "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". En colaboración con Fausta Antonucci, *Rilce*, vol. 29, n.º 3, 2013, pp. 687-741.
- "Trazas, funciones, motivos y casos", en Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 321-350.
- "De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión", *Revista de literatura. CSIC*, vol. LXXI, n.º 141, 2009, pp. 39-56.
- "El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula*, n.º 658, 2001, pp. 12-14.
- "La traza y los textos. A propósito del autor de *La estrella de Sevilla*", en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Münster, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 42-68.
- "Del primer Lope al *Arte Nuevo*". Estudio Preliminar, en Donald Mc Grady (ed.), *Lope de Vega: Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Editorial Crítica, 1997, pp. IX-LV.
- "Hagamos cosas de risa las cosas de calidad: *El lacayo fingido*, de Lope de Vega, o las armas sutiles de la *Comedia*", en VVAA, *La puesta en escena del teatro clásico. Cuadernos del Teatro Clásico*, n.º 8, 1995, pp. 85-119.
- "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

"La propuesta teatral del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 153-223.

"Un encargo para Lope de Vega: comedia genealógica y mecenazgo". En colaboración con Teresa Ferrer Valls, en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, Queen Mary and Westfield College, London, 1991, pp. 145-154.

"La comedia: el juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, X, 1990, pp. 203-220.

"Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca", *Cuadernos de Filología*, III-1 y 2, 1981, pp. 9-45.

2. Siglo XIX

2.1. Libros

Leopoldo Alas, Clarín. *Su único hijo*. Edición crítica de Joan Oleza, Madrid, Cátedra, 1990; 2.^a ed. en 1994; 3.^a en 1998.

Leopoldo Alas, Clarín. *La Regenta*. Edición crítica de Joan Oleza, con sendos prólogos en los respectivos volúmenes, Madrid, Cátedra, 2 vols. 1984, 640 pp. y 592 pp. respectivamente. La 2.^a edición, muy retocada, fue publicada entre 1986 y 1987.

La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Valencia, Bello, 1976, 224 pp. 2.^a ed. modificada en Barcelona, Laia, 1984, 250 pp.

2.2. Artículos y capítulos de libro

"Del Romanticismo al Realismo. Prototipos de la subjetividad moderna", en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009, pp. 63-88.

"Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Año LXXXIII, 2007, pp. 177-200.

"Lecturas y lectores de Clarín", en VV.AA, *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2002, 2 vols., pp. 253-287.

- “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 776-794.
- “La génesis del realismo y la novela de tesis”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *El siglo XIX*, II, en Víctor García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 410-435.
- “Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso”, en Cristóbal Cuevas (ed.), *Juan Valera. Creación y Crítica*, Actas del VIII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 111-146.
- “Su único hijo versus *La Regenta*: una clave espiritualista”, en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 421-444.
- “*La Regenta* y el mundo del joven Clarín”, en Franck Durand (ed.), *La Regenta. “El escritor y la crítica”*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 15-36.

3. Siglos XX y XXI

3.1. Libros

- Trazas y bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2012.
- Max Aub, *Obras Completas*. Joan Oleza (Editor General), con la colaboración de los muchos editores de cada uno de los textos. 14 tomos. I (*Obra Poética Completa*, 2001), II (*El Laberinto mágico I. Campo cerrado. Campo abierto*, 2001), III-A (*El Laberinto mágico II. Campo de sangre. Campo del moro*, 2002), III-B (*El Laberinto mágico II. Campo de los almendros*, 2002), IV-A (*Relatos I: Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, 2006), IV-B (*Relatos II: Los relatos de ‘El laberinto mágico’*, 2006), V-A (*Campo francés*, 2009), V-B (*Manual de Historia de la literatura española*, 2009), VI (*Novelas, I: Las buenas intenciones. La calle de Valverde*, 2008), VII-A (*Primer Teatro*, 2002), VII-B (*Teatro breve*, 2002), VIII (*Teatro mayor*, 2006). Todos ellos publicados en Valencia, Biblioteca Valenciana/Institució Alfons el Magnànim. IX-A (*La narrativa apócrifa, I: Jusep Torres Campalans*, 2018), IX-B (*La narrativa apócrifa, II: Luis Álvarez Petreña. Juego de cartas*, 2018), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (En prensa).

Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. *La vuelta al siglo de un novelista*. Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana, 2 vols., 2000.

3.2. Artículos y capítulos de libro

"El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis", *Asclepio*, vol. 65, n.º 2, 2013, pp. 15-23.

"Rafael Alberti, Max Aub, Picasso: urdimbres", *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, n.º 1, 2006, pp. 188-205.

"Max Aub: Entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo", en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, 2005. Pp. 15-36.

"Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo", en Facundo Tomás (ed.), *La novela de artista. Tercer encuentro Internacional "En el país del arte"*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, pp. 301-330.

"Voces en un campo de sangre: Max Aub y los penúltimos episodios nacionales", *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, n.º3, 2002, pp. 45-64.

"Fronteras interiores; *Los muertos mandan* y los límites del naturalismo en la obra de Blasco Ibáñez", en Facundo Tomás (ed.), *En el país del arte*, Valencia, Biblioteca valenciana, 2000, pp. 123-146.

"*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela", *Bulletin Hispanique*, vol. 98, n.º 2, 1996, pp. 363-384.

"Un realismo posmoderno", Monográfico *El espejo fragmentado*, *Ínsula*, n.º 589-590, 1996, pp. 39-42.

"Luís Alvarez Petreña o la tragicomedia del yo", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I, 1996, pp 93-122.

"Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo", *diablotexto*, n.º 1, 1994, pp. 79-106.

"La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", *Compás de letras*, n.º 3, 1993, pp.113-126.

4. Pensamiento teórico

4.1. Libros

Sincronía y Diacronía: la dialéctica interna del discurso poético, Valencia, Prometeo, 1976.

4.2. Artículos y capítulos de libro

"Multiculturalismo y globalización. Pensando históricamente el presente desde la literatura", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, 2004, n.º 4, pp. 133-156.

"Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.

"La modalización del discurso narrativo". En colaboración con Santiago Renard, *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 529-540.

"La formalización del punto de vista narrativo", *Cuadernos de Filología*, 1-3, 1983, pp. 237-271.

"La ideologización del texto literario", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 176-226.

"Bases para una semiótica del discurso narrativo", *Dieciocho. Hispanic Enlightenment Aesthetics and Literary Theory*, n.º III-2, 1979, pp. 111-143.

5. Temes valencians i de literatura catalana

5.1. Llibres

Llorenç Villalonga, *Relats*. Edició de Joan Oleza, Alzira, Bromera, 1996.

Història i Literatures. Joan Oleza i Josep Lluís Sirera, Valencia, Institució Alfons El Magnànim / Institució valenciana d'estudis i 20oord.20ondenc, 1985.

5.2. Articles i capítols de llibre

"La literatura a l'era de la 20oord.20onde: el salt evolutiu d'una pràctica social", en Maria Muntaner, Mercè Picornell, Margalinda Pons i Josep Antoni Reymés (eds.), *Transformacions: Llenguatges teòrics i relacions interartístiques*, Pubs. De l'Abadia de Montserrat, Eds. UIB, 2010, pp. 405-432.

- "Gebiete in Llorenç Villalonga Erzählungen: zu 'Julietta Récamier'", en Pere Rosselló (ed.), *Llorenç Villalonga und sein Werk*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2004, pp. 107-122.
- "Els relats de Villalonga: un realisme 21oord.", en Angels Santa (ed.), *Camins creuats. Homenatge a Victor Siurana*, Lleida, Pagés editors, 1997, pp. 51-84.
- "*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell", en Rafael Beltrán y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones*, Universitat de València, 1992, pp. 323-336.
- "Literatura i País Valencià: una meditació", *Revista de Catalunya*, Barcelona, n.º 5, 1987, pp. 155-168.
- "El Misteri d'Elx, hereu d'un antic esplendor". En col·laboració amb Teresa Ferrer Valls, en *Món i misteri en la Festa d'Elx*, València, Generalitat Valenciana, 1986, pp. 194-204.
- "*Falles folles fetes foc. L'epopeia del llenguatge*", *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarnier*, I, Universitat de València, 1984, pp. 247-254.
- "L'obra 21oord.21 de Vicent Andrés Estellés", *Lletres de canvi*, n.º 7, 1982, pp. 29-44.
- "La 21oord.21on actual de la narrativa: entre l'autofàgia i la passió de contar", *Trellat*, n.º 4, 1981, pp. 26-35. Reproduït en Vicent Salvador i Adolf Piquer (eds.), *Vint anys de novel·la catalana al País Valencià*, València, 3 i 4, 1992, pp. 69-82.

6. Obra creativa

- La vida infidel d'un Arlequí. Novel·la.*** Lleida, Pagès Editors, 2009.
- La Estrella de Sevilla.* Versión de Joan Oleza para la *Compañía Nacional de Teatro Clásico.* Dirección de Miguel Narros, "Textos del Teatro Clásico", n.º 2, Madrid, 1998.
- Cuerpo de transición.* Novela. Alicante, Aguaclara, 1993.
- Tots els jocs de tots els jugadors.* Novel·la. València, Prometeo, 1981.
- La mansión roja.* Novela. Valencia, Prometeo, 1979.

EN EL NOMBRE DE LOPE: USO Y MANIPULACIÓN DE LA MEMORIA DEL FÉNIX EN 1935

MARÍA ÁLVAREZ ÁLVAREZ
Universidad de Oviedo

1935 marca un hito importante en la recepción de la obra y la biografía de Lope de Vega. En esta fecha se cumplen 300 años de la muerte del autor, aniversario que es festejado con un buen número de actos de diversa naturaleza en toda la geografía española. Es importante señalar la coincidencia de este aniversario con un momento de especial delicadeza y relevancia para la historia reciente de España, y es que, pocos meses después de que se dé por finalizado el "año de Lope", comenzaría la Guerra Civil. Evidentemente, el ambiente previo al estallido del conflicto ya reflejaba las causas que conducirían al mismo, los enfrentamientos, las tensiones ideológicas y sociales, los ataques entre las diversas tendencias que más tarde se enfrentarían violentamente en el campo de batalla. Precisamente, estas ya turbulentas circunstancias contaminan también la celebración del tricentenario en numerosas ocasiones y esta resulta ser una muestra muy interesante y representativa del mencionado conflicto, lo que nos deja conocer el ambiente que se vivió entonces.

En este capítulo se pretende ofrecer una muestra de la utilización e instrumentalización, manipulación incluso, que se hizo de la figura y la obra de Lope de Vega durante este año de su centenario, en el que se recurre a Lope para promover una discusión que poco o nada tiene que ver con él. Se debe aclarar, eso sí, que no todo fue así: hubo autores y publicaciones que

ofrecieron un estudio objetivo y riguroso de la obra lopesca. Pero en un momento en el que las tensiones ideológicas y sociales ya empiezan a manifestarse con fuerza, observamos que esta tensión también se va a colar en la celebración del tricentenario hasta ocupar un lugar primordial.

De esta manera, se observa que muchos de los comentaristas de Lope no se esfuerzan en conocer al Fénix ni a su obra, sino que el propósito es otro. Como algunos autores han indicado (Florit Durán, 2000: 107. Osuna, 1986: 99), no importa tanto su talla literaria, sino su posible uso como portavoz o símbolo de determinadas ideas que iban a coincidir con las de sus comentaristas. No se busca tampoco en estos textos entender a Lope y a su obra en su época, sino desde las posiciones ideológicas de cada uno, desde una postura preestablecida, con lo que, en consecuencia, no se da un conocimiento verdadero de Lope en estos estudios o comentarios, en los que Lope deja de ser objeto de estudio (a pesar de lo que puedan declarar sus comentaristas) y pasa a ser una excusa para tratar otros temas que atañen de forma más directa a la sociedad española del momento.

Nos adentramos, por tanto, en el campo de la recepción y la mediación. Estos fenómenos consisten en la comprensión, valoración, transformación y presentación a la sociedad de una serie de textos relativos a Lope: obras del autor, pero también su propia biografía, que, a través de nuevas ediciones, comentarios, estudios, adaptaciones o versiones, ofrecen al público receptor no solo la obra, sino con ella las ideas, connotaciones e interpretaciones que le da el intermediario, el autor de la edición, del texto o de la versión (seguimos a Galván, 2001: 1-30). Así, la obra de Lope y su misma vida se van a presentar a la inmensa mayoría del público español de forma mediatizada, a través de comentarios de muy diverso tipo que, en mayor o menor medida, van a ofrecer determinada imagen de Lope, una imagen que obedece a propósitos ideológicos.

Esta utilización de la memoria de Lope la encontramos en prólogos de obras, en monografías sobre Lope o sobre su producción literaria, en conferencias, en revistas de diversa índole y, muy especialmente, en la prensa. El papel de la prensa en las primeras décadas del siglo XX es crucial, y en un periodo conflictivo como es el final de la Segunda República, se alza como arma de combate, baluarte ideológico y espejo de conflictos. Sin olvidar tampoco el alcance que puede llegar a tener, siendo su campo de influencia

mucho más amplio que publicaciones especializadas o monografías. Por ello, en este estudio, las noticias y artículos de prensa tendrán un peso relevante.

Las reseñas teatrales que aparecen en los periódicos de la época son buen ejemplo de esta práctica que venimos señalando. El 23 de marzo de 1935, la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás llevó a las tablas del teatro Español de Madrid una versión de *Fuenteovejuna* firmada por Cipriano de Rivas Cherif¹. En los días posteriores, la prensa madrileña se hizo eco del estreno de este montaje y los críticos teatrales publicaron su opinión. A continuación se ofrecen dos fragmentos de las críticas aparecidas en dos cabeceras de ideología opuesta: *ABC*, diario conservador, católico, promonárquico, antirrepublicano, y el *Heraldo de Madrid*, uno de los principales defensores de los partidos republicanos de izquierdas, y ambos los dos rotativos de mayor tirada durante el periodo republicano (Checa Godoy, 1989: 257). Se ha de señalar que ambas críticas son positivas o, al menos, en ningún momento son negativas, pero sorprende la abismal diferencia de tono entre ambas cabeceras, extremadamente contenido y austero en el caso de *ABC*, entusiasmado, elogioso, incluso emocionado en el caso del *Heraldo*.

Fijémonos, por ejemplo, en lo referente a la actuación de los actores y, en concreto, lo que dicen sobre Margarita Xirgu:

ABC

Enrique Borrás, en la personificación del alcalde, que representa con toda la prestancia de su arte, dramático vigor y digno gesto; Margarita Xirgu, en el papel de Laurencia; López Lagar, en el del comendador, Pilar Muñoz, Isabel Prada [...] oyeron muchos aplausos (F[loridor], 1935: 54).

Heraldo de Madrid

En cuanto a Margarita Xirgu, su creación del papel de Laurencia es sencillamente maravillosa. No puede darse mayor perfección en el arrebató dramático. Su exhortación a la gleba, en la segunda jornada, arrastró la sala entera a rendirle una de las ovaciones más desbordantes que hemos escuchado en estos últimos años de teatro. Un triunfo, en fin, extraordinario, como suelen serlo en el panorama actual

¹ La compañía de Margarita Xirgu, con Rivas Cherif como director artístico, fue concesionaria del teatro Español desde la temporada 1930-1931. Borrás se unió a ellos en 1932. En 1935, para celebrar el tricentenario de Lope, llevaron a escena la mencionada *Fuenteovejuna*, *El villano en su rincón* y *La dama boba*. Véase Aguilera, 2000: 281-287.

todos los de la ilustre actriz. [...] Inolvidable como esta restauración de *Fuenteovejuna* en el primer escenario de España (J. G. Q., 1935: 9).

La razón de esta notable diferencia es de naturaleza ideológica: un periódico conservador, antirrepublicano como *ABC* resta importancia a un montaje cuyos responsables, Margarita Xirgu y Rivas Cherif, estaban vinculados a la izquierda republicana (Iglesias, 1999: 89-91), mientras que periódicos de izquierdas se muestran entusiasmados con este y otros montajes, a los que dedican mucha más atención y espacio en sus páginas. Y lo mismo hará la prensa conservadora con aquellas compañías o montajes cuyos responsables coincidirán con su postura ideológica. La cuestión es que no se atiende a cuestiones artísticas, no se valora la calidad de la representación en algunos casos, sino que lo que prevalece es la ideología. Ni siquiera hay coincidencia en las valoraciones literarias respecto a la obra de Lope, puesto que cada uno va a destacar o va a interpretar el sentido de la obra de forma que encaje con sus presupuestos ideológicos. Así, en esta y otras críticas, *ABC* destaca el papel que la monarquía, institución que el diario defiende en época de república, juega en la obra de Lope. El *Heraldo*, por su parte, prefiere referirse al "drama social" y a la actualidad de la pieza.

Fuenteovejuna precisamente, o la interpretación que cada bando quiere darle a *Fuenteovejuna*, se convierte en un arma de combate y la discusión sobre el significado de la obra es un continuo tira y afloja del que somos testigos a través de la prensa. Para la izquierda representa la lucha de clases, la rebelión del oprimido contra el déspota, la defensa del pueblo ante el poderoso, como una perfecta metáfora del enfrentamiento entre fuerzas democráticas y conservadoras, con lo que se busca ofrecer una lectura actual del drama a la que los comentaristas aluden constantemente. *La Tierra* habla de una "obra brava y rebelde, más de los tiempos actuales que de ninguna otra época" (Paredes, 1935: 3); *El Sol* equipara el pueblo de *Fuenteovejuna* con las "masas proletarias de nuestros días" (Espina, 1935: 2) y *La Voz* se refiere a ella como un "drama social que parece escrito para nuestros días" (Lázaro, 1935: 1). Siguiendo con esta línea, esta interpretación de *Fuenteovejuna* se extiende a toda la obra de Lope y a Lope mismo, cuya moral, declara Roberto Castrovido (1935c: 1) es "más sensato apreciarla en el concepto ético de los bolcheviques". Para Miguel Pérez Ferrero (1935: 5),

colaborador habitual del *Heraldo*, Lope fue un poeta “profundamente revolucionario”.

Las derechas, por el contrario, critican duramente esta concepción del poeta y su obra, que juzgan malintencionada y torcida deliberadamente para llevar al pueblo español a creer que Lope de Vega era poco menos que un comunista. Denuncian insistentemente la utilización y manipulación del nombre de Lope, pero lo cierto es que ellas tampoco se quedan atrás en esta práctica: defienden una concepción esencialmente promonárquica del drama de Lope y destacan el papel de los Reyes Católicos al final de *Fuenteovejuna*, buscando realizar una propaganda monárquica que la izquierda, a su vez, criticará por manipular el significado de la obra de Lope.

En efecto, la derecha se empeñará en ligar el nombre del gran escritor, al que dedica constantes elogios hasta un punto desmesurado, a una forma de gobierno, la monarquía, y a una religión, la católica, pero no con el propósito de estudiarlo y entenderlo en su época, el Siglo de Oro, sino buscando elogiar e idealizar aquella época y contraponerla a la actualidad española, republicana, laica y en un momento de inestabilidad.

Así, leemos en *ABC*, de nuevo, que monarquía y pueblo están en Lope y viceversa y que de la desunión del pueblo y el imperio nacen la decadencia y el hundimiento (Borrás, 1935: 7). En una conferencia del ciclo dedicado a Lope en Acción Española², el conferenciante, José Pemartín, vincula “la grandeza y el bienestar de España” al régimen monárquico, el cual, por sí solo, aclara, no basta: hay que “completarlo con el sentido católico de la Monarquía tradicional española” (“El tricentenario de...”: 47). En la misma línea, Giménez Caballero, dentro de otro ciclo de conferencias –esta vez organizado por el Cabildo Catedral de Madrid³–, declara que Lope es “el poeta de la Monarquía española, y de la santidad española, y de la heroicidad española” (“Reuniones, lecturas...”: 35); y en *La Nación* lo describen como “religioso profundo,

² Entre febrero y junio del 35, la sociedad Acción Española quiso conmemorar en tricentenario de Lope mediante una serie de conferencias, cerradas para el público en general, pero que contaron con una amplia cobertura por parte de diversas cabeceras conservadoras, como *ABC*, *La Nación* o *La Época*, que dedican detalladas crónicas a las charlas.

³ El Cabildo también conmemoró la fecha con un ciclo de conferencias celebrado entre marzo y junio de ese año. Encontramos noticia de algunas de ellas en la prensa conservadora, aunque no es un seguimiento tan detallado como el que realizan con las de Acción Española.

educado por los jesuitas, sacerdote, familiar del Santo Oficio y magníficamente español" ("Quisicosas...": 5).

Esta idea de Lope representante de lo "genuinamente español" es muy habitual en los comentaristas conservadores, que quieren con ello lanzar un ataque al sistema de gobierno republicano. Para ellos Lope era un "buen español", un español ejemplar, entendiendo con esto ser conservador, monárquico y católico. Leemos así que Lope "representa la grandeza de una casta, el empuje de una nación" (Cabello Lapiedra, 1935: 4), que es el "esclarecido hijo de la raza" (Ramírez Tomé, 1935^a: 15) o que "fragua y condensa todo el valor racial hispánico" ("Breve recuerdo...": 7).

Todos los mencionados no son artículos que estudien a Lope realmente: son discursos encendidos que buscan destacar determinada faceta o vincularlo con determinada forma de pensar, atacando, de paso, a la contraria.

Quizás la muestra más desmedida de estos discursos sean las palabras de Ernesto Giménez Caballero, quien, no contento con definir a Lope como "el poeta más universal de la Contrarreforma" en la conferencia del Cabildo Catedral ya citada, va mucho más allá el 12 de octubre de 1935, en un discurso dado en Berlín, donde es invitado para celebrar el tricentenario. Allí declara lo siguiente: "Con frases actuales, yo diría que fue el primer poeta fascista del mundo entero [...] van pudiendo ser comprendidos de nuevo algunos de sus más poéticos y profundos dramas social-nacionales" ("Brillante campaña...": 6). La noticia la recoge *La Nación*, que califica de "brillantísima" la campaña cultural llevada a cabo por Giménez Caballero en tierras germanas.

La manipulación o promoción de determinados temas aprovechando la ocasión del tricentenario no es exclusivo de la prensa, como vemos: los títulos de numerosas conferencias, artículos de revistas, monografías o selecciones de la obra de Lope nos muestran que se quería hacer a Lope símbolo de un cristianismo aparentemente connatural a la condición de español. Así, compilaciones como el *Cancionero divino. Antología de lírica sagrada* (Vega, 1935^a), *Catorce romances a la pasión de Cristo* (Vega, 1935b), *Lírica religiosa* (Vega, 1935c), revistas de temática religiosa que dedican a Lope artículos o números especiales, o monografías como *Lope de Vega, sacerdote* (Morcillo, 1934) o *Lope de Vega como poeta religioso* (Rubinos, 1935), entre otros títulos, dan cuenta de cuál fue la imagen de Lope que se quiso promover desde posturas conservadoras. También las conferencias organizadas por los

ya mencionados Acción Española y el Cabildo Catedral de Madrid, con títulos como “El sentido cristiano en Lope”, “Los autos sacramentales de Lope”, “Lope de Vega, poeta religioso”, “La idea monárquica en Lope de Vega”, “El patriotismo en Lope” o “Lope como sacerdote”.

Otro rasgo característico de los comentaristas conservadores en sus escritos es la idealización exaltada del pasado: es muy común que estos artículos y conferencias dediquen mucho espacio a describir de forma elogiosa la “gloriosa” época en la que vivió Lope, una “gloria” en esos momentos perdida. Esta idealización de la España imperial, evocada con nostalgia, no es sino una forma de cuestionar la legitimidad de la República (Rodríguez-Solás, 2014: 197). Un ejemplo magnífico es el artículo que un renombrado especialista en Lope, Joaquín de Entrambasaguas, publica en el diario católico conservador *El Debate*, publicado más adelante, en enero del 36, por la Universidad de Murcia con el título *Lope de Vega, símbolo del temperamento estético español*. No se trata de una biografía o semblanza de Lope ni de un texto erudito o académico: es un canto de alabanza desmesurado al imperio español y a una imagen de Lope que este supuestamente representa, la de una España grande y poderosa hoy trágicamente perdida. Se trata de un panegírico, no solo de Lope, sino también de la España imperial e incluso de Felipe II, en el cual no evita hacer referencia a las fuerzas políticas que suponen a “Lope comunista, defensor de las masas brutales y revolucionarias [...] antimonárquico y demócrata” a costa de *Fuenteovejuna*, cuyo pueblo confunden con “la masa salvaje que impide el trabajo, odia la tradición y destruye el arte [...] plebe despótica, horda destructora que sustituye el amor a la Patria por pedantescas lecturas de libros extranjeros mal traducidos” (Entrambasaguas, 1935: 23-24).

El mismo objetivo de cuestionar la legitimidad de la República persiguen las constantes críticas al gobierno republicano por no celebrar el tricentenario como se merece. Alfredo Ramírez Tomé, en varios de sus artículos para *ABC*, insiste en la parsimonia “rayana en la indiferencia y la pasividad” (Ramírez Tomé, 1935b: 3) de un gobierno que no se preocupa por honrar al gran poeta español. Curiosamente, esta crítica es común a periódicos de ideologías opuestas, pero mientras *ABC* ataca una forma de gobierno, la república, el *Heraldo* o *La Voz* dirigen sus ataques al grupo político en concreto que en esos momentos ocupa el poder, la CEDA, a cuya defensa

acude rauda *La Nación*: "Hay quien se lamenta de que no se haya hecho nada oficial. No se apuren los impacientes" ("Cuentan...": 11).

Las fuerzas de izquierda no se quedan calladas ante estos discursos de los conservadores, y en sus periódicos encontramos duras críticas y acusaciones a la derecha por utilizar y manipular a Lope y al concepto de España misma en su beneficio.

Roberto Castrovido les contesta en diversas ocasiones: en un artículo ataca a "una parte de España que [con el pretexto de hablar de Lope] se proclama con impúdico descaro a sí misma la genuina, la verdadera, tachando a la contraria de falsa, de anti España" (Castrovido, 1935d: 1). En otro, a "los que sostienen que Lope de Vega es grande sólo por ser el poeta de la Contrarreforma, el alumno de los jesuitas, el criado de Lemos, Alba y Sessa, el católico y monárquico incapaz de toda protesta", cosa ni justa ni sensata (Castrovido, 1935c: 1). Precisamente, serían Lope, Quevedo, Cervantes o Velázquez los que "engrandecen al siglo llamado grande", no sus mandatarios (Castrovido, 1935e: 3). Y no se queda por ello sin elogiar a las figuras de los reyes en *Fuenteovejuna* y otras obras lopescas porque en ellas "representan al Estado, fuerte por su inteligencia, por su moral, por sus ideales" (Castrovido, 1935a: 1), dejando muy claro también que no todos los monarcas son así.

En un artículo publicado en *El Liberal*, Castrovido (1935f: 1) denuncia que estos comentaristas "dijérase que intentan proclamarlo [a Lope] precursor de la Ceda o heraldo de Renovación Española, según se esfuerzan en ponderar su patriotismo, su monarquismo y su religiosidad" y lamenta que "el centenario, o la manera de conmemorarlo, sea un nuevo motivo de discordia" por culpa, según él, "de los que celebran al Lope de Vega contrarreformista, no al Lope de Vega poeta y ensalzan su virtud sacerdotal y la austeridad del familiar del Santo Oficio como si todavía estuvieran inéditas las cartas suyas al duque de Sessa".

La Voz se burla de los temas tratados en Acción Española en un artículo titulado "Lope el bigardón":

Lope era un enorme poeta y autor dramático. Esto no vamos a descubrirlo nosotros al tercer centenario de su muerte. Sin embargo, nos esperan descubrimientos más peregrinos, a juzgar por algunos títulos de las conferencias que en honor de Lope preparan los caballeros de Acción Española. [...] Sospechamos el peligro de que se

nos quiera presentar a un Lope de Vega sermoneador, edificante, moralista y digno de la canonización de la Iglesia.

Harto conocida es la vida del "Fénix de los Ingenios". Lope era un poeta genial, pero también un bigardón redomado. [...] Lope sacerdote, Lope honorable, Lope patriota... Un poco de formalidad, señores ("Lope el bigardón", 1935: 1).

Evidentemente, a pesar de los difíciles momentos por los que España debía de estar pasando por entonces, algunos intelectuales no caen en la trampa y se dan cuenta de la gran farsa en la que Lope y su obra se ven inmersos y por la que son manipulados por representantes de ideologías contrarias, situación que denuncian y lamentan. José F. Montesinos (1935: 5) escribe para el *Heraldo* un artículo en el que se muestra a disgusto por la penosa actuación que se venía dando y por el pobre desarrollo que la celebración del centenario padecía. En él, reclama un mayor esfuerzo en el campo de lo literario y lo cultural ("lo que queda son los libros", dice), denuncia que el público español, "alejado por una larga cadena de inepticias del teatro clásico español, siente hoy la acucia de enterarse y no puede" y critica las múltiples "biografías que parecen anecdóticos [...] de un ser [que pintan] extraño y amoral".

"Gran ocasión perdida esta del centenario de Lope", se lamenta, como también se lamenta para finalizar de "este triste destino de nuestro pueblo, que en sus momentos más trágicos, los de mayor desorientación nacional, ha carecido siempre de un maestro y de un libro", algo que tanto iba a necesitar en años posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Artículos de prensa citados

- BORRÁS, Tomás (1935). "Lobo de Vega", *ABC*, 6-8-1935, pp. 6-7.
- "Breve recuerdo de su significación, en el homenaje a Lope de Vega", *La Nación*, 27-8-1935, p. 7.
- "Brillante campaña cultural del señor Jiménez Caballero en Alemania – Fue invitado a los actos del tricentenario de Lope y de la Fiesta de la Raza", *La Nación*, 23-10-1935, p. 6.
- CABELLO LAPIEDRA, Xavier (1935). "El hombre propone...", *ABC*, 10-9-1935, p. 4.
- CASTROVIDO, Roberto (1935^a). "Crónica de sucesos", *El Noroeste*, 16-6-1935, p. 1.
- (1935b). "El centenario de Lope de Vega", *El Noroeste*, 3-9-1935, p. 1.
- (1935c). "El centenario de Lope de Vega", *El Noroeste*, 3-9-1935, p. 1.
- (1935d). "El cincuentenario de Víctor Hugo y el centenario de Lope", *El Noroeste*, 28-5-1935, p. 1.
- (1935e). "La dolora de la diversión del rey", *El Noroeste*, 16-7-1935, p. 3.
- (1935f). "Tengamos el centenario en paz", *El Liberal*, 17-3-1935, p. 1.
- "Cuentan... - Verdades y mentiras", *La Nación*, 7-2-1935, p. 11.
- "El tricentenario de Lope de Vega y Acción Española – Notable disertación de D. José Pemartín», *ABC*, 5-5-1935, pp. 47-48.
- ESPINA, Antonio (1935). "Conmemoración de Lope de Vega. Fuenteovejuna, nueva versión en quince cuadros", *El Sol*, 24-3-1935, p. 2.
- F[LORIDOR]. (1935). "Español: Fuenteovejuna", *ABC*, 24-3-1935, p. 54.
- J. G. Q. (1935). "El acontecimiento artístico del sábado en el Español – La compañía Xirgu-Borrás conmemoró magníficamente el tricentenario de Lope con la reposición, espléndida, de Fuenteovejuna", *Heraldo de Madrid*, 25-3-1935, p. 9.
- LÁZARO, Ángel (1935). "El drama social frente al político", *La Voz*, 29-3-1935, p. 4.
- "Lope el bigardón", *La Voz*, 12-2-1935, p. 1.
- MONTESINOS, J. F. (1935). "El centenario", *Heraldo de Madrid*, 1-8-1935, p. 5.
- PAREDES, F. (1935). "Otro triunfo de Margarita Xirgu en la espléndida Fuenteovejuna del Español", *La Tierra*, 25-3-1935, p. 3.
- PÉREZ FERRERO, Miguel (1935). "La Barraca y Lope de Vega", *Heraldo de Madrid*, 15-8-1935, p. 5.
- "Quisicosas políticas", *La Nación*, 27-8-1395, p. 5.

- RAMÍREZ TOMÉ, A. (1935^a). "Lo que Madrid debe a Lope de Vega", *ABC*, 25-8-1935, pp. 15-16.
- (1935b). "Una obligación inexcusable", *ABC*, 10-4-1935, pp. 3-5.
- "Reuniones, lecturas y conferencias – «Lope de Vega y San Isidro. Exaltación madrileña»", *ABC*, 17-4-1935, p. 35.

Otras fuentes

- AGUILERA, Juan; AZNAR SOLER, Manuel (2000). *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- CHECA GODOY, Antonio (1989). *Prensa y partidos políticos durante la II República*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1936). *Lope de Vega. Símbolo del temperamento estético español*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- FLORIT DURÁN, Francisco (2000). "La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura", *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 107-124.
- GALVÁN, Luis (2001). *El Poema del Cid en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- IGLESIAS, Miguel A. (1999). "Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega: datos para la historia del teatro español", *Anuario Lope de Vega*, V, pp. 83-118.
- MORCILLO, C. (1934). *Lope de Vega, sacerdote*. Madrid: Edit. Ibérica.
- OSUNA, Rafael (1986). *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*. Valencia: Pretextos.
- RODRÍGUEZ-SOLÁS, David (2014). *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- RUBINOS, José (1935). *Lope de Vega como poeta religioso*. Habana: Cultural.
- VEGA, Lope de (1935^a). *Cancionero divino. Antología de lírica sagrada. Edición centenaria 1635-1935*. Prólogo de José Luis Sempere. Madrid: Apostolado de la Prensa.
- (1935b). *Catorce romances a la Pasión de Cristo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1935c). *Lírica religiosa*. Prólogo de Félix García. Madrid: s. N.

VICENTE QUIRARTE: POESÍA Y ACADEMIA EN MÉXICO ANTES Y DESPUÉS DEL NUEVO MILENIO

IGNACIO BALLESTER PARDO

Universidad de Alicante

Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954) es poeta y académico. Publicó su primer poemario, *Teatro sobre el viento armado*, en la *Revista Punto de Partida* de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1979. Tres años después se licenció en Lengua y Literatura Hispánicas en esta misma universidad. Las dos últimas décadas del siglo xx y las dos primeras del xxi suponen su crecimiento poético y académico, ingresando en 2016 en El Colegio Nacional, la máxima institución del país. Actualmente es más reconocido como profesor que como escritor. ¿Qué condicionantes implican que un poeta o un investigador sean definidos como tal? Analizaremos las diferencias que supuso el nuevo milenio para el estatuto social del escritor profesional, teniendo como objetivo la inserción de la literatura en la historia cultural así como el estatuto social del escritor profesional. Al partir de Vicente Quirarte como ejemplo de poesía y academia en origen –y de academia y poesía en la actualidad– trazaremos un panorama de la literatura, la historia, la cultura y la sociedad de México entre siglos. Nos basaremos en su obra poética, recogida en *Como a veces la vida* (Pre-Textos, 2000), *Nombre sin aire* (Pre-Textos, 2004) o *Esa cosa tan de siempre* (Pre-Textos, 2013); pero también en su narrativa, teatro y ensayo, donde ilustra la situación actual de quien escribe y edita en México. En cuanto a la poesía y la academia (en minúscula, para referirnos a la investigación de forma genérica, y en mayúscula, para aludir de manera específica a la Academia Mexicana de la Lengua) partimos de

El verso y el juicio. La poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua (2014), libro que coordinó el mismo Quirarte, y en el que participó junto a su director de tesis Rubén Bonifaz Nuño, Alí Chumacero o Margit Frenk. Además, estudiaremos de modo indirecto las becas y premios (Fonca-Conacyt) con los que el Estado apoya la creación, así como las editoriales independientes que apuestan por los trabajos periféricos, al margen del canon; donde destacan Versodestierro, Malpaís o Cuadrivio. ¿Qué vínculo o qué distancia puede existir entre un poeta que es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y las editoriales que venden sus colecciones en los recitales que organizan en cafeterías? ¿Por qué la inversión gubernamental en proyectos literarios no resuelve el pésimo índice de lectura? ¿Cómo han influido los requisitos de Conaculta para la estructura, la forma e incluso el contenido del género poético? Ante estos problemas se sitúa quien escribe y lee poesía en México. Pudiendo atender ejemplos más explícitos o recientes como Gabriel Zaid (1934), Julián Herbert (1971), Adriana Tafoya (1974) o Clyo Mendoza (1993), nos basamos en los entresijos académicos del poeta Vicente Quirarte precisamente por su evolución poética y académica: un caso paradigmático de México y su literatura.

El arte, para bien o para mal, ha dependido del poder. En la tradición mexicana destacan casos de poetas asociados o protegidos por cúpulas políticas: sor Juana Inés de la Cruz, la Academia de Letrán, Enrique González Martínez, Contemporáneos, Jaime Sabines u Octavio Paz (cfr. Calderón, 2007: 7). Estos dos últimos casos, Sabines y Paz, continúan dividiendo la poesía en culta y popular. La Academia Mexicana de la Lengua nació en 1835. Entre quienes la fundaron, solo había dos poetas: Andrés Quintana Roo (1787-1851) y Francisco Manuel Sánchez de Tagle (1782-1847) (cfr. Quirarte, 2007: 19). Actualmente, cuenta con treinta y seis sillas, una de las cuales está vacante por la reciente muerte de Ignacio Padilla. De los treinta y cinco miembros, además de docentes e investigadores, siete son poetas (por orden de número): Alejandro Higashi (Ciudad de México, 1971), Adolfo Castañón (Ciudad de México, 1952), José Pascual Buxó (San Feliu de Guíxols, Girona, España, 1931), Ramón Xirau (Barcelona, España, 1924), Eduardo Lizalde (Ciudad de México, 1929), Jaime Labastida (Los Mochis, Sinaloa, 1939) y Vicente Quirarte (Ciudad de México, 1954). La presencia de las mujeres (siete) en la Academia todavía es mínima. Asimismo, destaca la capitalización y la influencia de los españoles

tras la Guerra civil. Vicente Quirarte obtuvo el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas en 1982, el grado de Maestro en Letras Hispánicas, con orientación en Letras Mexicanas en 1989, y el de Doctor en Literatura Mexicana en 1998. En cualquier caso, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fue su *alma mater*, la máxima casa de estudios; donde actualmente es profesor, a la vez que forma parte del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (que dirigió entre 1998 y 2006) y la Academia Mexicana de la Lengua (a la que entró como miembro de número en 2003). La mayor parte de su obra se ubica entre los años de su licenciatura (1982) y su ingreso a la Academia (2003). Durante veinte años publica sus principales poemarios: *Fra Filippo Lippi. Cancionero de Lucrecia Butti* (1982), *Puerta del verano* (1982), *Bahía Magdalena* (1985), *Fragmentos del mismo discurso* (1986), *La luz no muere sola* (1987), *El cuaderno de Aníbal Egea* (1990), *El ángel es vampiro* (1991), *Cicatrices de varias geografías* (1992), *Luz de mayo* (1994), *Desde otra luz* (1994), *El peatón es asunto de la lluvia* (1999) y *Zarabanda con perros amarillos* (2002), el que es, de momento, su poemario mejor criticado y el penúltimo de creación propia tras su reciente *La miel de los felices* (2016). La poesía completa de Vicente Quirarte está publicada de forma conjunta por la UNAM en *Razones del 35º ord. 35. Poesía reunida 1978-1999* (2000). No es casual que sea ese el año elegido, según veremos, para considerar que es oportuno reunir todo lo publicado en poesía. En cuanto a los galardones, destaca el Premio Xavier Villaurrutia que recibió en 1991 por *El ángel es vampiro*. Veinte años después, en 2011, mereció el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde por los estudios que ha dedicado al jerezano a lo largo de estas cuatro décadas de oficio. En el siglo xx se premiaba su poesía; en el XXI, su investigación. Son mínimas las críticas que ha recibido su obra poética. Destacan los trabajos de Ana Chouciño Fernández: "Poesía y palimpsesto en Vicente Quirarte y Jorge Esquinca o la búsqueda de un lugar en territorio minado", en *Literatura mexicana* (1998); y de Marta Piña Zentella: "Trazo urbano en la obra de Vicente Quirarte", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* (2008). Más recientemente, Rosa María Farfán Núñez participó en el XX Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea en The University of Texas at El Paso, en 2015, con su comunicación "Algunos recursos de construcción en la poesía de Vicente Quirarte". Un año después, en este mismo congreso, Marco Antonio Murillo

expuso su trabajo "Cómic y poesía, tres casos mexicanos: Becerra, Quirarte, Carreto" en el XXI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea de The University of Texas at El Paso, en 2016. Ambos artículos, de Farfán y Murillo, no están disponibles; pues, tal como ocurre en numerosos congresos mexicanos, no se publican actas. De los escasos críticos que han trabajado a Quirarte, la más especializada, Chouciño, es de la Universidad de Santiago de Compostela, España; mientras que el resto, Piña, Farfán o Murillo, han expuesto de una u otra manera sus estudios sobre el poeta en The University of Texas at El Paso, EUA. En México únicamente protagoniza los estudios de Alí Calderón y algunas reseñas o notas periodísticas de sus coetáneos Eusebio Ruvalcaba, Eduardo Casar, Jorge Esquinca o Frédéric-Yves Jeannet.

El contexto de México influye en la asociación poético-académica. Y es que, entre otros acontecimientos, el 2 de julio del 2000 se logró instaurar un sistema pluripartidista tras siete décadas de gobierno del PRI. Ese año (2000) resulta un parte aguas para Quirarte y para muchos de sus contemporáneos: la Generación del 50; donde encontramos otros casos de poetas vinculados con la academia y no tanto con la capital mexicana, como podrían ser Efraín Bartolomé (Ocosingo, Chiapas, 1950), Mario Calderón (Guanajuato, México, 1951), Eduardo Casar (Ciudad de México, 1952), Jorge Esquinca (Ciudad de México, 1957), Víctor Toledo (Córdoba, Veracruz, 1957), José Ángel Leyva (Durango, 1958) o Juan Domingo Argüelles (Chetumal, Quintana Roo, 1958). El libro *Con-versatorias. Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en los 50* (2013), que coordina Ricardo Venegas, ofrece el testimonio directo de quienes, cercanos a Quirarte, reflexionan sobre la poesía y la academia. Destacan los casos de Eduardo Casar (cfr. 94) y Víctor Toledo (cfr. 368-369) por su ligazón con el autor de *Razones del 36oord.36*.

En 2004 Quirarte participó en "Poesía y visión. Jornadas de encuentro entre palabra y pintura" y en 2008, en el Seminario "El corazón en los ojos. Pinceles y poesía en la generación de Contemporáneos". Ambas actividades tuvieron lugar en Valencia, donde por esos años vieron la luz, precisamente en la Editorial Pre-Textos, los libros que recogen su poesía en España: *Como a veces la vida* (2000), *Nombre sin aire* (2004) y *Esa cosa tan de siempre* (2013); además del libro de ensayos sobre la plástica en Contemporáneos, *Ojos para mirar lo no mirado* (2011). Ahora bien, "se trata, en el fondo, también de estar más atentos a las intenciones comunicativas de quien edita y de leer con

menos prejuicios y más atención al texto” (Higashi, 2016: 61). En 2015 Vicente Quirarte publica *La isla tiene forma de ballena* (Seix Barral, 2015): una novela histórica sobre los liberales mexicanos que vivieron en Nueva York entre 1864 y 1867. Es su primera novela. Es la primera vez que aparece en Seix Barral.

“Un poeta académico no es lo mismo que un académico poeta” (Quirarte, 2007: 19). La falta de lectores de poesía, en contra del riquísimo número de poetas, hace que la labor inicial de escritor requiera de la investigación para terminar evolucionando, como es el caso de Quirarte, de un “poeta académico” a un “académico poeta”. Esta condición no sería del todo problemática si el Estado no separara el interés único que debería de ser la lectura: “pocos son los poetas que en la historia de la Academia no hayan tenido un pie en la creación pura y el otro en la interpretación crítica” (Quirarte, 2007: 19). En *Los días del maestro* (2008), el poeta Quirarte recuerda la influencia de sus profesores y define ambos oficios: “Ser escritor es construir un mundo del cual se duda a cada instante. Ser profesor es construirse en la conciencia de los otros” (Quirarte, 2008: 96). A finales de 2015, en el proceso de la tesis doctoral que llevamos a cabo, le preguntamos al poeta por la academia, la universidad; a lo que respondió:

Quando tengo que escribir “ocupación...”, siempre escribo profesor. Nunca se me ocurre poner “escritor”. El profesor siempre tiene mucho más prestigio que un escritor ante la sociedad. Bueno..., aunque es relativo; el profesor tampoco tiene mucho prestigio en este mundo canalla. Para mí, la figura de escritor es muy respetable: es alguien que se entrega de nueve a cinco, como banquero, con un horario definido y que puede escribir todo el día. No me considero un escritor profesional. Yo siempre me considero un profesor que escribe. Pero también es una forma de coquetería porque..., finalmente, la vocación más importante, la que nos da la vida, pues, es la escritura. [...] Finalmente lo que yo quiero es ser más creativo que investigador.

Un poema de Vicente Quirarte que conecta la tradición con la herencia y la renovación es “Amor más allá de Insurgentes” (cfr. 2000: 69), de *Calle nuestra* (1980). Se trata de un soneto que homenajea a Quevedo (presente en el epígrafe). Quirarte es uno de los pocos poetas recientes que cultiva dicha estrofa petrarquista. Su libro *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Buti* (1982) está formado por sonetos y viene prologado por Sandro Cohen en forma lírica. La tradición se *inicia* (siguiendo los *rites de passage* de Arnold van Gennep) cada vez que el poeta recoge el legado de otros, *separándose* de

ellos sin dejar de advertir el punto de encuentro y *retornando* a plantear las mismas inquietudes en un contexto distinto, como es el caso de la muerte y el espacio urbano, respectivamente:

*recuerdo de Francisco de Quevedo
irreverentemente amoroso*

Andar querrán mis pasos la dorada
calle que me miró nacer un día
y acabaré disuelto en sus ocasos,
espejo en que se miren las arpías.

Mas no en esta otra acera de Insurgentes
habrán de cerrarse mis heridas:
cantar sabe mi pluma los delfines
y perder el respeto a la Academia.

Pluma que espada en el amor ha sido,
versos que me defienden más que el traje,
páginas que contra el silencio he escrito,

su tinta perderán, no su coraje,
la calle cantarán y el homenaje
Holbein será, mas Holbein y Correggio (Quirarte, 2000: 69).

Este es uno de los poemas más citados y antologados de los escasos estudios que tratan a Quirarte. El epígrafe dedicado a Francisco de Quevedo, autor del poema "Amor constante más allá de la muerte" –del que parte este–, dialoga de nuevo con una tradición centenaria. Sin desacralizar el texto original, Quirarte actualiza los tópicos manteniendo la forma clásica del soneto. Al final del segundo cuarteto leemos "y perder el respeto a la Academia", verso central del texto de Quirarte que alude de forma explícita a la Academia y a su deseo de que esta se desacralice y salga a la calle. Pese a perderle el respeto, la mayúscula sigue indicando la importancia de la institución en su obra, así como la especificidad de su alusión, a la Academia Mexicana de la Lengua. En cuanto al último verso de Quirarte ("Holbein será, mas Holbein y Correggio"), Holbein, el artista alemán del Renacimiento nórdico, y Corregio, pintor del Renacimiento italiano, aluden a zonas cercanas a la Avenida Insurgentes de la Ciudad de México. Se está definiendo el espacio urbano

mediante pintores renacentistas que inician otra forma de emplear el tópico de Quevedo: “mas polvo enamorado”. Tales correspondencias las estudia Carmen Alemany en un reciente trabajo, en este caso, sobre José Emilio Pacheco (cfr. 2015). Otros poetas contemporáneos a Quirarte que escriben con ironía sobre la academia son Efraín Bartolomé (cfr. 2015: 152-155) o Arturo Dávila (cfr. 2003: 15). Más allá del caso particular de Quirarte, la Academia (o “cacademia”, según Gerardo Deniz) favorece la poesía, pero también la condiciona; la parapeta y la encorseta.

¿Se es poeta por la academia o académico por la poesía? Se trata de dos oficios *a priori* independientes que en el México del nuevo milenio están cada vez más cerca. Quirarte es poeta porque empieza a publicar en revistas como *Punto de Partida* al inicio de los años ochenta y es académico porque reúne los méritos suficientes como investigador. Recordemos que un rasgo que caracteriza de forma conjunta a la Generación del 50 es que los poetas están muy vinculados a la universidad, como explica el propio autor en su artículo “Filiación y continuidad de la poesía mexicana reciente” (cfr. Quirarte, 1982b: 11). Todavía existe una fisura gris entre poesía y academia. En ese hueco desaparecen textos y autores y, todavía, se instalan temores generales y tópicos:

Poetas que viven en y de la universidad asumen su destino con cierto gesto trágico; a pesar de las ya varias generaciones de poetas que se cobijan bajo la coposa (prestigiosa y productiva) haya de la investigación y la docencia universitarias (desde Rosario Castellanos, Dolores Castro o Bonifaz Nuño, hasta David Huerta, Vicente Quirarte, Evodio Escalante o Francisco Segovia), el prejuicio y la desconfianza con la que Octavio Paz o Gabriel Zaid miraban al profesor universitario no han podido superarse (Higashi, 2015^a: 212).

Vicente Quirarte publica un trabajo fundamental para entender la relación entre poesía y academia: “El poeta en la Academia”, en la *Revista de la Universidad de México* (2007). Este mismo artículo se integra posteriormente en el libro que él mismo coordina: *El verso y el juicio: la poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua* (2011). El hecho de reeditar un mismo texto en distintos medios es un fenómeno común en una época donde qué publicar importante menos que dónde hacerlo; prima el proyecto en detrimento del

poemario; el premio al texto; la *performance* a la lectura; la beca al trabajo; buscamos el número de ediciones y no los comentarios.

A finales del siglo xx se establece en México uno de los sistemas más envidiados y a la vez más corruptos e injustos para la poesía como es el apoyo gubernamental. Las becas y los premios, paradójicamente, conllevan más problemas que ventajas. Es cierto que quienes escriben pueden vivir con estas ayudas económicas. Su obra es reeditada y difundida fuera de México. Viajan y trabajan, incluso, como docentes. Ahora bien, ¿es este un sistema equitativo? ¿Quiénes reciben las becas o los premios? ¿Qué ocurre, qué hacen, cuando acaba la beca, cuando dejan de pertenecer al Sistema Nacional de Creadores o de Investigadores? Tras la matanza de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968, la poesía apenas denuncia la barbarie y el ataque a los estudiantes. Con los recientes casos de Ayotzinapa (el 26 de septiembre de 2014) y de Nochixtlán (el 19 de junio de 2016) la poesía está creando "Poemojis" como proyecto que avala el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), fundado en 1989. El gobierno, de este modo, controla la producción. Quienes escriben no lo hacen, obviamente, contra quienes les pagan. El dardo no se dirige hacia los problemas sociales o culturales del país, sino a otros poetas con quienes se compete por conseguir el apoyo del Estado. Poco importa que nadie compre libros, que la poesía se encripte y que, pese a los medios, la separación entre quienes escriben y quienes leen aumente, nos dice Alejandro Higashi en su libro *PM / XXI / 360°* (2015): un trabajo fundamental para entender por qué *Poesía en movimiento* (1966), de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, sigue marcando el canon y los cánones y hace de la antología una herramienta ideal para no leer (cfr. 23-27).

"¿Para qué sirve un poeta en la Academia? ¿Para qué le sirve a un poeta la Academia?" (Quirarte, 2007: 18). Un poeta en la Academia sirve a la lengua a través de una conciencia literaria. Acerca uno de los géneros peor tratados a una institución capaz de desarrollar estudios críticos. Facilitar la lectura debería de ser objetivo primordial de la Academia. Ahora bien, el foco del poeta es, a veces, la misma Academia y no la calle, la sociedad. Este trabajo mayúsculo debería de ser un puente entre quienes escriben y quienes leen. El texto debería explicar a ambos. A un poeta la Academia le permite leer, pero no escribir. Le *da* para vivir. Le *fija* unos objetivos. Se *limpia* a quienes no alcanzan el *esplendor* o los méritos para entrar en ella. Establece clases. Se consagra el

estatus social del que ya habló Bourdieu (cfr. [1989] 2013: 40 y 145-166). Los círculos de poder desatienden escrituras marginales o periféricas donde no llegan las ayudas estatales y tampoco los lectores: "La academia literaria resulta ineficaz, encerrada en un circuito endogámico donde sólo es posible dialogar al interior de sí mismo, pero sin una verdadera posibilidad de diálogo ante el conflicto de intereses que supone compartir el mismo objeto de estudio" (Higashi, 2015b: 17).

En agosto de 2016 se presentó la Academia Mexicana de Poesía; proyecto que, además de generar sospechas por posibles corrupciones poético-académicas, trata de subsanar uno de los problemas que merman el estudio del género literario en México: la creación de una Biblioteca de poesía mexicana. Así lo denuncian, por ejemplo, Pedro Serrano y Carlos López Beltrán en el prólogo de *359 Delicados (con filtro). Antología de la poesía actual en México* (2012): "A pesar de todo el dinero que se ha invertido en cultura en los cuarenta años que cubre esta antología, a nadie se le ha ocurrido pensar en algo tan básico como conservar y asegurar el acervo existente. Para esto solo se necesita que haya en México una biblioteca especializada en poesía" (5).

Entre siglos se produce un cambio en Quirarte que puede explicar otros casos paralelos o contemporáneos: el poeta se aleja de la creación para centrarse en la investigación; abandona, en parte, la publicación de poemas inéditos para reeditar y estudiar temas que, en ocasiones, vienen condicionados por los proyectos grupales de la Academia o El Colegio Nacional. Es un caso particular el de Quirarte, sin embargo, se repite en otros poetas y académicos anteriores y posteriores a nuestro protagonista como podrían ser: Alí Chumacero o Rubén Bonifaz Nuño y Hernán Bravo Varela o Alí Calderón. La poesía fue el oficio más libre, pero ya no se puede vivir de ella. La Academia permite una estabilidad cultural que cada vez es más ajena a la inestabilidad social. La poesía en México sigue muy centrada en Distrito Federal, quizá por la Academia.

En definitiva, la academia permite aprovechar fondos públicos para imprimir, presentar libros, organizar lecturas de poesía, guiar, al cabo. En medio de la contradicción que, a veces, supone el sistema de docencia e investigación en México, la poesía de Quirarte permea en cualquiera de sus textos. Esa es la virtud que mantiene aún la esperanza en la supervivencia de la poesía en la academia. Ya sea ensayo, prosa, narrativa, teatro o artículo

periodístico, en Quirarte existe una cadencia rítmica y una sintaxis que estrechan y pueden posibilitar el vínculo entre poesía y Academia. La poesía y la academia se necesitan, en ese orden.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen (2015). "Elecciones y lecciones poéticas de José Emilio Pacheco (Terrazas, Sor Juana, Darío, Lugones y Vallejo)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (enero-junio), Tomo LXIII, n.º 1, pp. 81-101.
- BARTOLOMÉ, Efraín (2015). *Cabalgar en las alas de la tormenta*. Cartagena: Balduque.
- BOURDIEU, Pierre [1989] (2013). *La nobleza de Estado*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALDERÓN, Alí (2007). *La luz que va dando nombre. Veinte años de la poesía última en México. 1965-1985*. Puebla: Secretaría de Cultura.
- DÁVILA, Arturo (2003). *Poemas para ser leídos en el metro*. Huelva: Diputación de Huelva.
- HIGASHI, Alejandro (2015^a). *PM / XXI / 360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: UAM/ Tirant Lo Blanch.
- (2015b). "La integración conceptual o *blending* en el *mash-up* de Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre", *Signos Literarios* (julio-diciembre), vol. XI, n.º 22, pp. 8-31.
- (2016). "Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea", *Valenciana*, n.º 18, pp.35-66.
<http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/143/396> [2 de agosto de 2016].
- QUIRARTE, Vicente (1982). "Filiación y continuidad de la poesía mexicana reciente", *Punto de Partida* (marzo), Cuadernillo 23, pp. 11-16.
- (2000). *Razones del samurai*. México: UNAM.
- (2007). "El poeta en la Academia", *Revista de la Universidad de México* (junio), n.º 40, pp. 18-23.
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/4007/pdfs/18-23.pdf> [27 de septiembre de 2016].
- (2008). *Los días del maestro*. México: Conaculta.
- (2014). *El verso y el juicio. La poesía desde la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Academia Mexicana de la Lengua.

SERRANO, Pedro y Carlos LÓPEZ BELTRÁN, (2012). *359 Delicados (con filtro). Antología de la poesía actual en México*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.

VENEGAS, Ricardo (2013). *Con-versatorias. Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en los 50*. México: Conaculta/ Eternos Malabares.

HIJAS DE LA GUERRILLA: EL CASO DE CARMEN AGUIRRE Y LAURA ALCOBA

FLORENCIA BATTAGLIERO BOCCO

Universitat de València

Carmen Aguirre, conocida en Canadá por su trabajo como dramaturga y actriz, nació en el año 1963 en Chile. En el momento del golpe de Estado de Pinochet al gobierno de Salvador Allende, ella tenía seis años. Este dato marcará un antes y un después en su vida al ser el momento en el que debe escapar del país junto a sus padres y su hermana menor rumbo a Vancouver¹.

¹ Un 3,85 % de los 40.000 chilenos que se vieron obligados a abandonar el país debido al régimen eligieron Canadá como destino al brindar no solo asilo, sino también apoyo a través de programas estatales especialmente diseñados para inmigrantes y refugiados (Ver Nahuelpan Sánchez, 2015). La familia de Carmen Aguirre es uno de los primeros grupos de chilenos que se refugian en Vancouver, perteneciendo tanto sus padres como sus tíos al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). En la obra de Aguirre es visible la ayuda que el gobierno canadiense ofrecía a los refugiados nada más llegar como cuando indica: "The only hotel we'd ever stayed in was the hotel for refugees the Canadian government had paid for when we first got to Vancouver" (2014: 9); pero a su vez, también es notable la firme postura que se mantiene ante los conceptos de solidaridad o caridad. Se hace hincapié en que el significado es diametralmente opuesto ya que la caridad ayuda a perpetuar un modelo jerárquico de injusticia social que se pretende radicar con la revolución: "...we didn't believe in charity. Charity was vertical, keeping the relationship between the haves and have-nots intact. We believed in revolution." (2014: 15). Dichos conceptos también son visibles en la obra de Alcoba, pero en este caso, el sentimiento que prima es el de la vergüenza al ser madre e hija quienes reciben ayuda por parte de las instituciones de caridad: "...en casa no hay muchos muebles, sólo los imprescindibles, comprados en Emmaus" (2014: 81), "Una noche mamá irrumpió en mi cuarto cargando sus trofeos: polleras y camisas para ella y Amalia, más una bolsa que una señora de Cáritas, que ya nos conocía muy bien, había apartado cuidadosamente para mí" (2014: 105). La razón por la cual se da esta diferencia, radica en el hecho de que la familia de Aguirre, durante su periodo de clandestinidad, aparenta ser una

Desde el principio, la madre de Aguirre le deja claro tanto a ella como a su hermana que se trata de un destino de paso: "...my mother hade made it clear from day one that the refugee thing in the imperialist North was not for us." (2014: 2). De este modo, se observa cómo en el exilio político la dimensión emocional está intrínsecamente unida al contexto social. No sólo destaca y se critica la brecha que separa al Norte y al Sur debido al imperialismo (un aspecto que se examina a lo largo de toda la memoria y se utiliza como hilo argumental)², sino que además se hace alusión a la pretensión por parte de muchos militantes de que la situación de exilio fuera algo eventual ya que su lugar –entendido como el espacio de pertenencia y de utilidad política y social– estaba en la lucha dentro de la zona de conflicto y no en el extranjero³.

Concretamente en el caso de los padres de Aguirre (su madre y padrastro), al pertenecer a la resistencia, cinco años después de llegar a Vancouver deben reagruparse junto a otros militantes en Perú bajo la llamada Operación Retorno para así establecer un foco guerrillero que les permita

familia de clase alta, mientras que en el caso de Alcoba, desde el inicio de la narración en *El azul de las abejas*, da muestra de encontrarse en una situación no precaria, pero sí modesta. Estas escenas enfatizan la decepción de la protagonista sobre el hecho de que el ambiente en el que se encuentra no corresponda a lo que le contaron: "Un día, por fin, me reencontré con mamá en Francia. Sólo que no fui a vivir a París, como me habían dicho tantas veces, sino cerca" (2014: 16). El sentimiento descrito se suma a un cúmulo de desilusiones que intensifican el contraste de la comparación y por consiguiente, de la evocación de los recuerdos: "Allá en La Plata yo no imaginaba que las cosas pudieran ser así (...) Lo comprendo, claro, pero nunca imaginé que las cosas pudieran ser así. De verdad" (2014: 20).

² La postura que se mantiene frente al capitalismo del Norte también representa una muestra de la resistencia que se conserva tras el asesinato y derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende. El valor de esta oposición simbólica se tambalea de la misma forma que lo hacen los sentimientos personales revolucionarios desde el exilio. Al principio de la obra se refleja cómo en el aeropuerto de Los Ángeles, la familia de Aguirre se ve obligada a consumir en un *Mc Donald's* para guardar las apariencias y proteger su coartada, lo que choca con sus intereses personales ya que "was the ultimate symbol of imperialism, so we had always boycotted it" (2014: 3).

³ Como indica Franco, "el deseo de regresar al país lo antes posible y la percepción de que el exilio será breve son habituales en la mayoría de los emigrados políticos de cualquier origen" (Franco, 2008: 60). El no querer volver, se consideraba como una "resignación" o "traición a los valores" revolucionarios. No debemos olvidar que la identificación del sujeto con el estatuto jurídico y los componentes que conllevan a la denominación de "exiliado" o "refugiado" generan diversos discursos. Un ejemplo es el increpar militar hacia aquellos que viven "exilios dorados en Europa" (Franco, 2008: 79), lo que provoca en los emigrados sentimientos de culpa por aquellos que se quedan y de supuesta traición.

combatir de forma activa y efectiva el régimen de Pinochet. Esta acción supone un gran peligro ya que en ese momento, los agentes del Plan Cóndor todavía continuaban ejerciendo de forma sistemática la violencia, tortura y desaparición de los militantes bajo el fin del exterminio político de la izquierda en los países del Cono Sur con regímenes dictatoriales.

En cuanto al trabajo de Carmen Aguirre, *Something Fierce* supuso su primera obra, la cual fue publicada en lengua inglesa y después traducida a diferentes idiomas excepto al español. Consta de tres capítulos en los que cuenta su vivencia clandestina durante la niñez y adolescencia en Canadá, Bolivia y Argentina, y por último su ingreso en el MIR cuando cumple la mayoría de edad. También aparece un epílogo fechado en el año 2010 en el que además de narrar su encuentro en Buenos Aires con su compañero de lucha, ofrece un rápido repaso a la situación política y social de Sudamérica hasta el momento.

Según esta estructura, la obra mantiene de principio a fin las características propias del género de la memoria. La que la autora narra utilizando los tiempos en pasado, los recuerdos que articula en su presente: "Thinking of him now brought tears to my eyes. I wondered if I'd ever see him again" (2014: 27). Cabe destacar que, entre el inicio y el final de la historia, Aguirre realiza una serie de *flashbacks* que transportan al lector a los momentos previos al golpe de Estado.

Siguiendo a Torres Recinos (2013: 110), este trabajo "podría leerse como un *Bildungsroman*" al entender que se trata de un relato de aprendizaje que muestra el desarrollo de una persona desde su juventud o infancia hasta la edad adulta. Concretamente, podemos encontrar detalles sobre su primer amor, sus desilusiones referidas a las relaciones sociales y otros aspectos vinculados a su crecimiento madurativo⁴. Todo ello se contextualiza en el

⁴ Tanto en *Something Fierce* como en *El azul de las abejas* se hace alusión al momento en el que las protagonistas tienen o van a tener su primer periodo, como muestra de la transición de la infancia a la edad adulta. Este momento resulta relevante ya que se materializa la entrada al mundo al que estaban expuestas de manera involuntaria cuando eran niñas: "Y entendí que es casi inminente. Ya casi he dejado de ser niña. Señorita: así se llama lo que se me viene encima" (2014: 91). Al contrario de lo que ocurre con Alcoba, quien se encuentra junto a su madre en Francia, Aguirre está en Chile visitando a su abuela mientras su madre permanece en un lugar desconocido, trabajando para la resistencia. Por ese motivo, este episodio enfatiza la distancia y la falta de una figura materna que en numerosas ocasiones siente la protagonista: "I knew what this was, thanks to my mother. If she had been there, she'd have marched me to the

ambiente de lucha reivindicativa social que abarca desde que abandona Chile en 1973 hasta la disolución del MIR en los años noventa. Sin embargo, cabe destacar que su narración también está compuesta por las historias de los compañeros de lucha de sus padres, de aquellos relatos y experiencias que le contaron de primera mano o aquellas que escuchó por casualidad durante su infancia y adolescencia.

En cuanto a Laura Alcoba, cuya diferencia de edad es de apenas dos años inferior a la de Carmen Aguirre, nació en La Plata, ciudad en la que vivió hasta que a los 11 años se exilió con su madre en París. Ambas vivieron de forma clandestina en una casa operativa de la guerrilla Montonera en la cual se imprimían ejemplares del periódico *Evita Montonera* y se organizaba su reparto, historia que narra en *La casa de los conejos* (2008).

En *El azul de las abejas* (2014), observamos a lo largo de dieciocho capítulos, cómo tras abandonar la casa debido al creciente peligro de ser descubiertos y al encontrarse avanzada la *guerra sucia*, Alcoba debe permanecer en la casa de sus abuelos maternos a la espera de que lleguen los documentos con los que podrá viajar a París. Mientras tanto, recibe clases de francés para así agilizar su futura adaptación al nuevo idioma.

Cuando por fin consigue viajar, la trama se centra en cómo para mantener el contacto con su padre que, por sus ideas, permanece preso en una cárcel de Argentina, intercambian de forma regular cartas en las que mantienen discusiones y reflexiones sobre un libro concreto. Mientras él lo lee en español, ella desde París lo leerá en francés para así aumentar su comprensión lectora.

Si nos centramos en los mecanismos narrativos utilizados por ambas autoras, observamos que los de Alcoba son muchos más complejos al tensar la temporalidad del recuerdo y escribir ambas obras en presente para así describir los hechos del pasado desde la mirada de la niña que vivió dichos acontecimientos. En este sentido, concretamente la estructura de *La casa de los conejos* podría entenderse como una polifonía circular ya que al inicio de la obra la autora se dirige desde su voz adulta a Diana Teruggi (a quien también dedica el libro y con quien compartió sus días en la casa), para contarle los motivos por los que decide escribir la historia de lo vivido aunque haya pasado

general store, holding my hand in hers, and demanded maxi-pads at the top of her lungs" (2014: 71).

tanto tiempo, así como que su intención al contar esta historia es tratar de “olvidar un poco”⁵. Tras esta pequeña introducción, Alcoba desarrolla en dieciocho capítulos (los cuales fecha) su vivencia en clandestinidad desde la mirada de la niña que fue: “Yo ya soy grande, tengo siete años” (2008: 19). A lo largo de estos capítulos, cuenta al lector cómo mediante un “embute” (un mecanismo electrónico oculto bajo la apariencia de unos cables sueltos en la pared) los militantes logran ocultar la imprenta tras una pared, volviendo a fracturar el tiempo en el capítulo 6 en el que explica cómo intentó buscar en vano el origen de esta palabra. Por último, al final del libro, retoma su voz adulta y explica que el 24 de noviembre de 1976, los militares atacaron la casa de forma brutal, matando a las siete personas que allí se encontraban, entre ellas Daniel Martini (Cacho) y Diana Teruggi, secuestrando además a la hija de ambos, Clara Anahí, quien hoy en día continúa desaparecida. Es gracias a esta denuncia final que refleja no solo la exigencia de la restitución de la identidad de Clara Anahí, sino de todos los hijos de desaparecidos que fueron apropiados, por lo que entendemos qué quiere decir al principio de la obra cuando indica que se decide a contar esta historia porque “muy a menudo piensa en los muertos, pero también porque sabe que no hay que olvidarse de los vivos” (2008: 14).

Por otro lado, la narración de Aguirre se aleja del marco autoficcional utilizado por Alcoba. En general, se mantiene en un pasado estático marcado por el uso de la primera persona, la integración de diálogos en estilo directo y la información complementaria que explica la situación de Sudamérica a nivel político y social a medida que avanza en el relato de sus recuerdos.

Si bien *Something Fierce*, *La casa de los conejos* y *El azul de las abejas* reflejan la memoria social, colectiva e histórica (véase Jelín, 2002) y utilizan referencias sobre el contexto cultural del momento, solo las obras de Alcoba emplean la metaliteratura como soporte autoficcional para enmarcar el relato y aportarle coherencia a la vez que cohesión narrativa al texto. En el caso de *La casa de los conejos*, el cuento de Edgar Allan Poe, *La carta robada*, se utiliza a modo de broche final de esta “pequeña historia argentina” (subtítulo que recibe la obra en la edición francesa), como si se tratara de una novela policial

⁵ “Te preguntarás Diana, por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia (...) Debía esperar a quedarme sola, o casi. Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara más tiempo” (2008: 13).

en la que se establece un paralelismo con la realidad intentando averiguar quién traicionó a los militantes que estaban en la casa operativa en el momento del ataque militar (Ragazzi, 2013: 130). Sobre este aspecto, Alcoba explica que su idea “no era recordar por recordar, en ese sentido no es un testimonio, a pesar de que el libro tenga un valor testimonial, pero quería que se pudiese leer como una novela, que tuviera una posible lectura novelística, porque para mí era una manera de dar esa historia al lector”⁶ (2010).

Por otra parte, aunque en *El azul de las abejas* la literatura continúa siendo el hilo conductor, en este caso la atención se centra en la evolución en el proceso de una integración marcada por los hechos traumáticos vividos, así como la continuidad del compromiso de los militantes de izquierdas ante la terrible y adversa realidad. De este modo, se podría establecer un paralelismo con la obra de Aguirre en cuanto a su estructura al observar el desarrollo personal de la protagonista y la adaptación al entorno bajo el peso de los recuerdos del terrorismo de Estado.

A partir de la edición de 2014, Aguirre explica en el epílogo que en un principio, lo que pretendía era contar una historia que contrastara el choque entre compromiso político y deseo personal, planteando cómo es vivir en un estado de terror, haciendo alusión al miedo vivido durante toda su vida y al terrorismo de Estado que lo generó. De esta forma, aclara que su pretensión no era mitificar la lucha revolucionaria, ni escribir sobre héroes o mártires, sino narrar su experiencia a través del “yo” de forma sencilla y clara (2011: 275).

Siguiendo esta línea, ambas obras trabajan las emociones desde una dimensión subjetiva, narrando lo indecible desde planteamientos diferentes para tratar un tema en común: cómo crecen los hijos de los militantes en el ambiente de lucha y alerta continua en el que les ha tocado vivir, concretamente en el caso de las dos autoras, bajo la clandestinidad. Para ello, es primordial que las niñas entiendan qué significa este concepto así como la idea de “resistencia” a la que viene unida:

Mi madre se decide finalmente a explicarme, a grandes rasgos, lo que pasa. Hemos

⁶ La forma en la que Alcoba plantea su discurso nos indica que, indudablemente, se ha producido una ampliación en el “espacio autobiográfico” (Arfuch, 2007) a través del “giro subjetivo” (Sarlo, 2005). Utilizando el mecanismo que aporta la imagen de ficción novelística al texto, se permite narrar lo indecible, como es la eliminación a toda una generación mediante la desaparición forzada.

tenido que dejar nuestro departamento, dice, porque desde ahora los Montoneros deberán esconderse. Es necesario, ciertas personas se han vuelto muy peligrosas: son los miembros de los comandos de las AAA, la Alianza Anticomunista Argentina, que “levantan” a los militantes como mis padres y los matan o los hacen desaparecer. Por eso debemos refugiarnos, escondernos, y también resistir. Mi madre me explica que eso se llama “pasar a la clandestinidad” (Alcoba, 2008: 17).

“A I is when you make up a story because it’s dangerous to tell the truth”. Mami said. “It’s a story you make up when you’re involved in something bigger than yourself and you don’t want to risk your life or the lives of others (...) Right now, we’ll be taking a plane to Lima, Peru. Nobody else has this information about us. It has to do with being in the resistance” (Aguirre, 2011: 4).

Ambos ejemplos son llamativos por tratarse de mensajes escuetos, con un vocabulario sencillo, lo que nos deja claro que las emisoras están hablando con niñas pequeñas y que intentan que comprendan a la perfección la importancia de lo dicho. Es en este momento en el que el entorno comienza a apropiarse de la niñez, en el que se observa de forma explícita que los hijos de los militantes también están totalmente expuestos al terrorismo de estado sin importar su edad. En este sentido, como afirma Kohan (2014: 19) al referirse a la niña de *La casa de los conejos* “si conoce lo que sucede, es porque está implicada en lo que sucede; si es consciente de que hay peligro, es porque está expuesta al peligro”. Aunque ambas niñas afirman que “lo saben todo” (Alcoba, 2008: 20), según la fenomenología de lo entrevistado de Kohan, queda en entredicho qué es realmente lo que sabe Aguirre ya que muchas veces intuye lo que pasa a través de lo oído, pero no conoce la realidad al completo, siendo consciente de ella a posteriori: “Now I understood what we had been doing there” (2014: 49). En Alcoba, se entiende que conoce en gran parte la realidad (está presente en las reuniones o en la preparación de las entregas del periódico entre otras acciones), excepto aquello que ocurrió una vez que abandonó la casa operativa: “Hay una pregunta que casi no me atrevo a hacerle a la madre de Cacho. Una pregunta que me obsesiona desde hace muchos años (...)” (2011: 131). Comprendemos por lo tanto, que, en ambos casos la voz protagonista “cree saber pero ha retenido solamente parte de la verdad, aquella comprensible por una niña pequeña” (Peller, 2014: 10).

Destaca cómo las niñas de las novelas se sienten integradas dentro del grupo de guerrilleros, y se identifican con el mundo de los adultos (puede

notarse mediante el uso de la primera persona del plural), considerándose de este modo casi parte de la revolución: “La gente no sabe que a nosotros, solo a nosotros, nos han forzado a entrar en guerra” (Alcoba, 2008:18); por ese motivo, les resulta vergonzoso el admitir que hay realidades que escapan de su conocimiento o dominio: “I hadn’t realized we were in the resistance. I’d just thought we were in solidarity with the resistance. But I felt too embarrassed to say that” (Aguirre, 2014: 5). Esta presión se ve acrecentada ante la continua reiteración por parte de padres y compañeros de militancia de que las niñas se comportan (y deben comportarse) con madurez al encontrarse en situaciones muy delicadas y comprometidas para la edad que tienen: “tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una persona mayor” (Alcoba, 2008: 19), “I know you’ll understand because you are both so strong and so smart and so mature” (Aguirre, 2014: 5).

Por otro lado, al narrar situaciones cotidianas que también ocurren dentro de la clandestinidad, se ejemplifica a modo de metáfora la implicación involuntaria de las niñas en la lucha de los adultos, lo cual denota la frustración que sienten al no poder llevar a cabo con eficacia algunas de las acciones más frecuentes tal y como ellos lo hacen: “Avergonzada de mi distracción, que ha frustrado nuestra primera intentona, yo me limito a asentir con un movimiento de cabeza. Y me esfuerzo por estar a la altura” (Alcoba, 2008: 78). En cuanto a este ejemplo de Alcoba, cabe destacar que cuanto más avanza la guerra y más se complican las actuaciones, la tensión ante cualquier descuido aumenta, llegando a afirmar la niña que no está “a la altura” de lo exigido para un militante en esa situación (2008: 108). En este sentido, una de las exigencias primordiales que se observan a lo largo de las obras es el saber guardar silencio ante cualquier circunstancia. Esta norma es interiorizada con miedo por parte de ambas niñas. Saben que, aunque puedan continuar con la rutina previa al paso a la clandestinidad, deben medir sus palabras ya que cualquier información en malas manos puede costar la vida a alguien de su entorno: “Para vos, eso será como antes. Con que no le digas a nadie dónde vivimos, ni siquiera a la familia, suficiente” (Alcoba, 2008: 17), “When someone asks where you were born, for example, you say Vancouver. If somebody asks you who Bob is, you say he’s your father. In the blood sense” (Aguirre, 2014: 4), “To say the wrong thing to the wrong person is a matter of life and death. You must assume that everybody is the wrong person” (Aguirre, 2014: 7).

Algo tan poco propio de la infancia como es el silencio y la desconfianza se transforman en elementos habituales, lo que termina por influir en la percepción de la realidad. De este modo, se incluyen o relacionan desde el punto de vista infantil en su discurso las narraciones que han oído sobre las torturas sufridas:

Yo no insistí en saber en qué consistían esas «cosas». Yo también sé callarme, sí. Y no hice más que imaginar. E imaginé cosas que causan mucho dolor, mucho daño, con clavos oxidados o un montón de cuchillitos ahí adentro, bien profundo. (Alcoba, 2008: 113).

I'd been scared lots of times since we'd left Canada, but this was the kind of fear that felt as if a rat was walking up and down your spine, from your tailbone to the base of your skull (Aguirre, 2014: 61)⁷.

No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante (Alcoba, 2008).

La clandestinidad conlleva a su vez que las niñas también deban enmascarar su identidad bajo una historia falsa, generando confusión cuando se ven en un aprieto ante las preguntas de los desconocidos, ya que saben que hay información que deben ocultar pero no saben cómo gestionarlo: "I couldn't explain where I was going or where I was coming for" (Aguirre, 2014:

⁷ En Aguirre las descripciones sobre las torturas se intensifican debido no solo a la cercanía que mantiene con las personas que las sufrieron –al conocerlas, aumenta la admiración por la fortaleza demostrada–, sino también a la detallada descripción sobre dónde estuvieron detenidas: "Lucas had wavy fingernails from torture, and there were two bullet-hole scars on his right forearm. At least that's what they looked like to me. Trinidad and Lucas reminded me of my uncles and aunties back in Vancouver. The ones who'd been fresh off the boat, direct from the concentration camps, with their scars and broken bodies. We all did janitor work together, in a group. The broken ones would have to take breaks from using the big vacuum cleaners and mops to lie on their backs on the floor. There was always someone who was crying uncontrollably, and someone else would explain it like this to us kids: «The Great Sadness has overtaken Aunt Lidia today. That's all»" (2014: 46), "Trinidad and Lucas were on the blacklist in Chile, I'd figured out. They had both been in the leadership of the resistance happened. Lucas had been sent to the notorious Colony of Dignity, a concentration camp run by an ex-Nazi who was one of Pinochet's right-hand men (...) Trinidad had been sent from Villa Grimaldi, an underground detention centre near Santiago, to Chacabuco, a concentration camp in the Atacama Desert" (2014: 48).

3) "Yo le respondí: Laura. Yo solo le dije Laura porque sé que esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar" (Alcoba, 2008: 70). Pero, si nos centramos en estos ejemplos, no es solo su apellido o parte de su historia lo que pierden las niñas. El espacio dedicado a los juegos y la distensión, lo único que las distinguía del mundo de los adultos, también se ve afectado tiñéndose con el paso del tiempo de política y lucha. Por ejemplo, Carmen y su hermana juegan a las cartas al "Run, Ché run" y al "Mao-Mao", juegos inventados por los presos políticos (2014: 63); o como pasatiempo, Laura crea un crucigrama en el que intercala palabras como "Videla", "muerte" o "Isabel" (2008: 117); incluso finge dar saltos hacia adelante y hacia atrás para controlar si alguien les vigila. Se combina así el lenguaje propio de la infancia, el del juego, con el lenguaje y las acciones referidas a la lucha armada. Como resultado de este contraste, un acto inocente se convierte en un ejercicio de protección a la revolución.

Indudablemente, la herencia y la influencia en cuanto a conceptos y valores revolucionarios es notable (sus obras son la prueba), especialmente en Aguirre –(cuando le faltan pocos meses para ser mayor de edad, decide afiliarse a la resistencia junto a su pareja, para así brindar su apoyo transportando material en avioneta a la frontera de Chile con Argentina)–; si bien es cierto que ambas autoras se cuestionan si están siendo correctamente instruidas por sus padres debido a la alteración en sus rutinas. En este sentido, son las propias niñas quienes preguntan a sus padres a qué colegio irán y se preocupan por qué será de su educación. Esta situación resalta el sentimiento de orfandad al que se enfrentan durante la clandestinidad ya que no comparten tiempo con sus padres, llegando las madres a verse representadas en las obras como figuras fantasmales⁸. Por esta razón, son los demás personajes de las historias los que a veces ejercen el papel de padres durante los periodos de clandestinidad⁹. En Alcoba, la figura maternal es representada

⁸ Los padres de Aguirre se marchaban por la mañana dejando solas a las niñas y no volvían hasta el día siguiente, sin tener sus hijas noticias de adónde se dirigían. Destaca el momento en el que Ale con ocho años de edad se escapa de su casa y sus padres y los demás adultos que las rodeaban, ocupados en la impresión del periódico "Victoria Final" no se dan cuenta. Son sus primos, de una edad similar quienes la buscan y la traen de vuelta a casa (2014: 3). En Alcoba, cuando sucede el golpe de Estado, su madre invierte más tiempo en la imprenta que con ella, mientras que su padre llevaba ya dos años en la cárcel.

⁹ Se refleja de este modo la dificultad que existía sobre todo para una mujer el hecho de ser madre y militante sin tener la obligación de decantarse por uno de los dos roles. A la madre de

por Diana, y en el de Aguirre por Lucas y Trinidad. Todos estos personajes son considerados desde un principio no solo compañeros de lucha, sino “amigos de la familia”. Destaca así el fuerte vínculo entre el espacio de pertenencia identitaria y afectiva en relación al espacio ideológico y político (Franco, 2008: 58), relación que se mantiene durante el exilio, como se observa en *El azul de las abejas*.

Sobre el proceso de adaptación al país de acogida, en ambos casos es difícil. Se ven fuera de lugar, con intereses diferentes a los que mueven a los niños de su entorno, o se sienten estigmatizadas por provenir de un país extranjero. En el caso de Aguirre, no se menciona ninguna dificultad para adaptarse a su nuevo idioma en Canadá pero sí al tratar a los demás cuando su familia se exilia en Argentina. Este hecho desencadena en una crisis de ansiedad ante el estrés producido por la clandestinidad, y al sentir que nunca ha podido relacionarse de forma sincera con las personas que la rodea. En Alcoba, se puede observar en *El azul de las abejas* cómo desde el inicio, en el que se indica la asimilación de la pronunciación nasal del francés –“Mi viaje comenzó en alguna parte detrás de mi nariz” (2014: 9)– hasta el final, en el que la protagonista adquiere cierto dominio del idioma¹⁰ –“Pensé y hablé en francés *al mismo tiempo* (...) Por primera vez no había traducido” (2014: 118)–, se establece un paralelismo entre el progreso de adquisición de la lengua y de la aceptación no solo al nuevo espacio, sino también al pasado vivido¹¹.

Sobre el idioma elegido para iniciar su proyección literaria, ambas autoras se decantan por la lengua del país en el que exiliaron, lo que respondería a un sentimiento de “doble extranjería” (Imperatore, 2013: 44). Uno de los motivos a los que hace alusión esta elección, responde a razones

Aguirre se le ofrece dejar a sus hijas en Cuba al cuidado de familias voluntarias mientras ella está en la resistencia. Finalmente, debe enviar a las dos niñas solas desde Argentina a Vancouver al recibir continuas amenazas. De la misma forma, la madre de Alcoba debe huir a Francia mientras la niña se queda en la casa de sus abuelos.

¹⁰ Como indica Franco: “el tema de la lengua es importante porque es uno de los ámbitos tradicionales de ejercicio de la xenofobia francesa, en plena expansión en aquellos años” (2008: 65).

¹¹ Este hecho se representa por medio de la foto que, tras numerosas insistencias por parte de su padre, la niña termina por enviársela el mismo día en el que logra hablar y pensar en francés. Posiblemente, la reiterada negativa corresponda de modo inconsciente a la intención de olvidar realmente el lugar en el que se encontraba su padre, y revivir de este modo las experiencias traumáticas ocurridas La Plata.

económicas en relación con la fuerza del mercado editorial y la difusión que ofrecen estos países basándose en el prestigio cultural de la lengua francesa e inglesa. Además, también destaca la intención de dar a conocer la historia argentina al público francófono y la lucha de Latinoamérica en Canadá.

Otra razón responde a cómo las escritoras se han enfrentado al proceso de escritura de sus recuerdos, alejándose de la narración a través del idioma, como quien se distancia e intenta articular de forma objetiva algo tan subjetivo como es una experiencia propia en la que puede verse reflejada todo el colectivo. De este modo, ¿podríamos hablar de una máscara, de una especie de pseudónimo o de un exilio del pensamiento como propone Ruiz Casanova (2015)? Cabe destacar que tanto Alcoba como Aguirre trabajan o han trabajado como traductoras, pero ninguna de las dos ha decidido traducir su propia obra, aunque, a su vez, ambos trabajos conserven palabras o expresiones literales del español, cada una en su variante.

Lo que sí resulta evidente es que las dos autoras, protagonistas involuntarias en la historia de sus países, logran reivindicar desde la adultez la voz que les silenció la clandestinidad durante su niñez. Asimismo, los trabajos de estas dos autoras permiten cuestionar de manera directa o indirecta tanto las acciones de sus padres como militantes como al género del testimonio al que se estaba habituado. Como consecuencia de ello, se transforma el discurso al propiciar el debate sobre lo narrado, de forma que no se duplican los sentidos del pasado sino que se amplían al generar una memoria crítica en la que también participa la tercera generación.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Carmen [2011] (2014). *Something Fierce. Memoirs of a revolutionary daughter*. Toronto: Vintage Canada Edition.
- ALCOBA, Laura (2008). *La casa de los conejos*. Traducción Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa.
- (2014). *El azul de las abejas*. Traducción Leopoldo Brizuela. Buenos Aires: Edhasa.
- APARICIO, Graciela (2015). "El juego como lenguaje de lo indecible en la novela *La casa de los conejos* de Laura Alcoba y en la película *El premio* de Paula Markovitch". En <http://www.celarg.org/publicaciones/> [29 de marzo de 2017], IV Congreso Internacional de Cuestiones Críticas.
- ARFUCH, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* Buenos Aires: FCE.
- FRANCO, Marina (2008). *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- JELIN, Elisabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- IMPERATORE, Adriana (2013). "Una autobiografía oblicua: la memoria clandestina en *Los pasajeros del Anna C.* Y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba", *Les Ateliers du SAL*, (2013), n.º 3, pp. 34-48.
- KOHAN, Martín (2014). "Cosas de niños", *Estudios de Teoría Literaria*, n.º 6, pp. 17-21.
- NAHUEL PAN SÁNCHEZ, Karla (2015). "Redefinición identitaria en migrantes transnacionales: el caso de los exiliados chilenos residentes en Vancouver, Canadá", *Si Somos Americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, (2015), Vol. 15, n.º 1, pp. 223-246.
- PELLER, Mariela (2014). "Memoria, infancia y revolución. Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura". En <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar> [29 de marzo de 2017], VIII Jornadas de Sociología de la UNLP.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2015). "La traducción como exilio interior. El caso de Marià Manent". En <http://eu-topias.org/la-traduccion-como-forma-de-exilio-interior/> [29 de marzo de 2017], *EU-Topías*.

SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI.

TORRES-RECINOS, Julio (2013). "Chile 1973: Memoria, trauma y búsqueda en la narrativa Chileno Canadiense actual", *Interfaces Brasil/Canadá. Canoas*, (2013), Vol. 13, n.º 2, pp. 97-116.

**“DEUTSCHES REQUIEM”:
LA CONSTANTE ASCÉTICA
DEL PENSAMIENTO MODERNO ALEMÁN**

LUIS BAUTISTA BONED

Yale University

En “*Deutsches Requiem*” (*Sur*, 1946; *El Aleph*, 1949), Borges, que parece haber inaugurado todas las tendencias literarias del XX, además de habernos enseñado a leer la literatura de los siglos anteriores, nos ofrece una de las cápsulas (auto)biográficas a las que el discurso Post-Auschwitz recurrirá con insistencia (Aizenberg [1997]). Mientras se celebraban los juicios de Núremberg, el ficticio Otto Dietrich zur Linde, subdirector del no menos ficticio campo de concentración de Tarnowitz, ensaya su autobiografía justo después de ser sentenciado a muerte. Su objetivo no es justificarse ni implorar perdón. Hacerlo implicaría descreer de sus ideas y desvirtuar el sistema que cree haber ayudado a instaurar. Su autobiografía aspira a hacerle entender al mundo la razón de ser del nazismo, y la necesidad de su destrucción para que quede instituido un régimen de violencia global. Este sacrificio encontraría en Hitler a su profeta, una especie de Anticristo que se sacrifica para que triunfe el ideal que representa. Difícil no pensar, por cierto, en las “Tres versiones de Judas”, en versión pervertida (como sugiere Louis, 2007)¹.

¹ Algo que no es descartable si tenemos en cuenta el comportamiento de los aliados durante la guerra, y después de ser derrotada Alemania, con bombardeos constantes sobre la población civil alemana. Un tema incómodo que solo autores como Sebald (1999) se han atrevido a tratar.

La forma, el tono e incluso el mensaje son incómodos, aunque no es la primera vez que Borges se ocupa de “hombres infames” sin afán justificativo alguno. También perturba la familiaridad del lector borgeano con algunos de sus temas y estrategias narrativas habituales. Inquieta incluso el parecido entre autor y personaje. Borges debe, por tanto, ser muy cuidadoso en este relato. Su primer gesto es dar la palabra decididamente al nazi. “Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde” (1980, II: 62) es de hecho la primera frase que leemos. Borges evita introducir en este texto a ese Borges personaje/narrador, el “Borges moron”, por ingenuo o deliberadamente torpe, del que nos habla Pezzoni (1999), y que aparece frecuentemente en su producción de la época. Borges autor y Borges personaje se desligan por completo del cuerpo del texto.

La estrategia de Borges en este relato, notada por diversos críticos, como Lawrence Ramsey (2000), Louis (2000 y 2007) o López-Quiñones (2004), consistirá precisamente en demostrar que existe en la exposición de Otto un subtexto “religioso” judeocristiano, “el mal que aqueja el mundo” (1980, II: 67). Otto, al parecer, estaría completamente contaminado por los ideales ascéticos que aspira a destruir, según una lectura torticera de Nietzsche. El epígrafe que encabeza el texto, extraído del *Libro de Job*, es “Aunque él me quitare la vida, en él confiare” (13: 15). Otto quiere decirnos que se sacrifica en aras de un ideal más alto e incomprensible: el Nazismo, encarnado en Hitler. El mensaje del epígrafe infecta, además, el texto. La vida Job y la de Otto coinciden: ambos aceptan ese destino oscuro, sufren dolor físico, la muerte de familiares, y la destrucción de las propiedades. Ahora bien, lo hacen en orden exactamente inverso. Como supo ver Louis, “Job es despojado lentamente todo lo que posee: su casa, su familia, su salud” (2007: 292). Otto pierde la salud en primer lugar: es herido en 1939, en 1942 pierde a un familiar, su hermano, y posteriormente su casa: “mi hermano Friedrich pereció en la segunda batalla de El Alamein, en los arenales egipcios; un bombardeo aéreo, meses después, destrozó nuestra casa natal, otro, a fines de 1943, mi laboratorio” (1980, II: 66).

No es esa la única alusión en el texto a la tradición judeocristiana. Hay al menos otros dos elementos muy llamativos: la superación del hombre viejo no remite explícitamente en el texto al superhombre de Nietzsche, sino a la religión: “Comprendí, sin embargo, que estábamos al borde de un tiempo

nuevo y que ese tiempo, comparable a las épocas iniciales del Islam o del Cristianismo, exigía hombres nuevos” (1980, II: 64). Y a San Pablo “batallar en Éfeso contra las fieras es menos duro (miles de mártires oscuros lo hicieron) que ser Pablo, siervo de Jesucristo; un acto es menos que todas las horas de un hombre” (1980, II: 64-5). Se puede apuntar, como dato curioso, que Otto se convierte en subdirector del campo de Tarnowitz en 1941, a los 33 años; la edad a la que murió Cristo y la edad con la que fue creado Adán. La remisión a los ideales ascéticos no termina aquí. La propia forma del texto está relacionada con el primero de los diálogos platónicos, “La apología de Sócrates”, paladín del espíritu ascético, a juicio del propio Nietzsche. Ambos, Otto y Sócrates, aceptan su destino, su ejecución, para no traicionar los valores que encarnan. Todo el texto de Otto parece estar contaminado, a nivel formal y de contenido, por el ideal ascético que el nazismo pretendía destruir amparándose, insisto en una lectura pervertida de la obra de Nietzsche, en concreto de *La genealogía de la moral* [*Zur Genealogie der Moral*]².

No se puede pensar, pues, más allá del ideal ascético, diría sencillamente el relato. Ahora bien, a mí me interesa precisamente esa incapacidad del nazi, del sujeto fascista, para pensar al margen del ideal ascético. La crítica señala este hecho casi como una estrategia irónica de Borges que torna incoherentes las ideas que Otto trata de expresar. Sin embargo, no creo que ataquen el fondo del problema. Me interesa analizar la subjetividad profundamente ascética de Otto, pese a que es el ascetismo lo que Nietzsche buscaba destruir.

* * *

En “*Deutsches Requiem*” Borges parece atacar el origen del problema del espíritu ascético: el desarrollo de la subjetividad moderna, interiorizada y basada en el principio gnoseológico de organización y control de toda realidad empírica, incluido el propio cuerpo humano. La filosofía ha experimentado con frecuencia una desconfianza profunda hacia los sentidos. El hombre moderno, suspendido entre animalidad y divinidad, se esfuerza por

² Nietzsche fue editado correctamente a partir de 1958 por los italianos Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Un relato de 1946 no es culpable de tomar por cierta la manipulación operada hasta entonces sobre su filosofía y deslizar la lectura protonazi de sus ideas.

establecer un elemento que preserve su excepcionalidad, de origen teológico progresivamente olvidado y lo separe del resto de los animales (Agamben, 2002). Lo encuentra en el principio gnoseológico.

El movimiento es evidente en Descartes: dualismo ontológico (cuerpo/espíritu) y la ruptura óptica (ser humano/animal). También en Kant, que distingue entre necesidad y libertad³. La tesis de la excepcionalidad humana, estudiada y desmantelada por Schaeffer (2007), se basa en esa distinción irreductible entre cuerpo y alma, es decir, derivada de la concepción teológica de la subjetividad y que separa al ser humano del resto de seres vivos. Es la pervivencia de este principio, una vez se quiebra, o se siente como quebrada, la relación hombre/Dios, la que provoca el progresivo y peligroso aislamiento del sujeto respecto a su entorno.

La interiorización definitiva de la subjetividad en el momento cartesiano podía conducir al relativismo epistemológico, sobre todo una vez que la concepción de la verdad había pasado de ser hilemórfica a ser representacional (Rorty, 1979). La clave estaba en la pérdida progresiva del contacto con un orden exterior estable y trascendente, un "logos óptico" (Taylor, 1989), que garantizara nuestra visión de la realidad. Una persona, un punto de vista, de ahí la necesidad de fortalecer un código moral, también interior, de conducta. Evitar el relativismo dependía del control que ejerciéramos sobre nosotros mismos. Es decir, de un correcto uso de las emociones y las pasiones dependía la virtud de nuestro comportamiento, pero también la claridad de nuestras representaciones mentales.

La estrategia es similar desde el inicio del pensamiento occidental, como estudió Foucault en *L'Herméneutique du sujet*: "conócete a ti mismo" (*gnōthi seauton*) y "cuida de ti mismo" (*epimelia heautou*). El acceso a la Verdad es un proceso gnoseológico que depende del control sobre nuestras impresiones, pasiones y pulsiones. Todas ellas, en el discurso socrático-

³ Como nos explica Schaeffer, la filosofía, disciplina de la mente, estudiaba lo específico de la excepcionalidad humana, el espíritu: "C'est-à-dire que le terme « esprit » index ici ce qui (quoi qui ce soit par ailleurs) est censé être ontologiquement irréductible à l'identité biologique, psychologique et sociale de l'être humain, ce qui donc fonde son exception ontique en même temps que l'autonomie autofondatrice de la conscience-de-soi par rapport à toute éventuelle hétéronomie (biologique, psychique ou sociale). Autrement dit, il s'agit, par définition, d'une philosophie transcendantale de l'esprit qui (mis à part l'épisode malheureux de la philosophie romantique et idéaliste de la nature) neutralise la question de la constitution ontologique du pôle de la res extensa cartésienne, désormais « abandonné » aux sciences" (2007: 51-52).

platónico, nublaban nuestra mente/espíritu y nos privaban del acceso a la Verdad (basta pensar en el *Fedro*, donde la figura del auriga trataba de controlar los caballos, el blanco y el negro, el obediente y el desobediente, esto es sus instintos y pasiones altas y bajas, respectivamente, para poder acceder a la visión del Bien).

Este marco de pensamiento, continúa Foucault, fue heredado por las morales posteriores: el Estoicismo, el Cinismo, el Epicureísmo y el Cristianismo, de ahí que sea una constante filosófica del espíritu ascético, en fin, que tanto critica Nietzsche en realidad. El control del cuerpo en su relación con lo aparente permite el acceso la Verdad. Foucault llama a este proceso “espiritualidad”:

On appellera alors «spiritualité» l'ensemble de ces recherches, les pratiques et expériences que peuvent être les purifications, les ascèses, les renoncements, les conversions du regard, les modifications d'existence, etc., qui constituent, non pas pour la connaissance, mais pour le sujet, pour l'être même du sujet, le prix à payer pour avoir accès à la vérité (2001 :16-17).

El sujeto no tiene derecho a alcanzar la verdad por un simple ejercicio cognitivo; debe cambiar, debe devenir otro que sí mismo: “Car tel qu'il est, il n'est pas capable de vérité. Je crois que c'est là la formule la plus simple, mais la plus fondamentale, par laquelle on peut définir la spiritualité. Ce qui entraîne pour conséquence ceci : que, de ce point de vue, on ne peut pas avoir de vérité sans une conversion ou sans une transformation du sujet” (2001:16). La necesaria transformación toma dos vías que pueden permitir acceder a la verdad o ser iluminado por ella: ascesis (*askēsis*) y amor (*erōs*), respectivamente. Pese a lo que pueda parecer, el “momento cartesiano” no ofrece una variación radical a este respecto, aunque sí cambia la concepción de la verdad en sí misma, y, como veremos, la filosofía clásica alemana se acogerá a este modelo auto-contenido de subjetividad⁴.

⁴ En *L'Herméneutique du sujet*, Foucault, en relación con la búsqueda de la verdad, nos habla de una evolución de la subjetividad en tres fases: memorística (Platón), meditativa (San Agustín) y metódica (Descartes). Señala un cambio radical para la última, por centrarse en el interiorizado sujeto de conocimiento, que devenía el principal problema. Como sabemos, los cursos de Foucault se centran en Platón, neoplatónicos y estoicos, fundamentalmente, así que es difícil averiguar a qué se refería exactamente cuando habló de un cambio radical. Tampoco lo consigue en diversos artículos y entrevistas posteriores. La fórmula más convincente está, de hecho, en los cursos: con Descartes, la espiritualidad o purificación en busca de la verdad se

La evolución de la estética moderna responde también a esta obsesión por controlar el cuerpo, que tiene como objetivo último abstraernos del orden natural y preservar nuestra condición excepcional, extra o ultra-biológica y que reglamenta cognitivamente ese mismo orden natural. *Aisthētikós* remite etimológicamente a la experiencia sensorial de la percepción. Deriva de *aisthánesthai* y “traducido significa aproximadamente: percibir con los sentidos” [“übersetzt ungefähr heißt: (mit Sinnen) wahrnehmen” (Frank, 1989: 7)]. En 1750 Baumgarten escribe, en latín, el que se considera primer tratado moderno sobre el tema, y la entiende todavía según esta acepción: la define como *scientia cognitionis sensitivae*, pero añade que es una *scientia inferioris*, una “ciencia inferior”, precisamente por estar relacionada con los sentidos. Sus órganos: ojos, piel, oído, nariz y boca, constituyen el límite entre el interior y el exterior. Se trata de un límite pre-lógico y pre-lingüístico, y por lo tanto previo al sentido y a la representación mental de las realidades con las que contacta. La función de esa “ciencia inferior” es ejercer como filtro entre el desorganizado flujo de la realidad y la mente. La estética moderna, o sus órganos, empieza a dibujarse como una prótesis gracias a la cual la razón puede lidiar con el flujo heraclíteo del mundo, según la expresión que Eagleton (1991: 18) toma de Husserl: “heraclitean flux which is our daily experience”.

Conocimiento y control están ligados. La concepción estética moderna es resultado lógico del tipo de sujeto que la experimenta, la concibe y la teoriza. La relación con la espiritualidad, tal y como la definía genealógicamente Foucault es evidente. Además, si esta incluía la idea de devenir otro, no debe extrañarnos que este proceso de interiorización estética conduzca a la autogénesis (Buck-Morss, 1992), a la creación por parte del sujeto de un nuevo sujeto capaz de controlar su cuerpo, lo que sucede a su alrededor y dotarse a sí mismo y a lo que sucede a su alrededor, de una finalidad: *Homo telos*.

El control completo de las pasiones, las emociones y las sensaciones lo convierte, además, en un ser auto-contenido que establece una relación unidireccional con la realidad: él puede actuar sobre ella, como sujeto activo, pero no sucede lo mismo a la inversa, porque el sujeto activo devendría

equipara con el principio gnoseológico en Descartes. Es decir, el principio gnoseológico se funde con la espiritualidad a partir de Descartes.

pasivo. Debe eliminar toda reacción no controlada de su cuerpo: la filosofía absorbe la estética y la mente absorbe los sentidos, en una evolución que ya asomaba en Descartes. Los sentidos y las sensaciones sufrieron, por lo tanto, un continuo proceso de civilización y los seres humanos terminaron creando una segunda naturaleza, controlada y refinada, que desplazó a la original, inmediata. Es la concepción de la subjetividad, en definitiva, que critican Adorno y Horkheimer, siguiendo a Nietzsche y desde presupuestos marxistas, en la *Dialéctica de la Ilustración* [*Dialektik der Aufklärung*]. Adorno lo reconocía ya en *Odiseo*, en el que veía a un prototipo (*Urbild*) del sujeto burgués, y entendía, por tanto, que la *Odisea* podía ser leída como una “prehistoria de la subjetividad” [“Urgeschichte der Subjektivität”] moderna.

Un yo constantemente ascético, y que también está presente en los escritos tempranos de Fichte, en la sumisión del yo empírico al yo puro explicada en *Algunas lecciones sobre el destino del sabio* [*Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*] (1796). Es decir, del yo limitado por el No-Yo, debemos pasar al yo puro, que domina a su yo empírico y lo que es exterior a él por medio de la cultura, gracias a la transformación en conceptos tanto de la naturaleza, el No-Yo, como de su límite individual, el yo empírico. Es este esfuerzo el que nos permite ser independientes de la naturaleza y ascender al máximo en la escala humana hasta la purificada y espiritual categoría de “sabio” (*Gelehrte*). El yo empírico, y con él la naturaleza, quedan sometidos, dominados, por el yo puro. El hombre como aspiración ideal se sitúa por encima del hombre como entidad natural. El mito del hombre sobre la realidad del hombre.

Un modelo “anestesiado” (Buck-Morss, 1992), funcional políticamente. Un sujeto impasible, un médico o un estadista, puede operar con más eficiencia sobre un cuerpo, físico o social, también anestesiado física o simbólicamente, sea para estudiarlo, sanarlo o modelarlo de acuerdo con un ideal. Molinuevo (1990) es algo más duro al calificarlo sencillamente de deshumanizado y sometido a una ética enferma y delirante que sacrifica la vida en aras de la razón, de un ideal que puede ser erróneo.

Buena parte de la filosofía del XIX y de las primeras décadas del XX, especialmente la alemana, concluirá Foucault, presenta este tipo de subjetividad, desde Schelling y Hegel hasta Husserl y Heidegger. El control, cuidarse uno mismo de uno mismo, es requisito indispensable para acceder a

la Verdad, que es interior desde el momento cartesiano. La libertad, que Kant sitúa en un dominio diferente, nos capacita para revertir los impulsos e instintos naturales, y preserva nuestra autonomía y nuestra dignidad, situándonos al margen o por encima de lo puramente biológico.

Buck-Morss (1992) apunta que la ilusión extrema de control, de autocontención, es desarrollada normalmente por hombres castrados, real o simbólicamente, ya que los genitales son el mayor índice de irracionalidad e imprevisibilidad en su cuerpo (control extremo de los instintos sexuales en la configuración de este tipo de subjetividad, pues, como desarrolla Foucault en la *Histoire de la sexualité*). Hombres, por tanto, porque la historia de la subjetividad moderna se basa fundamentalmente en el sujeto masculino.

Kant es el epítome de este tipo de subjetividad interiorizada y ascética⁵. En su *Crítica de la razón práctica* [*Kritik der praktischen Vernunft/KpV*] [1788]), que trata de demostrar la existencia de una moral universal, los sentidos han perdido toda función, pese a que en la *Crítica de la razón pura* [*Kritik der reinen Vernunft/KrV*] [1781,1787]) eran fuente ineludible de conocimiento. El ser moral, auto-causado, espontáneo e insensible, debe estar libre de toda contaminación sensorial. La vida queda, por lo tanto, sacrificada a la idea: en términos kantianos, la necesidad se sacrifica a la libertad, porque el imperativo categórico es, todavía entonces, como el ser moral: inaccesible a los sentidos. El sujeto trascendental kantiano está, por lo tanto, purificado de toda sensación y emoción que pueda poner en riesgo su autonomía, no solo porque lo relacionan ineluctablemente con el mundo, sino también porque lo convierten en un ser pasivo, inactivo, que reacciona a los estímulos exteriores y a emociones “incontrolables” como la alegría, la tristeza, la piedad o el deseo.

La interiorización de los sentidos es todavía visible en la *Crítica del juicio* [*Kritik der Urteilskraft (KdU)*] (1790), pese a que tratará esta de restaurar la cesura entre libertad y necesidad, que lo es entre el sujeto trascendental y su sensibilidad, precisamente a través de la conducta estética, que es sensorial⁶.

⁵ Jean-Baptiste Botul (1999) nos cuenta una jugosa y triste anécdota sobre Kant. La pautada rutina del filósofo no reservaba ni un solo instante a la práctica del sexo; ni siquiera se masturbaba porque consideraba la pérdida de fluidos un debilitamiento de su energía vital.

⁶ La conducta estética en sentido idealista (tal y como la definen Bürger, 1983, y Schaeffer, 1992 y 2000), esto es, precisamente como enlace entre exterioridad e interioridad, entre lo material y lo espiritual, como estrategia, en definitiva, para restaurar el irreductible dualismo

En la tercer *Crítica* Kant discute el concepto de lo sublime y la reacción de terror frente a lo inconmensurable, motivada por nuestro instinto de autoconservación. Señala entonces que, si observamos el espectáculo de la inmensidad incontrolable desde un lugar seguro, tomaremos conciencia de nuestra propia grandeza. El control de los sentidos y las emociones nos hace superiores. Kant relaciona el ideal del autocontrol con la disciplinada figura del guerrero, el militar, insensible a cualquier riesgo señalado por los sentidos e imperturbable a las emociones, y capaz, por ello, de actuar con eficacia en su entorno.

El anhelo de purificación termina generando el "sujeto fascista" (Foster, 2006), que peca precisamente de ascetismo extremo porque trata de eliminar cualquier índice físico, pasional o emocional para poder actuar fríamente sobre la realidad. Nietzsche es curiosamente el primer gran filósofo alemán que se opone a este modelo. El ascetismo implicaba la negación de la vida física en nombre de un código de valores, una moral, trascendente al individuo y que este debía esforzarse en alcanzar. Tenía sentido en esas dos primeras fases de la hermenéutica de la subjetividad de las que nos hablaba Foucault: la memorística (ligada a la condición inmortal del alma en Platón) y la meditativa (ligada fundamentalmente a la vida eterna prometida por el cristianismo). Existía un código de valores estable y externo al sujeto, un logos óntico, que este debía alcanzar en su ejercicio de espiritualización, de ahí la necesidad de purificarse. La subjetividad interiorizada (la fase metódica, según Foucault) ha perdido contacto con la posibilidad de acceder a toda ordenación trascendental, y la ha sustituido por un código puramente humano. No varía, pues, el comportamiento, el modelo de construcción de la subjetividad, pero ya no existe un orden externo que alcanzar. Deleuze explicará en estos términos el nihilismo de Nietzsche:

Toute à l'heure, on dépréciait la vie du haut des valeurs supérieures, on la niait au nom de ces valeurs. Ici, au contraire, on reste seul avec la vie, mais cette vie est encore la vie dépréciée, qui se poursuit maintenant dans un monde sans valeurs, dénué de sens et de but, roulant toujours plus loin vers son propre néant. Toute à l'heure, on opposait l'essence à l'apparence, on faisait de la vie une apparence. Maintenant on nie

entre la necesidad y la libertad. La Belleza, en el pensamiento del filósofo de Königsberg, permite que la libertad se muestre en la necesidad.

l'essence, mais on garde l'apparence : tout n'est qu'apparence, cette vie qui nous reste est restée pour elle-même apparence (1962 : 170).

El nazismo, al menos en su concepción de la subjetividad, puede entenderse de acuerdo con esta línea de evolución del pensamiento alemán, respecto a la que Nietzsche se muestra completamente ajeno, en realidad.

Es sencillo notar hasta qué punto Otto zur Linde se compadece con este modelo, curiosa apoteosis del espíritu ascético que pretende destruir. No es gratuito que Otto quiera presentarse como un proyecto de guerrero, el guerrero kantiano de la tercera *Crítica*, capaz de anular toda emoción o sentimiento que lo desvíen de su función. Él resulta, sin embargo, un proyecto frustrado, por su inclinación hacia tareas intelectuales y por faltarle "toda vocación de violencia" (1980, II: 63-4). Su justificación no será guerrera, asume, aunque remita directamente a tres de sus familiares, militares, al inicio del texto. Un antepasado, Christoph zur Linde, su bisabuelo, Ulrich Forkel, y su padre, Dietrich zur Linde. Los tres perecieron en hechos de armas en guerras muy relevantes para Alemania: la Guerra de los Siete Años, la Franco-prusiana y la Gran guerra. Su hermano Friedrich, también militar, muere en 1942, en la segunda batalla de El Alamein.

El editor apunta en nota que la personalidad más célebre de su familia es en realidad un teólogo: Johannes Forkel (1799-1846), "que aplicó la dialéctica de Hegel a la cristología" (1980, II: 62). La identificación con la doble herencia borgeana (que ha sido analizada por Sarlo [1995], Pauls y Helft [2000], Piglia [2001] o Williamson [2004]): las armas y las letras, y la preponderancia de estas últimas, está presentada irónicamente en Otto, que trata de silenciarla al entender que la mención del teólogo lo acerca al ascetismo judeocristiano que pretende rechazar, aunque sabemos que la figura del guerrero kantiano es profundamente ascética. El único "acto guerrero" de Otto es su participación en los disturbios de Tilsit en marzo de 1939, nos dice. Detrás de una sinagoga dos balas atravesaron su pierna, que le fue amputada. La escaramuza parece tan nimia que "los diarios no la registraron" (1980, II: 64).

Me interesa la constancia de Otto en acomodarse a la subjetividad autogenética a partir de ese momento. Desecha implícitamente primero toda justificación divina del ser humano: "Aseveran los teólogos que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, esta

recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz" (1980, II: 64). Le acomoda mejor la opinión de Schopenhauer:

En el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre, desde el instante de su nacimiento hasta el de su muerte, han sido prefijados por él. Así, toda negligencia es deliberada, todo casual encuentro una cita, toda humillación una penitencia, todo fracaso una misteriosa victoria, toda muerte un suicidio. No hay consuelo más hábil que el pensamiento de que hemos elegido nuestras desdichas; esa teleología individual nos revela un orden secreto y prodigiosamente nos confunde con la divinidad (1980, II: 64).

Sujeto autogenético, con capacidad autorreferencial y casi divina de auto-fundación, y *Homo telos*. Se esfuerza además por ser autocontenido, esto es, ajeno a todo índice de emocional o físico que lo desvíe del control racional sobre el mundo. Se esfuerza, por tanto, aun sin quererlo, por ser ascético, aunque su mayor índice de autocontención física es también accidental. Las dos heridas de bala le costaron la amputación de la pierna, pero el editor apunta en nota: "Se murmura que las consecuencias de esa herida fueron muy graves (*Nota del editor*). ¿Más graves que la amputación de una pierna? ¿Tan graves que no se dicen abiertamente, sino que solo se murmuran? Otto apunta, también enigmáticamente: "Símbolo de mi vano destino, dormía en el reborde de la ventana un gato enorme y fofo" (1980, II: 64). Parece adivinarse que las heridas inutilizaron sexualmente a Otto.

Otto se ajusta "accidentalmente", por tanto, a este modelo de subjetividad, autogenética y autocontenida, que había sido llevada al extremo por la filosofía alemana clásica. Este modelo implicaba, además del control del cuerpo, la anulación de las emociones para que el sujeto pudiera actuar "libremente" sobre la realidad. Otto nos explica el proceso depurativo. Con la infinita variedad del mundo de Brahms y Shakespeare, también él se detuvo "maravilla, trémulo de ternura y gratitud" (63). Pero entiende que uno de los grandes peligros para este siniestro modelo de sujeto son precisamente las emociones, porque, supuestamente, nos debilitan, nos vuelven pasivos. El nazi se esfuerza deliberadamente por lidiar y superar este "riesgo" cuando ejerce de subdirector del campo de concentración de Tarnowitz:

El ejercicio de ese cargo no me fue grato; pero no pequé nunca de negligencia. El cobarde se prueba entre las espadas; el misericordioso, el piadoso, busca el examen

de las cárceles y del dolor ajeno. El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo. En la batalla esa mutación es común, entre el clamor de los capitanes y el vocerío; no así en un torpe calabozo, donde nos tienta con antiguas ternuras la insidiosa piedad. No en vano escribo esa palabra; la piedad por el hombre superior es el último pecado de Zarathustra. Casi lo cometí (lo confieso) cuando nos remitieron de Breslau al insigne poeta David Jerusalem (1980, II: 65).

El temor a la piedad es uno de los índices del sujeto fascista, ascético hasta el extremo, como demuestra precisamente el modelo humano que quiere anular: un poeta judío. Según nos explica Otto, David Jerusalem “había consagrado su genio a cantar la felicidad” (1980, II: 65), y él mismo reconoce errónea la equiparación con Whitman, porque “Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente” (1980, II: 65); en cambio, “Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos” (1980, II: 65). El poeta judío parece centrarse, curiosamente, en lo inmediato, en la celebración de la vida, evitando toda estrategia literaria que lo aleje de ella. Parece responder, todavía, al sentido original moderno de la experiencia estética, antes de ser instrumentalizada como herramienta de control del sujeto interiorizado⁷. Es curiosamente ese impulso intuitivo, directo y vital, lo que Otto quiere destruir. Y no es difícil concluir, a estas alturas, que Jerusalem, cuya existencia niega en nota el editor, es en realidad la parte sensorial y emocional de Otto. De hecho, es su eliminación la que parece permitirle ajustarse definitivamente a la definición del guerrero kantiano, que debe destruir toda inclinación piadosa: “Ignoro si Jerusalem comprendió que si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad. Ante mis ojos, no era un hombre, ni siquiera un judío; se había transformado en el símbolo de una detestada zona de mi alma. Yo agoniqué con él, yo morí con él, yo de algún modo me he perdido con él; por eso, fui implacable” (1980, II: 66).

No es capaz de matarlo, pero sí de inducirlo al suicidio. Lo consigue aplicándole un régimen de ascetismo completo y forzado que corta su vínculo

⁷ La *Aesthetica* de Baumgarten (1750-1758) y la *Aesthetica in nuce*, de Hamann (1762) empiezan a señalar lo que está en juego en la emergencia de la estética como rama independiente, aunque inferior, de la filosofía. A pesar de sus obvias diferencias, Baumgarten y Hamann comparten la visión del fracaso de las tradiciones racionalistas del XVIII y señalan la importancia de la inmediatez de la relación sensorial con el mundo, de la que es parte el placer estético. Ambos celebran todavía la multiplicidad de la particularidad sensorial.

con el mundo: "Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria" (1980, II: 65). Ese régimen, tal vez no nos sorprenda en un relato de Borges, está basado en la memoria: "Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro, una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos. ¿No estaría loco un hombre que continuamente se figurara el mapa de Hungría?" (1980, II: 65-6). Borges parece remitir aquí a dos de sus textos: "Funes, el memorioso" (1944) y "Del rigor en las ciencias" (1946). La reproducción morosa de la realidad desplaza por completo la identidad humana, basada en la percepción de la realidad, no en su reproducción sistemática, y conduce a la locura y la muerte.

* * *

La complejidad de "*Deutsches Requiem*", un texto especialmente incómodo, reside precisamente en su habilidad para adivinar el destino de Alemania, las trazas que la habían conducido al nazismo. Índices inquietantes porque marcan la concepción de la subjetividad moderna a nivel occidental, en realidad. Adivinar la presencia de un subtexto moral ascético en la confesión de Otto parece resaltar una incoherencia que invalida su postura, leída como una simplificación de la obra de Nietzsche. Lo que Nietzsche denunciaba era precisamente la presencia de una subjetividad ascética que se había apoderado de la filosofía occidental desde Descartes en adelante. No se trataba de anular la moral del débil e imponer la moral violenta del fuerte. Se trataba de minar todo sistema moral, de débiles o fuertes, que cortara el vínculo con la realidad inmediata, con el cuerpo. Se trataba, como dirá Zaratustra, de atacar en su base a los despreciadores del cuerpo, fueran griegos, romanos, judíos, estoicos o idealistas. Nietzsche, el Nietzsche real, habría atacado igualmente el ascetismo depurado del sujeto fascista.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund y Max Horkheimer [1944] (1981). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch [Edición en castellano: (2003). *Dialéctica de la Ilustración*. Intr. Y trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta].
- AGAMBEN, Giorgio (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- AIZENBERG, Edna. (1997). "Postmodern or Post-Auschwitz. Borges and the Limits of Representation", *Variaciones Borges*, 3, pp. 141-52.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb [1750] (1961). *Aesthetica*. Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- BORGES, Jorge Luis (1980). *Prosa completa*. 2 tomos. Barcelona: Bruguera.
- BOTUL, Jean-Baptiste (1999). *La Vie sexuelle d'Emmanuel Kant*. Paris : Mille et une nuits.
- BUCK-MORSS, Susan (1992). "Aesthetics and Anesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". *October*, 62, pp. 3-41.
- BÜRGER, Peter (1983). *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag) [Edición en castellano: 1996. *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (Madrid: Antonio Machado)].
- DELEUZE, Gilles [1962] (1973). *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- EAGLETON, Terry (1990). *The Ideology of Aesthetics*. Oxford, UK | Cambridge, MA: Basil Blackwell.
- FICHTE, Johann Gottlieb [1794] (2002). *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten / Algunas lecciones sobre el destino del sabio*. Ed. bilingüe de Faustino Oncina Coves y Manuel Ramos Valera (Madrid: Ediciones Istmo).
- FOSTER, Hal (2006). *Prosthetic Gods*. Cambridge, MA | London, UK: MIT Press.
- FOUCAULT, Michel (2001). *L'Herméneutique du sujet*. Paris: Gallimard.
- FRANK, Manfred (1989). *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- KANT, Immanuel [1781, 1788] (1968a). *Kritik der reinen Vernunft*. En *Werkausgabe*, t. III y IV. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [Edición en castellano: 2005. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas (Madrid: Taurus)].
- [1788] (1968b). *Kritik der praktischen Vernunft*. En *Werkausgabe*, t. VII. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [Edición en castellano: 2012. *Crítica de la razón práctica*. Trad. Roberto R. Aramayo (Madrid: Alianza Editorial)].
- [1790] (1968c). *Kritik der Urteilskraft*. En *Werkausgabe*, t. X (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag) [Edición en castellano: (2007). *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe].
- LAWRENCE, Ramsey. "Religious Subtext and Narrative Structure in Borges' 'Deutsches Requiem'", *Variaciones Borges* (2000), 10, pp. 119-138.
- LÓPEZ GÓMEZ-QUIÑONES (2004). *Borges y el nazismo (Sur: 1927-1946)*. Granada: Universidad de Granada.
- LOUIS, Annick (2000). "Besando a Judas. Notas en torno a 'Deutsches Requiem'". En William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis (eds.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 61-71.
- MOLINUEVO José Luis (1990). "Salvar a Fichte en Ortega". *Azafea. Estudios de Historia de la Filosofía Hispánica*, III, pp. 103-150.
- NIETZSCHE, Friedrich [1788] (2004). *Zur Genealogie der Moral*. Hrg. Otfried Hoffe. Berlin: Akademie Verlag [Edición en castellano: (2011). *La genealogía de la moral*. Trad. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza]
- PAULS, Alan y Helft, Nicolás (2000). *El factor Borges*. Buenos Aires: FCE.
- PEZZONI, Enrique (1999). *Enrique Pezzoni: lector de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- RORTY, Richard [1970] (1980). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton UP.
- SARLO, Beatriz (1995). *Borges. Un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1992). *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle à nos jours*. Paris : Gallimard.
- (2007). *La Fin de l'exception humaine*. Paris : Gallimard.

- SEBALD, Winfried Georg (1999). *Luftkrieg und Literatur: Mit einem Essay zu Alfred Andersch*. München: Hanser [Edición en castellano: (2006). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Trad. Miguel Sáenz. Barcelona: 74oord.74].
- TAYLOR, Charles (1989). *The Sources of the Self. The Making of Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- WILLIAMSON, Edwin (2004). *Borges. A Life* London: Penguin Books.

UNA MIRADA CRÍTICA A LA POESÍA DE CONCHA GARCÍA

ROSA M. BELDA

IES de Bocairent

Después de transcurridos ya treinta años desde la publicación del primer libro de la poeta Concha García, *Otra ley* –que se editó aquí en Valencia, por Víctor Orensa, en 1987– y publicada en estos días, con el título de *Las proximidades*, la última entrega de su poesía –por lo tanto, estamos ante una obra en marcha–, podemos volver, no obstante, la mirada atrás con cierta perspectiva y valorar la trayectoria poética de una de las voces más originales de su generación, que ha destacado, asimismo, por su labor crítica y su implicación en diversos proyectos poéticos, como fue la creación del “Aula de poesía” de Barcelona y de la fundación “Mujeres y Letras”, la cual presidió durante años, organizando, en los años noventa, los “Encuentros de mujeres poetas” por diversas ciudades de la geografía española. Fruto de esa labor crítica son también sus libros *La frontera móvil. Antología de poesía contemporánea de la Patagonia argentina* (2015) y *Asomos de luz* (2013c), una recopilación de escritos que consta de dos partes, una primera compuesta por textos en los que reflexiona sobre su propia poesía y sus referencias literarias, y la segunda parte, artículos de crítica y análisis de la obra de destacadas poetas españolas y latinoamericanas, que constituye una inestimable contribución a la creación de una genealogía poética femenina y se suma a los trabajos críticos de Juana Castro, Noni Benegas y otras autoras, movidas por el afán de visibilizar el legado de las poetas de entresiglos y, al mismo tiempo, ofrecer a las más jóvenes modelos literarios femeninos con los que identificarse. De hecho, en los últimos años, Concha García se ha convertido, asimismo, en una referencia

para las poetas actuales, no en vano una reciente antología –*La manera de recogerse el pelo. Generación blogger* (2010) de David González– toma su título de un verso de la poeta y también es citada como referencia por las poetas que conforman el grupo 23 PANDORAS que publicaron en 2009 una antología con el subtítulo de *Poesía alternativa española* (2009).

La labor crítica, la reflexión sobre la creación poética y su sentido en el tiempo que le ha tocado vivir, así como el anclaje de su obra en una visión comprometida con un modo de ser y de entender el mundo están presentes desde que comenzó a escribir, desde sus primeros versos o la trilogía previa, como ella la denominara, que constituyen *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (1988) y *Desdén* (1990) en los que Concha García sienta las bases de su lenguaje y del sujeto que lo poetiza, la que Sharon Keefe Ugalde (1996) denominara “la poesía subversiva de Concha García”. De hecho, en estos primeros poemas la poeta incide en el lenguaje como campo de batalla, al que fuerza y carga de sentidos para provocar su ruptura e ilogicidad valiéndose de muy variados recursos como pleonasmos, desplazamientos semánticos, neologismos, sinestesias, ironía o encabalgamientos abruptos... todo ello con el deseo de socavar la lógica racional del lenguaje, la que identifica lo establecido, lo normativo o canónico y, por ende, lo masculino¹. Su indagación para hallar un modo de decir que la identifique, que le permita nombrar lo no dicho, desde una posición inédita, descentrada, fuera de campo, y fragmentada, ese afán, coincide con la búsqueda de un lugar donde situarse como sujeto femenino que es, de ahí la presencia constante del cuerpo, pero también fragmentado, que a través de la metonimia se sitúa en el centro de sus versos: dedos, pezones, manos, tacones, espalda, saliva, aliento... y, al mismo tiempo, refiere un homoerotismo velado, no por medio del lenguaje – que es explícito–, sino por medio del sujeto, pues la hablante provoca equívocos deliberados entre los desdoblamientos especulares de un sujeto femenino que narra escenas discontinuas de las que es protagonista y los sujetos amantes, descritos en sus versos principalmente en una tercera persona distanciada, extrañada, en vez de ser convocados a través de las apelaciones a la segunda persona, menos frecuentes. Como sucede en el poema “Soledad”:

¹ En la poética que escribió para la antología *Ellas tienen la palabra* afirmaba: “Desde mis primeros libros he intentado subvertir el lenguaje. ¿Cómo? Cambiando la sintaxis, alterando el orden gramatical, y mediante el empleo de neologismos y la fracturación de los finales” (2008a: 228).

Mira cómo viene. Parece un velo.
Sobre las ascuas se pregunta a sí misma
por su pelo. Recoge el cáliz.
Toma el color del pomelo
y se unguenta perpendicular a los árboles
Pensando que nadie la piensa (García, 2007:47)

De hecho, el poema "Retrato fingido" que inaugura *Otra ley* es la constatación de la teatralidad de las escenas, todo es fingimiento, una especie de coreografías amatorias que los poemas siguientes, especialmente los de la tercera parte, que recogen los versos que constituyeron la plaquette *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas*, construyen, en una suerte de mecánica de escenas discordantes, sin solución de continuidad, como representaciones descritas con idéntica mirada distanciada y extrañada, tanto en tercera como en primera persona:

Me besa cogiéndome desde arriba
desde la parte alta de la frente
en frenesí, con enjundia me toma
aborreciéndolo todo,
es un asco la pose que estipula
una gangrena esa mano (García, 2007: 76)

En *Otra ley*, *Ya nada es rito* y *Desdén* el deseo erótico y el amor están presentes y, al igual que el sujeto y el lenguaje, sometidos a experimentación, ruptura y contradicción, convertidos finalmente en desamor, soledad y desdén, porque, en cierto modo, con el título "otra ley" hace referencia a ese otro deseo femenino, el deseo homoerótico; "ya nada es rito" porque su lenguaje rompe con lo normativo, como lo es lo heterosexual, y el "desdén" porque, como afirma en el inicio de la segunda parte de este, su tercer libro publicado, "la dicha no es alegre", y amor y desamor se superponen². No en vano, una lectura de esta trilogía a modo de diario erótico la sitúa como referencia de la literatura lésbica en la península, de ahí que haya sido incluida en estudios

² Una serie de poemas de la segunda parte de *Desdén* tienen como título la dicha con alguna variación: *La dicha oculta*, *La dicha sola*, *Sin dicha*, *La dicha*, *Desdicha*, *Sin desdicha*, *Recordando la dicha*.

recientes sobre la presencia del tema homoerótico en la poesía española, como en el de David W. Foster *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook* (1999), "La cama donde te imaginas o la poética de Concha García" de María Castrejón, recogido en *Ellas y nosotras* (2009) y el más reciente estudio de Elena Castro, *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados* (2014), así como también en antologías temáticas que recogen algunos de sus versos³. Pero, al margen de esta lectura evidente, "otra ley" es, sobre todo, aquella que identifica lo otro, lo femenino, lo que no tiene una tradición, "ningún legado"⁴, como afirma en los versos que cierran el poemario; y "ya nada es rito" porque no queda nada donde asirse, ni siquiera la otra, la amante, pues el amor deviene desdén, desamor, soledad, como afirma en el tan citado poema de este libro "Revisando los anaqueles": "(...) Quiere lavar la ropa, / alcanzar los jerseys: tener un rito / seguro al atardecer". De hecho, la cita de Miguel Espinosa que precede a los versos de *Ya nada es rito*: "No está sola, sino es sola", se convierte en una declaración de principios y los poemas de este libro –y de *Desdén*–, las escenas amorosas que describen, desandan el rito del amor que detallaba pormenorizadamente en cada poema de *Otra ley*. Ahora sus versos describen una escena sin amor, de olvido, memoria, evocación y pérdida resumida en cada título como, por ejemplo, "Mientras dura el encanto", "Reminiscencia", "Amaneciendo en soledad", "Al recordar", "Encontrando la paz que no sosiega", "Vasta sed", "Otra evocación sin esperanza", "Dejando de amar"... A partir de *Ya nada es rito* los títulos de los poemas cobran una singular importancia en la poesía de Concha García, se convierten en el hilo que enlaza cada una de esas escenas sueltas que son sus poemas y que los títulos describen sintéticamente, a modo de extracto o aclaración, como guías de lectura de cada poema y el conjunto de ellos. Los versos de Concha García recogen a modo de instantáneas, fugaces sensaciones retenidas en el papel. Como se ha afirmado, podrían recrear los lienzos de Edward Hopper, especialmente por su faceta de pintor de la soledad en las grandes ciudades, que es, precisamente, el tema que subyace en toda la obra poética de Concha García, donde un sujeto femenino,

³ Sobre el mismo asunto, las relaciones homoeróticas, trata su única novela *Miamor.doc*, publicada por Plaza & Janés en el 2001 y reeditada en el 2009 por la editorial Egales, considerada como un adelanto del relato lésbico en habla hispana.

⁴ "Ciclo de cisma /abierto en dos, otra ley / penetra en mi advenimiento / que clausura ningún legado / ninguna negación" (García, 2007: 84).

una mujer sola, se describe en su quehacer cotidiano con la precisión de una entomóloga que analiza cada gesto, cada actitud, cada ademán y su significación. *Pormenor*, el libro que inaugura una segunda etapa en la poesía de Concha García, tal como su título indica, describe pormenorizadamente, hasta el absurdo, los hechos diarios más nimios: beber, leer, fumar... buscando un sentido, un rito al que aferrarse desde la soledad y el sentimiento de la sinrazón del mundo que se apodera de la hablante y que esta exorciza por medio de la ironía:

Nada tan nimio como ese vaso mal fregado
esperando una cita. Mejor dos citas. Una
puede no llegar y te quedarás sola
observando el rastro de zanahoria en el vaso (García, 2007: 238)

El único rito posible es el gesto intrascendente repetido día a día, como en el poema "Suspiciacia" que se inicia así: "Una vez concluido el día asegura el rito: / dar la vuelta a la llave de la cerradura / desabrocharse la falda, bostezar / dirigirse al cuarto. Es todo por ahora".

Pormenor, quizás sea el libro que mejor representa la poesía de Concha García, su voz y su estilo, es uno de los más citados, de hecho fue reeditado por Dilema en el 2005, al mismo tiempo que veía la luz una primera antología de su obra, con el título de *Si yo fuera otra* (2005) y justo dos años antes de la publicación, por la misma editorial, de su obra reunida, desde *Otra ley hasta* hasta *Lo de ella*, con el título de *Ya nada es rito y otros poemas. 1987-2003*. *Pormenor* se inicia con una cita de Heráclito: "El sol tiene la anchura del pie humano. Un día es igual a otro" que podemos relacionar claramente con el tratamiento del tiempo en este libro y también en los siguientes, en *Cuántas llaves* y *Ayer y calles* y que, por otra parte, da cuenta de la importancia de los paratextos, como ya hemos comprobado con los títulos de los poemas, en la obra de Concha García, así como podemos comprobar igualmente en el retorno de ciertos versos en forma de títulos de libros siguientes⁵. El tiempo de la soledad de la poeta, de los instantes repetidos y sin sentido, de la constatación del vacío de la vida diaria, del desamor, del deseo sin deseo, sin porvenir, se quiebra y contagia en ese relato pormenorizado que escruta sin

⁵ Por ejemplo, "Ayer y calles" es el título de un poema de *Pormenor* y "El día anterior al momento de quererle" da título a un poema de *Cuántas llaves*.

ambages, crudamente, cada gesto, sin ritos ni trascendencia de esa mujer sola en la gran ciudad⁶. De manera que, sobre el cómputo del tiempo se enseñorean el absurdo y la trivialidad, como en el poema "Baltimore" donde afirma: "De cincuenta y seis horas, durante / tres y media confieso que me perturbó" o en el poema titulado "Hora novena del catorce de septiembre" de *Ayer y calles*: "Miro la hora y mirándola / observo un puntiagudo trozo de metal / que apunta a un número / y forma ángulo perfecto. Bien". El tiempo en estos versos y en los títulos de algunos poemas pierde su significación y es cuestionado: "El tiempo sí regresa", "Todos los días son iguales"... son ejemplo de otros títulos de este poemario.

La tercera parte de *Pormenor* se abre con una cita de Bernardo Soares: "En cuanto a mí, no he tenido convicciones. He tenido siempre impresiones" del *Libro del desasosiego*, una de las referencias más citada en sus poéticas y que está detrás de la idea de fingimiento de la poeta, así como tras los heterónimos de Pessoa está la otredad y la multiplicidad de sujetos. Las impresiones como referente, frente a las convicciones, son un reflejo de la propia identidad que construye la poeta, libro a libro, con esa voluntad de ruptura de lo establecido a que nos hemos referido, cuestionando los estatutos del sujeto, del lenguaje y de lo poético, como venimos observando en esta mirada o balance de lo que ha sido y es la poesía de Concha García y como, más adelante, en la que es hoy la última etapa de su obra, concluiremos.

En la misma línea que *Pormenor*, pero con un evidente cambio en el sujeto y en la visión del mundo, le siguió *Ayer y calles* (1994), que mereció el Premio Gil de Biedma de poesía del año 1993. A ese cambio del sujeto se refería en un artículo publicado en enero del 1994, con el significativo título de "Poco a poco he dejado de ser *Ella* para ser *Una*" (1994b), es decir, el sujeto femenino genérico se concreta en una individualidad, que no por ser una es única, sino que un sujeto múltiple se sitúa en un presente que refiere insistentemente un pasado como origen –el ayer, donde fue otra– y en un espacio vital, la ciudad –las calles– para constatar no solo el sinsentido del cómputo del tiempo, sino también de la vida de esta mujer sola, ahora fuera de la habitación, de la casa, paseando sin rumbo por las calles, subida en un

⁶ Un ejemplo es el poema "Inseparables": "Fumo. He encendido un cigarrillo / porque estaba sobre la mesa el paquete / y lo he visto, por consiguiente, he sacado / uno y me lo he encendido. Eso es todo".

autobús o apoyada sobre la barra de los bares para constatar, pese a la presencia humana en calles y bares, “el gesto de las solitarias”, de la que camina en sentido contrario, como leemos en “Deambular”: “Aparta el caminante a la que camina / y así surgen los cruces, / las avenidas transversales / las calles en diagonal / y las callejuelas oscuras” (2007: 315). Ahora empeñada en escrutarlo todo, en “El afán de escribir todo cuanto veo”, título de uno de los poemas, sin finalidad, sin sosiego, a sabiendas de que no es posible, de que “No será elevado ningún decir / porque ningún decir puede transgredirlo / todo” (2007: 321), de que: “la vida es breve. Lo que más dura son los instantes. Un instante / es más largo que la vida” (2007: 47).

En 1998 publicaba *Cuántas llaves*, con un prólogo de Vázquez Montalbán, cuyo título, “Las manos llenas de llaves para una realidad sin puertas”, da perfecta cuenta de los presupuestos poéticos e ideológicos en donde se sitúa desde *Ayer y calles*, enfrentada a un mundo lleno de signos que ya no significan, con respuestas que ya no sirven a las nuevas preguntas, sin referencias ya al pasado, solo con el presente, el aquí y el ahora, la impresión del instante como lo único real. De nuevo la cita que precede a los poemas, un fragmento de *La partida del tren*, un cuento de Clarice Lispector, describe perfectamente el estupor, la perplejidad en la mirada de la poeta, sujeto hablante de estos versos: “Antes la ayudó a subir al vagón. Aunque en éste no había un centro, ella se colocó de lado. Cuando la locomotora se puso en movimiento, se sorprendió un poco: no esperaba que el tren siguiera en esa dirección y se encontró sentada de espaldas al camino”. Desubicada, sin referencias, sin centro, con un mundo que se desmorona, sin porvenir: “La experiencia vivida / conduce a una muerte recorrida / que la pérdida convierte en ganancia / a pesar de que esté desordenado el suelo / y de que los signos de la noche / anuncien más noche” del poema “El desencuentro desvela otro encuentro” de *Cuántas llaves* (García, 2007: 385). En algunos poemas de *Cuántas llaves* da voz a otras mujeres, diferenciadas por la letra cursiva, que responden y se suman a la voz principal. En otros, casi narrativos, esta voz observa y describe escenas cotidianas protagonizadas por otros hombres y mujeres indagando en los gestos, en todo aquello que se esconde tras la apariencia, en la pérdida y el desmoronamiento que vislumbra tras cada instante de vida en la ciudad, también en la vida de esos otros hombres y mujeres, una “insatisfacción precoz”, título de uno de los poemas, y que, en la

segunda parte del libro deviene rabia y pérdida. La extrañeza propia de la mirada de un sujeto en permanente transformación, dinámico, en un mundo de repeticiones y regresos de lo mismo.

Árboles que ya florecerán (2001), cuyo título está tomado de un verso del poema "Estrella peligrosa" de Clarice Lispector, es, en cierto modo, la continuación de los poemas que cierran *Cuántas llaves*. Quizás lo que aporta de nuevo es, como señalara Olvido García Valdés en el prólogo, "cierta confianza en el natural devenir de las cosas", sobre todo, porque una historia de amor irrumpe de manera inesperada y trae a la memoria otras historias de amor vividas, aunque provoca más incerteza, supone, de nuevo, un regreso al pasado, un retorno del deseo cuestionando la soledad elegida. La contradicción es el aspecto más destacado en este poemario, como apuntaba, la cita inicial de Cioran⁷, pues la reaparición del deseo amoroso no implica su aceptación:

Te quiero, pero deseo más.
Esta es la catástrofe. Puñados
en un grumo. Esta es la heredad
Repartíos, multiplicaos, sed
no vosotros mismos sino estancias
donde duplicar la intuición
en el fondo de las razones,
dudas. Te quiero. Me lo dije
yendo en autobús. Qué hermoso
era mi vientre entonces. Asumía
que el olor del mar
se parapetaba con un movimiento oscilante
de arriba al lado, te apretaba
y mi cuerpo olía a un aroma
que ahora desprende la maceta.
Sacudió el aire una rama de menta
y huele a mi, pero a la que fui (García, 2007: 437)

⁷ "Este es el drama de todo pensamiento estructurado: el no permitir la contradicción. Así se cae en lo falso, se miente para resguardar la coherencia. En cambio, si uno hace fragmentos, en el curso de un mismo día puede uno decir una cosa y la contraria. ¿Por qué? Porque surge cada fragmento de una experiencia diferente y esas experiencias sí son verdaderas: son lo más importante".

Por su parte, *Lo de ella* (2003), supone el final de una segunda etapa en su obra, la que siguió a la trilogía inicial (*Otra ley*, *Ya nada es rito* y *Desdén*) y que constituyen *Pormenor*, una especie de libro bisagra, *Ayer y calles*, *Cuántas llaves* y *Árboles que ya florecerán*. En *Lo de ella*, el amor y el deseo siguen estando presentes pero, en este momento de su vida, hay un cambio de perspectiva evidente en el regreso de *ella*, después de haber sido *una*. La poeta indagará ahora en su pasado común con las mujeres que le precedieron, en su esencia, su ser a través del legado de las otras. Se trata de poemas breves, numerados, que, a diferencia de los anteriormente escritos, son más fragmentarios y sugerentes. En ellos da cuenta de la búsqueda de su origen: “yo, la que fui, la que queda”, poema 36 (2007: 458) que más que convocado, surge en este momento de su vida como “una especie de mí que no soy yo”, poema 66 (2007: 468), aunque, en realidad, nunca dejó de estar presente: “Lo de ella es hoy / la apariencia de un día / real que se difumina / estabas conmigo, sin mí”, poema 47 (2007: 462).

En cierta manera hay en estos poemas una celebración del yo femenino que nos recuerda algunos de los poemas de su primera etapa, como “Reafirmación” de *Otra ley*⁸. En esta nueva etapa de su poesía, a diferencia de la anterior en que se ponía el énfasis en la fragmentación del sujeto y del lenguaje, la ruptura se focaliza en las coordenadas espacio-temporales, aunque estas ya habían mostrado su disolución, su quebrantamiento, especialmente en lo que al tiempo se refiere, por medio de las frecuentes citas de referencias temporales absurdas, en *Ayer y calles* y *Cuántas llaves*, especialmente. Ahora, sin embargo, por una parte el pasado irrumpe en tiempo presente en la vida de la poeta que, sin previo aviso, da voz a las mujeres que se exiliaron, en el momento de su traslado en un barco a Sudamérica, como vemos en varios poemas de *Acontecimiento* (2008b)⁹ y, por otra, nos encontramos con que su propio traslado físico a Sudamérica, que describe en uno de sus diarios, no

⁸ “Soy una larga espalda inclinada hacia el sur. / Que mi madre me dio leche, ya lo sé. Que me / hincó la uña con cierta parsimonia bajo los cojines / y edredones y su femenino amor tuvo que darme / osamenta /y cutis. Gracias al fervor de las nubes / cultivó soliloquios. Y ella, sin destreza / me puso el ombligo entre las sienes: la epidermis / en las nalgas y el placer arquea mi perfil / hondo y altanero. Declino en sombra / proyectada, enorme, rasa. Único / desligue que hay en mí” (García, 2007: 44).

⁹ Por ejemplo, en los poemas “Inquietud en la bodega”, “El sueño de la bordadora” o en el poema “Amor”: “ (...) El camarote / era de ocho. Yo, solo mía. / La tierra que besé me devolvió / unos cuantos nombres. / Te miré y amé la partida” (García, 2008: 91).

supone un verdadero desplazamiento espacial. En paralelo a estos dos libros, y siguiendo la misma propuesta que en sus versos, la poeta ha publicado dos entregas de sus diarios: el primero, *La lejanía. Cuaderno de Montevideo* (Barcelona, Carena, 2013) –en el mismo año que *El día anterior al momento de quererle*–, centrado en sus viajes y estancias más o menos prolongadas en Montevideo y la Patagonia argentina y dos años después *Los antiguos domicilios* (2015). En las entradas de su primer diario, como en estos poemas, observamos cómo el sujeto múltiple que es –la niña que fue, la de su infancia cordobesa; la joven que transgrede su destino cultural, la amante, la solitaria en la gran ciudad, en Barcelona– todas ellas están en la mujer que ahora viaja a Uruguay y a Argentina y reconocen allí los espacios de su infancia y su juventud. El “traslado”, que da nombre a la segunda parte de *Acontecimiento*, se vale de la metáfora del viaje, pero la lleva a un no-lugar, que, en consonancia con el viaje que se describe en *La lejanía. Cuaderno de Montevideo* y con el deambular de *Ayer y calles*, es un desplazamiento físico al sur, aunque el sur no exista, como afirma en su diario: “El sur es una posición en el mapa, y como toda cartografía, no deja de ser un lugar inventado” (García, 2012: 23). Su condición nómada, a la que ya se había referido Sharon K. Ugalde (2004: 11), en el sentido de que el fragmentarismo en algunas poetas remite a la condición nómada de la cultura actual, también estaba presente en ese deambular sin rumbo de *Ayer y calles* y lo está en este desplazamiento espacial descrito en *Acontecimiento* y, sobre todo, en *El día anterior al momento de quererle* (2013^a), remitiendo al concepto de identidad nómada, tal como la define Rosi Braidotti, aquella en que el sujeto ha renunciado a la unidad, a lo establecido, sin deseo, ni nostalgia, y se ha construido a través de múltiples desplazamientos que, por cierto, no carece de sentido en el mundo actual en el cual todos somos, o podemos serlo, en cualquier momento, desarraigados, exiliados, sin identidad.

Por otra parte, tanto *Acontecimiento* como *El día anterior al momento de quererle*, se sustentan en la celebración del instante y de la memoria. El título del primero hace referencia a cada instante de vida, cada sensación experimentada porque se constituye en lo único real, en el verdadero acontecimiento, una postura ideológica que sitúa a la persona en el centro. Como afirma Antonio Ortega a propósito de este libro, el acontecimiento “da cabida a todo lo que transforma nuestra conciencia (...) (son) esos pequeños

momentos e instantes de conciencia que nombran el mundo, que modifican la trama que dibuja el desorden de lo real”¹⁰. En cierta manera, esos instantes, esos fragmentos de vida, esas impresiones descritas en su poesía con asombro, escrutadas pormenorizadamente libro a libro, recreadas con su intrascendencia, cobran sentido cuando la poeta que las había descrito por su convencimiento de que constituían la única constancia de lo real, concluye que representan el acontecimiento frente a la anécdota, significan la vida, en mayúsculas, con toda su magnitud, son la esencia del ser, así, sin trascendencia. En *El día anterior al momento de quererle* la memoria, a diferencia de *Acontecimiento* que refiere nuestro pasado de mujeres, o el pasado de las desplazadas forzosamente, se centra ahora en la memoria personal, en esa búsqueda de la que fue para construir su identidad, como escribe en el primer diario: “hace muchos años que me busco en otras ciudades” (2012: 37). En *Los antiguos domicilios*, las reflexiones son más personales y tienen una referencia espacial –caminando, en el bar, en la oficina, en el dormitorio– que acentúa ese no-lugar y refiere una actitud, la del movimiento, el dinamismo, la transformación: “Saber que esto es lo que hay, y no otra cosa, me lleva a países lejanos” o “una puede sentir en cualquier lugar toda la potencia de la palabra poética”.

Sin duda, como hemos podido comprobar, la problematización del sujeto y de la identidad en la poesía de Concha García tiene un punto de partida evidente en la cuestión sexual, en la homosexualidad como una identidad disidente que era, en los años 80, cuando comenzó a escribir su obra. A ello se une la apuesta por el feminismo y la literatura escrita por mujeres, su voluntad de crear un nuevo lenguaje para un sujeto sin referentes, sin legado, que comienza con esa subversión, esa voluntad de ruptura y la negación, la estética refractaria, tal como la denomina Tina Escaja, pero “una negación productiva, constructiva, visionaria, de afirmación de una nueva identidad” (Escaja, 2009: 370). Aunque conviene no obviar tampoco que, tras el cuestionamiento del lenguaje está la influencia de la estética novísima y su convencimiento de la imposibilidad del lenguaje para nombrar la realidad y los

¹⁰ Reseña de *Acontecimiento* en “Rincón bibliográfico. Crítica Literaria” de Función lenguaje. Centro de literatura aplicada de Madrid (<http://funcionlenguaje.com/index.php/observatorios/rincon-bibliografico/574--concha-garcia-qacontecimientoq>).

significados trascendentes, así como, en palabras de Tina Escaja, tras la muerte del dictador, especialmente, en la llamada movida madrileña se ve “el reposicionamiento de los conceptos tradicionales de identidad tanto estética como sexual” (2009: 361). Tras este punto de partida, más o menos influido por aspectos personales, sociales y, por tanto, políticos, su evolución personal, su compromiso ético la lleva a seguir cuestionando el concepto de identidad, más allá de una nueva identidad femenina, y esa no-identidad se constituye en identidad nómada, la que Rosi Braidotti describe como una conciencia crítica que se resiste a permanecer en los modos de pensamiento y conducta codificados socialmente, que desdibuja los márgenes y rechaza la noción de centro, que rompe con los dualismos, que asume la multiplicidad de sujetos y apuesta por nuevas figuraciones subjetivas. Y, finalmente, desde *Acontecimiento* y en *El día anterior al momento de quererle* su compromiso con la memoria es más que evidente: “Morimos hace tiempo, hoy estamos / aquí, sacando con palas las nieves / y en algunos lugares desenterrando los / muertos que nos antecieron” (García, 2013: 67). En fin, su identidad acaba por constituirse en una identidad móvil en el sentido de que se sitúa en una indefinición que remite al constante desplazamiento de referentes estables tanto sexuales, como nacionales y culturales, que se da actualmente.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAIDOTTI, Rosi (2000). *Sujetos nómadas*. Buenos Aires: Paidós.
- CASTREJÓN, María (2009). "La cama donde te imaginas o la poética de Concha García". En Elina Norandi (87o coord.), *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*. Madrid-Barcelona: Egales.
- CASTRO, Elena (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- ESCAJA, Tina (2013). "De 'fuegos fatuos' al 'coño azul'. Hacia una nueva historia de la poesía española escrita en castellano" en *Destiempos*, México: Distrito Federal, Marzo-Abril 2009, Año 4, n.º 19 (<http://www.destiempos.com/n19/escaja.pdf>)
- FOSTER, David W. (1999). *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-critical Sourcebook*. Westport, Connecticut-London: Greenwood Press.
- GARCÍA, Concha (1987). *Otra ley*. València: Víctor Orenge.
- (1988). *Ya nada es rito*. Albacete: Editora municipal.
- (1990). *Desdén*. Madrid: Libertarias.
- (1994). *Ayer y calles*. Madrid: Visor.
- (1994b). "Poco a poco he dejado de ser Ella para ser Una", *Los pulsos del verso. Última poesía española, Ínsula*, n.º 565, enero.
- (1998). *Cuántas llaves*. Barcelona, Icaria.
- (2001). *Árboles que ya florecerán*. Montblanc: Ígitor.
- (2003). *Lo de ella*. Barcelona: Icaria.
- (2005). *Si yo fuera otra*. Málaga: Diputación de Málaga.
- (2007)[2003]. *Ya nada es rito y otros poemas (1987-2003). Obra reunida*. Madrid: Ocnos.
- (2008^a). "Poética". En Noni Benegas & Jesús Munárriz (ed.). *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión.
- (2008b). *Acontecimiento*. Barcelona: Tusquets.
- (2012). *La lejanía. Cuaderno de Montevideo*. Zaragoza: Eclipsados.
- (2013^a). *El día anterior al momento de quererle*. Madrid: Calambur.
- (2013b). *La lejanía: Cuaderno de Montevideo*. Madrid: Carena.
- (2013c). *Asomos de luz*. Madrid: Amargord.
- (2015). *Los antiguos domicilios*. Sevilla: La isla de Sistolá.

- (2015). *La frontera móvil. Antología de poesía contemporánea de la Patagonia argentina*. Barcelona: Carena.
- (2016). *Las proximidades*. Calambur: Madrid.
- GONZÁLEZ, David (2010). *La manera de recogerse el pelo. Generación blogger*. Bartleby: Madrid.
- UGALDE, Sharon Keefe (1996). "La poesía subversiva de Concha García", *Letras peninsulares*, v. 8, n.º 2-3.
- (2004). "Los grandes temas: ellas también", *Zurgai* (La voz de mujer en castellano, catalán, euskera y gallego), julio.
- VV. AA. (2009). *23 PANDORAS. Poesía alternativa española*. Madrid: Baile del Sol.

DE LA CARTILLA DE RACIONAMIENTO A LA ESTRELLA MICHELÍN: EL CAMBIO GASTRONÓMICO DE LOS AÑOS 70 EN LA LITERATURA

GEMMA BURGOS SEGARRA¹

Universitat de València

El cambio cultural, y gastronómico en particular, que se produjo en los años setenta puede observarse a través de distintos discursos elaborados por tres escritores –Rafael Chirbes, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán– para quienes la gastronomía cobra gran significación en sus novelas, artículos, ensayos y autobiografías que abordan desde una perspectiva personal esta revolución que comenzó con una mejora económica tras años de escasez y que se materializó en los fogones como símbolo de una nueva forma de vida. Abordaremos, de manera sintética dada la naturaleza breve de esta publicación, los diferentes periodos de la historia reciente de España, en relación con las posibilidades económicas y la presencia social que la alimentación pudo tener en cada una de ellas con el fin de, aproximándonos a los textos literarios y a las representaciones que de esta elabora cada uno de estos autores², conocer la trascendencia que una actividad fisiológica como comer puede tener en la sociedad.

¹ La publicación de este trabajo se ha realizado en el marco de la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte FPU13/04784.

² Sorprenderá al lector que a lo largo de este capítulo se recurra a diversos títulos de la obra novelística de Rafael Chirbes, mientras que en el caso de Manuel Vázquez Montalbán y Manuel Vicent tan solo se recurre a sendas obras cuando la presencia de la gastronomía es notable en toda su producción. Esto se debe a que, mientras estos autores publicaron uno o varios volúmenes en que recogían sus ideas e impresiones sobre la alimentación y la comida en

1. Los años del hambre

Tras la Guerra Civil española a partir de 1940 se instala el que sería el modelo de estado franquista durante cuarenta años, cuyos fundamentos fueron el proteccionismo económico y el casi aislamiento exterior. Un régimen autárquico, que impulsó diversas medidas fallidas como el autoabastecimiento, que nunca fue una posibilidad real, por lo que la necesidad de importar productos como el trigo acarrearón una imperante escasez y la obligación de implantar un sistema de racionamiento. Este, en principio provisional, se extendió hasta 1952, parejo al intervencionismo del Gobierno sobre los productores. Para conseguir las raciones se estableció una cartilla de racionamiento que manejaba el cabeza de familia y en la que las cantidades variaban según el número de miembros que la integraran.

La cartilla de racionamiento, como señala Terán Reyes (2012: 10), se impuso en Madrid en el año 1936 tras el inicio de la guerra y en toda la península a partir de 1939:

el decreto de 28 de junio de 1939 fijaría las cantidades que serían entregadas a precio de tasas y que serían distintas si se trataba de un hombre adulto, mujer adulta o persona de más de 60 años. Para poder adquirir artículos era imprescindible estar en posesión de una cartilla de racionamiento. Nació una brutal separación de clases sociales, en 1.º, 2.º y 3.º. Estas cartillas fijaban la cantidad diaria o semanal que correspondía a cada persona, y aunque al principio fueron familiares, terminaron siendo individuales.

También el racionamiento se aplicó a la hostelería y a los negocios:

hoteles y restaurantes no podían servir más pan que el racionado y los servicios a la carta fueron suprimidos. Entremeses y tapas se limitaron a aceitunas y almendras, quedando apartados de la venta durante ciertas épocas del año. [...] La ostentación de artículos alimenticios en escaparates estaba prohibida. Igualmente, las freidurías, asados y cocinados a la vista del público (Eiroa San Francisco, 1995: 117).

ensayos y autobiografías, el análisis de la presencia e importancia de la gastronomía en la sociedad en la obra de Rafael Chirbes se realiza de manera constante, extendiéndose a lo largo de toda la novelística, de modo que el estudio de un recorrido histórico no puede desligarse del análisis del conjunto de su obra. Todo ello sin olvidar que durante años el autor valenciano se dedicó a la gastronomía en su trabajo para la revista *Sobremesa* como crítico gastronómico, textos a los que, por otra parte, no nos vamos a referir.

Ante tal tesitura, el surgimiento de un mercado negro paralelo fue inevitable y, aunque se dictaron leyes disuasorias para todo aquel que acaparara bienes o desviara parte de la producción al mercado negro, lo cierto es que los mismos integrantes del Régimen se lucraban con la situación pasando por alto algunos casos de corrupción.

El periodo que abarca aproximadamente hasta 1952, cuando dejan de circular las últimas cartillas de racionamiento, recibió el calificativo de “los años del hambre”, nombre que ilustra la situación en que se encontraban muchos ciudadanos. Cobijo, calor y alimentos eran necesidades básicas que difícilmente cubrían los españoles durante ese tiempo y, como Helen Graham (1995: 239) apunta, la picaresca aparecería de nuevo en España, aunque lejos de hacerlo en la literatura, lo haría en la vida real.

En este sentido, Carmen Martín Gaité (2015: 12-13) afirma que “la década siguiente [a la conclusión de la guerra] [...] estuvo marcada por la condena al despilfarro [...]. Y desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina se predicaba la moderación”. El estandarte de tanta moderación era la capacidad, la exigencia de ahorro y, aún más, de “guardarlo todo, no desperdiciar, no exhibir” (Martín Gaité, 2015: 13). Entre tanta privación, la restricción y el racionamiento eran algo más que un campo semántico, y se constituyeron en una forma de vida en la que, durante más de diez años, a la comida insuficiente, se le sumaron cortes en los suministros de luz y agua.

El mercado negro, más conocido como estraperlo, comerciaba con la necesidad, lo cual aumentaba, todavía más, la distancia entre clases sociales:

Ni a [Franco] ni a los ideólogos del nuevo Régimen [...] se les ocurría ahondar en la contradicción existente entre la austeridad que predicaban y el escandaloso florecimiento del estraperlo, la prostitución y los negocios sucios, acaparados por unos cuantos vivales que conducían coches ostentosos apodados “haigas” [...]. El español medio, escindido entre las imposiciones de la moral pública y el ejemplo creciente de aquellos pescadores en río revuelto, aguantaba cansino un bombardeo de prédicas sobre la vida heroica de los pueblos viriles (Martín Gaité, 2015: 23).

Así, *La buena letra* (2002), novela de Rafael Chirbes, constituye un documento imprescindible en el análisis de lo que la escasez y el estraperlo supusieron en la vida cotidiana de muchos españoles durante la posguerra, del

espacio de lucha por la supervivencia en que se convirtió el mercado negro, un lugar en el que encontrar aquellos artículos más necesarios y aquellos alimentos que se habían convertido en “an alternative mythology of things— White bread, olive oil, meat, ‘the food from those days before the war’” (Graham, 1995: 239). Ana, la protagonista de esta novela corta, cuenta a través de breves y significativas escenas cómo debían recurrir al mercado negro para conseguir harina, aceite... y deja, sobre todo, constancia de la alimentación del racionamiento: “había que buscar el arroz a escondidas, y el aceite y la harina. Pero nos habíamos acostumbrado al pan negro, al azúcar de las algarrobas, a disimular el sabor de unas cosas con otras” (Chirbes, 2016: 53).

Y es que, mientras el discurso oficial difundía la doctrina de no sentir “nostalgia de bienestar material, ni mucho menos de aquella triste época de la vida fácil” (Martín Gaité, 2015: 24), un gran número de españoles cuyo estómago permanecía vacío debía conformarse con los sustitutos de otros alimentos que antes había conocido: achicoria por café, algarroba por chocolate... Vázquez Montalbán, en *Crónica sentimental de España* (1971) recoge cómo se organizaba el tráfico ilegal de alimentos básicos, que había que buscar a escondidas:

Se pasaba hambre. En las esquinas urbanas, los estraperlistas daban la cara, más o menos limpia, por otros que la escondían en la nocturnidad de las lanchas y de los pasos fronterizos organizados. Cuando los trenes llegaban a las ciudades, en las cercanías, los traficantes del hambre lanzaban la mercancía por la ventana para eludir el control aduanero en cada estación (Vázquez Montalbán, 1971: 17-18).

Durante largo tiempo, el hambre y la aspiración a esos alimentos, mitificados en la España de posguerra, originaron uno de los grandes negocios en nuestro país. No obstante, aunque en ocasiones el estraperlo servía para completar las escasas raciones de la cartilla de racionamiento, también se usaba para proveerse de productos que podríamos considerar más lujosos o exclusivos.

La buena letra relata el momento en que Antonio, hermano del marido de Ana, empieza a obtener beneficios en la carpintería familiar tras salir de la cárcel. Un tiempo después, él e Isabel, su pareja, provocarán una incómoda situación para el resto de los comensales cuando, como se advierte en el

siguiente fragmento, comiencen a comer otros productos más difíciles de conseguir y, sobre todo, pagar:

El médico le dictaminó a los pocos meses de vivir con nosotros una dolencia del estómago que le impedía comer lo mismo que los demás cada vez que el menú no era de su agrado. Esos días, ella se preparaba un puchero aparte, con una pechuga de gallina o un muslo, y verdura. Ya había perdido la costumbre de ayudarme en la cocina y ahora sólo esos días se acercaba para prepararse su comida especial. Tu hermana comía garbanzos con un poco de grasa de cerdo, o patatas, y miraba de reajo hacia las verduras y el pollo de los recién casados. [...] De repente, en la familia ya no éramos todos iguales: ellos dos habían mejorado su forma de vivir y vestir y nosotros nos habíamos vuelto más pobres (Chirbes, 2016: 98-99).

Los años de estrecheces fueron también años de desigualdad, como bien manifiesta esta novela al presentar unas escenas cotidianas cuyo análisis respalda la importancia que tiene la literatura en el estudio de las prácticas sociales, pues como Joan Oleza afirma “en última instancia la diferencia entre narración histórica y narración ficcional pertenece a la fase final de la mimesis narrativa [...] y radica en la operación de lectura” (Oleza, 1996: 8-9), de modo que el recurso a estos “otros tipos de fuentes [...] menospreciadas, muy especialmente los textos literarios” (Oleza, 1995: 4) nos ayuda a construir y a contrastar el discurso histórico de lo cotidiano, de lo personal y de las prácticas, con la misma legitimidad con que el historiador puede elaborar el discurso histórico a partir de los documentos *oficiales*. Los textos literarios, como indica Chartier (1999: 27), enlazan con la realidad del momento en que han sido elaborados y en buena medida pueden considerarse como históricos, siempre sin perder de vista la especificidad propia de la literatura y, como en este caso pueden proyectarse, por ejemplo, a partir de las memorias contadas

Por consiguiente, aquellos más perjudicados durante la guerra, que apenas tenían ahorros ni medios con los que subsistir, tuvieron que sobrevivir con los alimentos que el Estado proveía a partir de los cupones de la cartilla de racionamiento, en muchas ocasiones alimentos de dudosa calidad, como recuerda Manuel Vicent sobre su infancia: “En medio del hambre de la posguerra, [...] si no había tierras, no había grano; si no había grano, no había harina; si no había harina, no había pan, salvo el pan de serrín de la cartilla de racionamiento, que, aparte de remediar el hambre podía servir también de arma ligera” (Vicent, 2006: 15). Solo ocasionalmente, pagando verdaderas

fortunas, se conseguían estos alimentos básicos que eran casi mitológicos, una especie de ubi sunt del pan blanco; frente a aquellos, poseedores de tierras o de un mayor capital económico que aprovechando el mercado negro adquirirían estos productos básicos, y otros pequeños lujos.

Así pues, con el paso del tiempo, la dependencia de la cartilla de racionamiento y del mercado negro —cada uno de ellos ligado a una determinada clase social—, pasa a un segundo plano gracias a la mejora tanto en el abastecimiento como en la alimentación: el ciudadano quiere consumir productos de mayor calidad, pero también, cuando están en situación de permitirse, busca no solo los mejores productos, sino aquellos más difíciles de conseguir, e incluso cocinar, como marca de distinción frente al resto.

2. Los años 60: el camino hacia el bienestar

En 1959 se pone en marcha un Plan de Estabilización, por el que se aplicarían medidas políticas y administrativas que redujeron, entre otros, la capacidad de intervención del Estado sobre la producción. Las medidas económicas que se desarrollaron se dividieron en dos: un plan previo poco exitoso en 1957; y el plan de 1959, que obtuvo mejores resultados. Previamente, en 1958 se había firmado el Tratado de Roma, con el que el Régimen se adhería a lo que más adelante sería el Mercado Común. El Plan de Estabilización, por tanto, fue una de las medidas tomadas por el décimo gobierno franquista, cuyo equipo, entre otras medidas, decidió solicitar ese mismo año un informe a la OEEC (Organización Europea de la Cooperación Económica) tras el que asumirían el grave estado en que la economía del país se encontraba y se lanzaría el Plan de 1959, en vigor hasta 1968. Con él querían potenciar la industria, el crecimiento económico y la salida del estado de escasez y pobreza en que se encontraba el país.

Como consecuencia, entre 1960 y 1975 se observa un crecimiento económico constante, acelerado, y la posibilidad de cambio en la situación: aumenta el poder adquisitivo por la mejora en los salarios, quedan cubiertas en buena medida las necesidades básicas y, por parte del Estado, se da una mayor inversión en sanidad y educación. En la sociedad de principios de los años setenta existía ya una primacía de las clases medias con acceso a los bienes de consumo considerados básicos, como la televisión o el frigorífico.

De este modo, sentadas las bases que conducirían hacia una mejora de la situación socio-económica, a partir de la década de los sesenta también la dieta de los españoles viraría hacia un aumento en la calidad y variedad de productos consumidos.

Un claro indicador del mayor interés por la alimentación entre la población y por parte del gobierno fueron acciones como el Programa EDALNU (Programa de Educación en la Alimentación y Nutrición) que se aplicó entre 1961 y 1982, cuya misión se desarrollaba en dos frentes. El primero era nutritivo, materializado en la administración de un vaso de leche a la niños con el fin de que obtuvieran los nutrientes necesarios para su correcto desarrollo; el segundo era formativo, pretendía educar a la población en las bases de la nutrición para que supieran cómo alimentarse, una suerte de misiones pedagógicas centradas en la alimentación, pues fueron muchos los que se formaron para el diploma EDALNU y se dedicaron a transmitir estos conocimientos³.

No obstante, tal como señala Borja de Riquer (1995: 262) no todo en este periodo sería positivo, sino que el rápido crecimiento fue caótico y, consecuentemente, se pagó un alto precio social y económico: buena parte de las tierras de cultivo se abandonaron en pos del éxodo hacia las ciudades, incapaces de asumir el rápido incremento poblacional y de proporcionar los servicios públicos básicos que la masa de los suburbios requería. Aunque se tratara de servicios en buena medida deficitarios, cabe constatar que la nueva distribución de la sociedad hizo que alcanzaran a una mayor cantidad de población.

El cambio en el modelo económico implicaba cambios en la sociedad y desde principios de los años sesenta conllevaría variaciones en las prácticas de la clase obrera y media, como señalan Mainer y Juliá (2000). En menos de dos décadas se consolidaría una transformación económica y social, que se reflejaría especialmente en los hábitos de consumo, que sobre 1973-1974, tal como apuntan los autores anteriores, quedaría consolidada. Fechas muy próximas a la revolución que se presenciaría en los fogones y que de nuevo observaremos a partir de fragmentos de los autores que nos ocupan.

³Para más información puede consultarse el artículo de Trescastro-López, E.M; Trescastro-López, S. (2013).

En este mismo periodo emerge una nueva clase “burguesa” en la ciudad, de la que Martín Gaité (2015: 214) apunta que “las aspiraciones de los nuevos burgueses y de sus hijos, de las cuales se había de hacer cómplice la publicidad, se orientaban hacia la consecución de los pequeños placeres materiales que propicia la sociedad de consumo” y cuyo medio de subsistencia estaba ligado a los nuevos sectores de trabajo: banca, turismo – recordemos el *boom* del turismo que se produjo en los años 60– e inversores extranjeros que ponían su capital en empresas nacionales.

The process of cultural massification was extremely rapid, highly superficial and rife with contradictions caused by the country peculiar political situation and by the substantial cultural shortfalls which existed. The spearhead of the phenomenon was television, popular music and film. Spain passed rapidly from high levels of functional illiteracy to TV saturation without passing through intermediate stages of cultural development (Riquer, 1995: 265).

Las masas urbanas encarnan progresivamente una serie de ideas de cambio pues, como señala Vázquez Montalbán: “ha hecho falta el desarrollismo económico de los años sesenta, la consolidación de la ciudad como el centro determinante de la vida española” (1992: 79). El escritor fecha por entonces el momento en que “cuajan condiciones materiales que conducen a una nueva sociedad, a esa hegemonía de la España urbana, de nuevos sectores sociales” (Vázquez Montalbán, 1992: 80), probablemente las mismas condiciones que posibilitan una nueva tendencia en la alimentación en todos los estratos de la sociedad. No podemos olvidar que en 1957 se promueve la que fue conocida como “Operación supermercados”⁴, con la que el Ministerio de Comercio impulsa la apertura de los primeros supermercados en España, al importar la fórmula comercial desde Estados Unidos. En 1959 se abre el primer supermercado de capital privado en el país: Caprabo.

Se modifican, en consecuencia, los hábitos de consumo de buena parte de la población, que busca una mayor calidad en las materias primas alimentarias. Un cambio paradigmático en la concepción de la alimentación, que desplaza la atención desde cubrir una necesidad fisiológica a satisfacer el gusto, algo que durante los años de recomendada moderación y verdadera escasez no había sido posible. De este modo, a partir de los sesenta se aprecia

⁴Una muestra de la aparición de los autoservicios en España la ofrece Medina Gómez (1957).

un mayor interés sobre lo que se consume entre las clases altas, una mejora que a partir de los setenta se consolidaría como cambio en el estatus social de la gastronomía.

Antes de abordar esta transformación, es necesario realizar un inciso para entender una de las posibles sus posibles motivaciones. Para Manuel Vázquez Montalbán, comer es un acto de comunicación en el que, simultáneamente a la elaboración y consumo del alimento, “se forman unas maneras, unas *buenas maneras* que tratan de dignificar un actor de supervivencia elemental para convertirlo en acto de comunicación” (Vázquez Montalbán, 1997: 87). Por ello, como acto comunicativo, es necesario emplear un código que sea reconocido por los integrantes/hablantes de ese lenguaje en que se puede convertir la gastronomía y que está lleno de implicaciones. De ahí la importancia del análisis de las representaciones de la gastronomía en la literatura, a menudo olvidada por cotidiana, pero que transmite mucha información sobre aquellos que cocinan o degustan, tanto si lo hacen individual, como socialmente, así como por sus elecciones gustativas, no tiene las mismas implicaciones escoger un restaurante de comida rápida que uno con cocina de proximidad.

En consecuencia, pensar en la culinaria como acto de comunicación, saber moverse en el ambiente gastronómico y hablar su idioma, otorga un nuevo rango dentro de la sociedad, especialmente a partir de los años setenta. *En la orilla*, de Rafael Chirbes (2013) es un claro escaparate donde analizar estas prácticas. El autor transforma la conocida cita de Feuerbach, “uno es lo que come” hasta convertirla en: “uno es, sobre todo, dónde come, y con quién come, y cómo nombra con propiedad lo que come, y el acierto con que elige en la carta lo más correcto y lo hace ante testigos” (Chirbes, 2013: 198), de modo que marca las bases de este nuevo código de conducta y comunicación. También Rita, protagonista de *Los viejos amigos* (Rafael Chirbes, 2003), evidencia esta nueva concepción del comer al hablar de su nueva pareja, de quien destaca el afán por conocer los entresijos de este mundo:

También disfruta como un enano cuando come. Es un sibarita, pero, además, es que se esfuerza por serlo, le pone empeño, le gusta aprender. Si alguna vez me acompaña a algún acto, a alguna presentación, a cosas de mi trabajo, enseguida se pone a hablar

con los bodegueros, y entorna los ojos y dice: “hum, prueba ese vino, y a ver si aciertas con qué variedad está elaborado” (Chirbes, 2003: 52).

Conocer el código correcto es clave para marcar la pertenencia a un determinado círculo social y romper estas normas establecidas implicará quedar fuera e incluso ser repudiado.

La genealogía de la gastronomía y la alimentación española que Manuel Vázquez Montalbán elabora en *Contra los gourmets* (1990) se detiene en el momento de escritura del ensayo, en los 90, pero asienta sus fundamentos en el siglo XIX, periodo en que se consolida y legitima la “alta” cocina tal y como la conocemos de la mano de la obra de Brillat-Savarin *La fisiología del gusto* (1825), instrumento a través del cual el burgués decimonónico culto y gourmet conseguirá que su afición sea digna.

Destaca Vázquez Montalbán que, mientras la burguesía de finales del siglo XIX y principios del XX conocía todo un catálogo de maneras en la mesa y sabía qué comer y cómo hacerlo, convirtiéndolo en un asunto de clase social, durante la posguerra española, a base de estraperlo –del que ya se ha señalado cómo actuaba como diferenciador de clases— “hizo del comer una cuestión de cantidad y dinero, al margen de la educación del paladar” (Vázquez Montalbán, 1997:117), motivo por el que “la crisis de la restauración española durante los años cincuenta y sesenta es reflejo de la mediocridad de los sectores sociales que estaban en condiciones económicas de comer ‘culturalmente’” (Vázquez Montalbán, 1997: 117), que se centraban en cuánto se comía y su coste económico más que en las implicaciones que aquello que degustaba pudieran tener culturalmente.

3. Los 70 y el cambio cultural

Vistos los antecedentes planteados, Vázquez Montalbán sitúa los inicios del boom gastronómico en 1977 y reflexiona sobre la representación de la identidad nacional a partir de la gastronomía propia de un lugar. En su investigación descubrirá que hasta los años sesenta o setenta se constituía a partir de inventarios reduccionistas y que una buena parte de las elaboraciones propias y características de la cocina española había quedado fuera de la memoria gustativa de la mayoría de los españoles. Sin embargo, constatará que, tras

la gran reacción del paladar de los años setenta [...] las cocinas españolas recuperarían sus propias y diferenciadas memorias [...] el restaurador español se ha visto obligado a recuperar la cocina tradicional bajo la presión del gusto de la clientela de vanguardia [...] Cualquier recetario honesto debería basarse en la cocina tradicional y en las aportaciones que durante los últimos años han hecho jóvenes cocineros al servicio de una supuesta *nouvelle cuisine* a la española (Vázquez Montalbán, 1997: 118).

Esta reflexión deja claro que, a pesar de que los cocineros de vanguardia y sus clientes gustaran de experimentar con la tradición y las nuevas técnicas, jugaron un papel fundamental en la recuperación de las cocinas de España y de su identidad. El autor señala la escuela de críticos gastronómicos que seguían la filosofía de la recuperación de lo tradicional y la visión cultural de lo culinario vinculado a lo que da la tierra, el agua y la imaginación del paisaje, figura del crítico que se encarna, pongamos por caso, en la de Francisco Marzal en *En la orilla*, un empresario que se ha dedicado a la restauración y la crítica y que se dedica a elaborar un libro en el que recoge las tradiciones de la tierra en que nació.

Del mismo modo, en *Comer y beber a mi manera* (2006) Manuel Vicent deja constancia de quiénes conformaban la nueva demanda gastronómica de manera paralela al rápido desarrollo económico y al establecimiento de la economía de mercado, fijando de nuevo el punto de inflexión a comienzos de la década que nos ocupa: “del mismo modo que ciertos pintores pasaron del realismo socialista al erotismo [...], así aquellos progresistas austeros se pasaron a la nueva gastronomía y el paladar comenzó a exigirles un nuevo compromiso en la cocina” (Vicent, 2006: 162).

Esto representa un viraje hacia un nuevo modelo más hedonista y otra forma de entender la vida, más centrada en lo sensorial que en lo espiritual, y “ya eran otros tiempos, ya era otro paladar” (Vicent, 2006: 167). El autor apunta, como ya se ha visto también en Rafael Chirbes, a aquellos sectores más progresistas que utilizaron el comer como particular forma de revolución.

Otro ejemplo de la clase social que tomará los restaurantes lo ofrecen los protagonistas de *Los viejos amigos* (2002), novela chirbesiana antes mencionada, pues la representan quienes durante la dictadura española fueron parte de los frentes de oposición al Régimen: intelectuales, artistas... Estos viejos amigos se reúnen eventualmente en torno a una mesa, y no hay más que

ver el menú que han elaborado para la ocasión para darnos cuenta de que no nos encontramos ante unos comensales cualesquiera: foie, bacalao skrei... productos que no forman parte de la despensa de un restaurante común, sino solo de los mejores.

Esta novela, de principios del siglo xxi, muestra ese proceso de cambio, de transición en cuanto a las posibilidades de optar por un bienestar económico antes apuntado. En un momento concreto de una conversación que mantienen sobre qué ciudades han sido capitales mundiales durante los siglos XIX, XX y XXI, y qué ha representado cada uno de sus tiempos, uno de los personajes afirma que: "El siglo xx ha sido el siglo de la abundancia, el siglo de los ricos; el XXI será el siglo de la miseria, el siglo de los pobres" (Chirbes, 2003: 77), mientras otro señala:

Nuestro siglo XX no fue demasiado rico. No hace tantos años que hemos empezado a poder elegir lo que comemos. Nuestra generación sólo puede hablar de bienestar en las tres últimas décadas. Las anteriores no supieron lo que quería decir esa palabra. El siglo xx ha sido el de las grandes migraciones, el de las grandes revoluciones y guerras, en el que el fantasma del hambre más ha abierto sus brazos espantosos (Chirbes, 2003: 77).

Por consiguiente, el bienestar puede medirse también por la posibilidad de escoger aquello que uno desea comer y no solo en si se cubren o no las necesidades fisiológicas básicas tal y como ya se ha apuntado anteriormente.

Así, la gastronomía se convierte en un escaparate de los intereses individuales o colectivos, vehiculando tanto la voluntad de construir una imagen propia, como signo de distinción frente a los demás, como la imagen de pertenencia a un grupo o clase social. El siguiente fragmento de *Los viejos amigos* es prueba de la posición que sigue ocupando la gastronomía hoy en la sociedad, especialmente en unos grupos sociales concretos e individuos que buscan integrarlos:

Los amigos de Amalia creían ser los propietarios del Teatro Real, del Teatro de la Zarzuela y de sus abonos, y eran simplemente los administradores de unos bienes que iban a usar otros, y hasta consiguieron ser en parte sus educadores. Los otros, mientras ganaban dinero, no habían tenido tiempo de ir a las exposiciones y a los museos, de fijarse en lo que comían y bebían (una burguesía con las raíces frescas, verdes todavía y a ras de suelo), de ir al teatro y a la ópera. Ni siquiera de viajar habían tenido

demasiado tiempo, [...] alguna escapada nocturna, whisky más o menos bueno, y una puta, pero no whisky de tal colina, de tal turba, de tal agua [...]. Y llegaron estos listos (Narciso, sus amigos, la propia Amalia, aunque ahora ya no lo quiera reconocer) y empezaron con sus hotelitos con encanto, y que si el otoño en Venecia y el Martini en el Harry's bar y un Vega Sicilia y un Pesquera, y Glenmorangie y Glenfiddish y Gengilish, y, entonces, los otros dijeron, si eso es lo que hay que hacer, si ahí es donde hay que estar, si eso es lo que hay que beber y comer, nosotros estaremos, comeremos, beberemos y haremos todo lo que hay que hacer los primeros, y mandaron a sus señoras precipitadamente a cursos de pintura, a sus criadas a recibir lecciones de cómo se pone la mesa, que ahora ya no las impartía una caduca aristócrata pasada por la sección femenina, sino que las daba una modernísima chica del PSOE que era hija de ricos de toda la vida, o hija de diplomáticos [...], y sabe cómo se pone el muletón y cómo se plancha el mantel ya desplegado sobre la mesa, para que no haga esas arrugas tan feas, y cómo se usa la cuchara salsera, y ahí hubo durante cierto tiempo — un tiempo breve pero que pareció interminable— una confusión del gusto y el dinero muy rara, una etapa de promiscuidad, de pacto social, que se acabó en cuanto las ricas habían aprendido los rudimentos, y las que eran incapaces de aprender los rudimentos habían aprendido a buscarse un asesor/a un consejero/a (Chirbes, 2003: 180-181).

Esta cita testimonia el paso que supone dejar de comer para vivir y empezar a vivir para comer, especialmente cuando comer se orienta a la consecución de una meta social concreta. La buena cocina deja de ser un terreno exclusivo de la vieja aristocracia y se convierte en el espacio de expresión y de socialización de jóvenes, de intelectuales o artistas que vieron cómo su contexto cambiaba y, del mismo modo, tenía que cambiar su paladar si querían seguir manteniendo su posición social, para lo que buscarían comer y beber lo que los gurús del *savoir faire* dictaminasen antes que nadie.

4. Conclusión

Como se ha visto, escritores españoles como Rafael Chirbes, Manuel Vázquez Montalbán y Manuel Vicent, han observado, de manera directa a través de ensayos o indirecta en sus novelas, la importancia que la gastronomía tiene en la vida. Tomando como punto de partida los textos de estos autores, hemos trazado un recorrido que abarca desde principios del siglo XX hasta la actualidad, y que presenta el papel que la comida ha jugado tanto en la cotidianidad como en la vida social de los españoles en los distintos periodos acotados, aportando cada uno de ellos diferentes perspectivas, recuerdos,

escenas autobiográficas y, especialmente, una gran capacidad de análisis de la función que se le otorga a esta dentro de la sociedad y de cómo los individuos se relacionan con la gastronomía.

En suma, partir de los años setenta, un conjunto de prácticas se extendieron e impusieron, como bien han sabido mostrar desde la literatura estos autores, praxis que se ha perpetuado hasta el presente, donde los conocimientos sobre vino, restaurantes y demás artificios culinarios se han convertido en requisito indispensable para aquel que quiere formar parte de determinados círculos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- CHARTIER, R. (1999). *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Valencia: Fundación Cañada Blanch.
- CHIRBES, R. (2003). *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- (2016). *La buena letra*. Barcelona: Anagrama.
- EIROA SAN FRANCISCO, M. (1995). *Viva Franco: hambre, racionamiento, falangismo. Málaga, 1939-1942*. Málaga: Artes Gráficas.
- MARTÍN GAITE, C. (2015). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MEDINA GÓMEZ, J. (1957): "El autoservicio ha hecho su aparición en Madrid", *Blanco y Negro*, n.º. 2379. Editorial Prensa Española.
- MONTANARI, M. (2006). *La comida como cultura*. Gijón: Trea.
- OLEZA, J. (1996). "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo". En Romera, J., Gutiérrez, F. Y García-Page, M. (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros. En línea: <https://www.uv.es/Entresiglos/103oord/pdfs/alianza.PDF> [10 de mayo de 2017].
- TERÁN REYES, F. J. T. (2012). *Las cartillas de racionamiento, los fielatos y el estraperlo*. *Aljaranda*, n.º 86, 10-19.
- TRESCASTRO-LÓPEZ, E.M; TRESCASTRO-LÓPEZ, S. (2013): "La educación en alimentación y nutrición en el medio escolar: el ejemplo del Programa EDALNU", *Revista Española de Nutrición Humana y Dietética*, n.º 17 (2): pp. e84 – e90. En línea: <http://www.renhyd.org/index.php/renhyd/article/view/11> [última consulta 29/05/2017]
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1971). *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Lumen.
- (1992). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. València: Bancaixa.
- (1997). *Contra los gourmets*. Barcelona: Mondadori.
- Vicent, M. (2006). *Comer y beber a mi manera*. Madrid: Alfaguara.

LA REVISTA *PAPELES DE SON ARMADANS* Y LOS POETAS DE LA ESPAÑA PEREGRINA

XELO CANDEL VILA
Universitat de València

1. Una aproximación panorámica

Los oficiales españoles nos borraron del mapa –nos ningunean, como se dice aquí, tan bien. Coged cualquier libro acerca de España; hay muchos, debido a la industria turística, leed sus resúmenes acerca de la actividad intelectual contemporánea. Los que salimos de España por creer que la inteligencia era primero, no aparecemos por parte alguna. Únicamente si muertos allí, aún asesinados, como García Lorca o Miguel Hernández, o traído de vuelta contra su voluntad, muerto, como Juan Ramón, se apropian de sus cadáveres. Existimos en España para una exigua minoría que generalmente no se atreve a pronunciar nuestros nombres. O nos relegan, difuntos de segunda clase, en las historias de la literatura. Hay que regresar mudos, como Jarnés, o volver a salir, como Bergamín, a menos de dejarse humillar, como Casona. Y formamos, no es un decir, por lo menos una mitad tan valedera como la otra de la literatura española de este último cuarto de siglo.

Cuando Max Aub escribía desde su exilio mexicano estas palabras, publicadas en su ensayo *Poesía española contemporánea* (1969: 165), estaba poniendo de relieve una de las grandes falacias sobre las que la historiografía española ha ido diseñando la poesía de posguerra: la incomunicación de los poetas del interior con los poetas exiliados durante el franquismo. Ese ocultismo fue intencionado por parte de los historiadores que consideraron más pertinente

renunciar así, tal vez incluso castigar, a quienes decidieron abandonar la península y formaban parte ya de una nueva realidad que nada tenía que ver con el supuesto páramo intelectual sobre el que se pretendía construir la nueva poesía. La cultura franquista participó de esa idea de ruptura con lo anterior, es decir, con aquello que era la literatura republicana, progresista e incluso de compromiso social, porque le interesó que así fuera. Negar a quienes se marcharon le permitía no solo obviar el giro revolucionario que había surgido en la segunda Vanguardia al amparo de la República, especialmente en *Octubre* y en el manifiesto que Neruda rubricó el año 1935 en *Caballo Verde para la Poesía* así como en las obras, entre otros, de Emilio Prados, Rafael Alberti o Miguel Hernández, sino sobre todo crear la imagen de una España anclada en los pilares del catolicismo y del nacionalismo que rompiera con la inmediata tradición, por lo que “el razonamiento fue encaminado a minusvalorar los méritos intelectuales del exilio, a darle un aire de voluntariedad y a reducir su volumen” (Larraz, 2009: 107). El fin de la guerra civil llevó de esta manera a una oligarquía con medidas económicas proteccionistas que condujo a una autarquía intelectual a la que, sin duda, contribuyó la censura como herramienta para configurar una nueva ideología.

No le faltaba razón a Max Aub. Los autores exiliados deberían haber sido incluidos en la historia de la literatura española, sobre todo porque el contacto entre los escritores de ambos lados se reanudó mucho más tempranamente de lo que en un principio se creyó, tanto es así que sus libros circularon incesantemente a partir sobre todo de los años cincuenta y el interés común por la creciente obra de unos y otros fue en aumento. Un simple ejemplo de ello sería el reconocimiento que Aub le hace a Aleixandre en una carta fechada el 26 de febrero de 1958: “No he escrito una línea –y no son pocas si sumara, cosa que todavía no hago–, no escribí una línea que no fuera para vosotros. Siempre allí (como todos los que salimos hombres), pensando en vosotros. Escribiendo para ver qué dirá Vicente Aleixandre” (Candel Vila, 2014: 74).

En efecto, la obra escrita por los exiliados constituye parte de la historia del franquismo, pese a los diferentes intentos de los historiadores por negar el pasado traumático, primero por parte de los propios vencedores, después por quienes fueron cómplices del pacto de silencio sobre la guerra civil y sus protagonistas. Pensemos que en el ámbito social y cultural este olvido se ha

materializado en un retraso tal vez intencionado sobre las investigaciones en torno al pasado. Sin ir más lejos, los primeros estudios en torno a la censura en nuestro país son de los años ochenta (Abellán, 1980) y la accesibilidad a los archivos sigue siendo en muchos casos un obstáculo con el que se encuentran los investigadores. En los últimos años el interés por la reconstrucción de la memoria histórica ha favorecido gran parte de los estudios en torno a los exilados y a las diferentes memorias que de un bando y otro se han ido recuperando progresivamente. Sin embargo, no sería menos justo reconocer, como ya supieron ver entre otros Jordi Gracia y J.-C. Mainer, que la reconstrucción de la continuidad cultural entre los españoles del éxodo y los peninsulares se fue forjando ya desde dentro del franquismo en plena posguerra por parte de quienes fueron sus protagonistas y continuó por sus sucesores intelectuales, especialmente desde finales de la década de los cincuenta, cuando se intenta por todos los medios el retorno de mucho de ellos o al menos el reencuentro. En consecuencia, si la historiografía sobre la poesía de posguerra muestra grandes vacíos sobre los que no se ha querido insistir, habrá que acudir a los testimonios de primera mano. En concreto los epistolarios suponen una fuente de información fiable sobre las verdaderas relaciones que había entre los intelectuales que quedaron en la península y los exiliados. Lejos de la historia oficial que ofrecen los libros y manuales, las cartas muestran un testimonio real de sus opiniones en torno al Régimen, la censura, las opiniones estéticas que tenían sobre otros escritores, las dificultades que encontraban para publicar en España o la ayuda que les ofrecieron desde los diferentes países de acogida¹. No olvidemos que el control postal había sido eliminado oficialmente desde 1945 por lo que, pese a los diferentes exilios, pudieron enviarse sus libros y participar en proyectos

¹ La censura obligó a que muchos autores se decidieran a publicar fuera de España donde sus versos fueron recibidos con agrado entre aquellos autores exiliados que estaban en condiciones de ayudarles a publicar en las nuevas editoriales creadas a tal efecto, pero también entre los editores que vieron en ello un claro negocio para aumentar sus catálogos con los nombres más rebeldes de la España franquista. Según Juan Carlos Sánchez Illán (2005: 551), México acabó siendo el eje editorial del exilio y Argentina fue el país que más libros editó en español durante los años cuarenta. La editorial mexicana Joaquín Mortiz se centró en la publicación de obras rechazadas por los censores españoles, la argentina Losada engrosó su catálogo con nombres de poetas prohibidos en España y la parisina Ruedo Ibérico fue creada precisamente con la firme voluntad de lanzar al mercado a los autores proscritos o considerados peligrosos por el Régimen franquista.

comunes puesto que la intención de unos y otros no fue el olvido sino seguir participando en la creación de una nueva cultura común. En este escenario, las revistas literarias de posguerra contribuyeron a completar un panorama complejo en ese diálogo silencioso que se fue tejiendo entre los peninsulares y los trasterrados de la España peregrina. Así nos lo recordaba hace unos años José Carlos Mainer:

Quienes, desde la España del franquismo, empezamos a estudiar —mal o bien— los textos y los nombres del exilio, llegamos a ellos por un imperativo moral. Casi nadie nos los explicó en las aulas y conocerlos fue reconstruir nuestra propia historia, buscar nuestros verdaderos maestros y, al cabo, una etapa decisiva en la creación de nuestra conciencia política. Los descubrimos en pesquisas interminables en librerías de viejo, en la trastienda de librereros amigos que traían volúmenes argentinos o mexicanos y también en las páginas memorables de las monografías sobre narrativa de Eugenio García de Nora, de José Ramón Marra-López, Domingo Pérez Minik y Juan Luis Alborg. O en alguna reseña que venía en la memorable *Ínsula* de Canito y Cano (tan distinta del sofo boletín profesional de centenarios, a cargo de grupillos y escuelitas filológicas, en que hoy se ha convertido) y en el atractivo y equívoco *Índice* de Juan Fernández Figueroa. O en las páginas de aquellos *Papeles de Son Armadans*, memorable invención de Cela (2002: 52).

2. *Papeles de Son Armadans*: una velada tribuna de desafectos al Régimen

La revista *Papeles de Son Armadans*² nació en la primavera de 1956, en plena dictadura franquista, con una vocación integradora y llegó a publicar, en unas condiciones muchas veces adversas, un total de 276 números hasta su desaparición en marzo de 1979, ya en plena transición democrática. En esos veinticuatro años confluyen en la revista, gracias al empeño constante de Camilo José Cela y de José Manuel Caballero Bonald, más de mil colaboradores entre narradores, poetas, pensadores e intelectuales tanto de la España peregrina como de la España cautiva así como las sucesivas promociones de posguerra. Son los años en los que confluyen en el panorama

² Para la realización de este trabajo he utilizado la edición digital de coleccionista de la revista *Papeles de Son Armadans* que publicó la Fundación Camilo José Cela en 2005. Con el fin de facilitar su localización, cuando haga referencia a cada texto publicado en ella, indicaré entre paréntesis el número en el que podemos encontrarlo.

lirico varios tramos generacionales: por una parte, los supervivientes del 27 y del 36; por otra, los poetas sociales, abocados a una inevitable crisis de su eficacia revolucionaria, y al tiempo la consolidación de los poetas de la generación de medio siglo y de poetas más jóvenes que empezaron a despuntar en la década de los setenta. Pero sobre todo son los años en los que varias voces reivindicaban por entonces un nuevo humanismo temporal y social, la vuelta a un lenguaje directo. Los grandes nombres del 27 además de publicar poemas propios en la revista dedicaron con absoluta naturalidad sus páginas a los nuevos poetas. Así, Rafael Alberti y Jorge Guillén publican respectivamente "A Blas de Otero" y "Blas de Otero" (n. CCLIV-V); Vicente Aleixandre presenta sus entrañables retratos de tres poetas fundamentales de la nueva hornada en "Nuevas figuras (Bousoño, Hierro, Blas de Otero)" (n. XIII) y un poema dedicado a Blas de Otero titulado "Juventud" (n. CCLIV-V), además de "A Rafael Alberti a través del mar" (n. LXXXVIII) y "Cuatro retratos con nombre y alguno más sin él" (n. CVII) dedicados a Jorge Guillén, a Dámaso Alonso y a Gabriel Celaya y su mujer. Del mismo modo, los más jóvenes encontraron en la revista el espacio adecuado para rendir pleitesía a los mayores. Todo ello implicaba un mutuo respeto y un claro interés por trabajo de los autores contemporáneos. Pese al exilio de unos, en ambas orillas palpitaba el mismo impulso por seguir elaborando una historia común. La revista surge en los años del conocido como segundo franquismo (1959-75), con una economía más liberalizada y desarrollista a partir del Plan de Estabilización de 1959, que tuvo sus repercusiones en la sociedad de la época produciéndose así la paradoja de que en pleno franquismo empezó la recuperación de un proceso de modernización que había sido interrumpido por él. Para Santos Juliá, "lo que define a los años sesenta no es el comienzo del proceso de modernización, sino la reanudación de una historia paralizada por una voluntad política victoriosa al término de una guerra civil" (Juliá, 1999: 186). *Papeles de Son Armadans* aparecía en una época convulsa de la vida política y social española, se habían llevado a cabo enfrentamientos entre universitarios antifranquistas y falangistas "que desembocaron en la detención de los promotores del Congreso Nacional de Estudiantes, la dimisión del rector Laín Entralgo, el cese del ministro de Educación Ruiz Jiménez y, en suma, el fin de la tímida apertura ideológica que ellos preconizaban en el ámbito de la cultura" (Neira, 2016: 139). Todo lo cual manifestaba una inicial

oposición al Régimen que fue afianzándose en las siguientes décadas en el ámbito universitario e intelectual.

Por todo ello, debemos reconocer que la revista no sirvió únicamente para poner de manifiesto la convivencia entre los poetas mayores y las nuevas voces, sino que se convirtió en una tribuna desde la que tomar el pulso a la realidad del momento. Al igual que ocurrió con otras revistas como *Ínsula* o *Índice*, su función durante el franquismo fue primordial para dar a conocer en parte la obra de los exiliados cuyas posibilidades de publicar en España eran mínimas. Sin duda, las revistas sirvieron de puente para evitar que la continuidad de la cultura española se viera interrumpida en la posguerra al tiempo que sus esfuerzos iban dirigidos a sortear el estrecho margen de la censura. Esta era al menos la intención de Cela al fundarla, como expresó en una carta a Emilio Prados el 3 de marzo de 1958:

En *Papeles* manda usted, mandan ustedes, mis amigos. No es vana palabrería; es una muy honda verdad. Le aseguro que para eso los fundé: para que fuesen la sosegada – aunque minúscula- esquina de la historia de España en la que los españoles de buena voluntad (que si vamos a contarlos a lo mejor no somos tan pocos como pensamos) podamos hablar, sin gritar, y entendernos y hacernos entender (Chamorro, 2009: 639).

Frente a las tesis que continuaban manteniendo que aquel gran “un éxodo de poetas” (Llorens, 2006: 259) supuso una ruptura del diálogo entre los creadores e intelectuales del exterior y del interior, Jordi Gracia ya reconoció que en realidad la reanudación de los vínculos entre ambos se había iniciado muy temprano. De hecho, cuando *Papeles de Son Armadans* nace en los años cincuenta las relaciones son bastante “más fluidas de lo que creemos habitualmente, y hasta alguno de ellos llamó a esa frontera entre dentro y fuera, en lugar de telón de acero, cortina de hojalata, a la vista de la frecuencia de las relaciones o incluso la porosidad y valentía que las personas supieron ganar, muy por encima de la simpleza y rigidez de las consignas políticas y de las pretensiones del propio régimen de Franco” (Gracia, 2010: 14). Fernando Larraz, sin embargo, considera que más que una postura liberal de querer acoger a los poetas del exilio, en realidad se trataba más bien de una táctica de autopromoción del Régimen: “El aspecto propagandístico de la cartera ministerial consistía en difundir una suerte de optimismo dogmático que otorgase al sistema franquista la vitola de defensor de las artes y las letras”

(Larraz, 2009: 107). En cualquier caso, Cela pudo evitar muchos de los problemas con la censura que planteaba el delegado en Palma del Ministerio de Información, Ignacio Atxaga, gracias a su buena relación con el ministro Fraga Iribarne, de manera que *Papeles* “se convirtió en una velada tribuna de desafectos al régimen, cosa que yo me encargaba directamente de mantener y aun de avivar sin que se notara demasiado” (Caballero Bonald, 2001: 229).

El escritor gallego ya dejó claro en el primer número de la revista que la suya no quería ser “una revista de combate, sino más bien todo lo contrario: una tímida y quizás orgullosa revista de literatura y pensamiento, términos tan manidos como poco eficaces” (n. 1, p 5-6). En aquel momento, Cela contaba ya con el suficiente peso en el mundo literario como para atraer a figuras de primera línea lo cual hizo que muy pronto la revista se consolidara como uno de los baluartes más importantes de la cultura española de posguerra. No en vano, a través del epistolario de Cela observamos que su voluntad al crear *Papeles de Son Armadans* era que sirviera de escenario para todas aquellas voces que pudieran representar el momento histórico en el que vivían. Y, de hecho, no debería sorprender que se incorporen a ella escritores en diversas lenguas como Carles Riba, Cimetina Aderiu, Josep Carner, Jaime Ferran, Celso Emilio Ferreiro, Manuel María, Uxío Novoneyra, Blai Bonet, J. M. Foix, Joan Teixidor o Josep Romeu, entre otros, ya que Cela definía la revista en una carta dirigida a Jorge Guillén del 16 de junio de 1959 como “esta iglesia abierta a todos los vientos” (Chamorro, 2009: 552). En otra ocasión ya hablé de las poéticas recogidas en *Papeles* por poetas de diferentes generaciones para demostrar que la convivencia entre ellos lejos de posturas enfrentadas se produce con total naturalidad (Candel Vila, 2009). Mi intención ahora es centrarme en el papel de mediador que tuvo Cela para que los poetas exiliados pudieran publicar en la revista³. Obviamente, por razones de espacio no puedo abarcar la totalidad de nombres y como no me interesa realizar una mera descripción de los trabajos publicados sino, en la medida de lo posible, reconstruir la relación de Cela con algunos de los colaboradores de la revista, voy a ceñirme a los poetas más representativos del primer exilio republicano

³ Cela “ejerció como muro de contención de la predecible hostilidad contra una revista generosa desde el principio con autores de compromiso político conocido y abierta a los escritores del exilio para su lento y a veces frustrado desembarco en las letras españolas del interior” (Gracia, 2006: 302).

con los que Cela mantuvo una relación epistolar para poder así tener una idea más completa de los inconvenientes con los que encontraron para poder publicar en España.

Antes de avanzar quisiera detenerme en tres momentos que adquieren una categoría relevante en *Papeles de Son Armadans* y en los que Cela no dejó de lado a los poetas exiliados. El primero de ellos sería la publicación en 1958 (n. XXXII-XXXIII) de un homenaje a Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso con motivo de su sesenta cumpleaños. En él participaron Rafael Alberti con dos poemas dedicados a los homenajeados –“Retorno de Vicente Aleixandre” y “A Dámaso Alonso”-, Jorge Guillén con el texto “Algunos poetas amigos” y León Felipe con “Cuatro poemas, con epígrafe y colofón”⁴. Llama la atención que sea precisamente 1958 la fecha del homenaje puesto que fue ese el año en el que Max Aub proyectó desde México publicar una singular revista llamada *Los Sesenta* en la que como condición *sine qua non* pudieran participar solamente autores que hubieran cumplido esa edad. Su primera intención fue hacer partícipes de dicho proyecto a algunos amigos de la generación poética del 27 con los que compartía inquietudes literarias, pero indudablemente la revista permitía además mostrar a las nuevas generaciones que todavía ellos seguían no sólo en pie, pese a la dispersión a la que les obligó el exilio, sino que también seguían en contacto directo entre ellos. Así lo hizo saber a Vicente Aleixandre, a Jorge Guillén, a Rafael Alberti y a Dámaso Alonso, que llegaron a ser co-editores de la misma⁵. El segundo momento destacado fue cuando en 1959, coincidiendo con los 20 años del final de la

⁴ El número se abre con una "Loa de los jóvenes sesentones y llanto por el poeta muerto en flor", este último lógicamente es Federico García Lorca, que habría cumplido ese año la misma edad. Entre otros, hallamos los poemas "Cumpleaños" de Vicente Aleixandre, "Estampilla y juguete" de Federico García Lorca y unos poemas inéditos de Dámaso Alonso recogidos bajo el epígrafe "Poesías ocasionales" datados entre 1919 y 1955 que, como es de suponer dada la diferente fecha de composición, recuperan registros muy diversos, desde el más clásico y circunstancial hasta el más rupturista. Los poemas que forman parte de este epígrafe son: "En el álbum que fue de Carmeta, en el siglo XIX, y es de Carmela, hoy", "Rosalía tiene quince años", "No quiso bailar", "A una niña chinita, en un jardín", "Los consejos de tío Dámaso a Luis Cristóbal", dedicado al hijo de Luis Rosales, "Los mendas de Eric", dedicado al hijo de Carlos Clavería, "Apuntes de Filología Románica", "Rota", "Danza de villanos", "Vida, línea de puntos" y "La ternura".

⁵ Sobre esta revista pueden consultarse los estudios introductorios a la edición realizada por Gabriele Morelli y Xelo Candel Vila (2015: 7-96) así como los trabajos de Francisco Caudet (1996: 705-714) y Josep Mengual Català (1996: 715-724).

guerra civil y del primer exilio republicano, tuvo lugar el homenaje en Collioure en torno al poeta Antonio Machado en febrero de 1959 y meses después, en mayo del mismo año, la reunión de un nutrido grupo de poetas en torno a las "Conversaciones Poéticas de Formentor" organizadas por Cela. Ambos actos en el fondo supusieron un paréntesis significativo para comprobar cuál era el estado de la cuestión en torno a la evolución de la poesía de posguerra, qué nombres fueron rescatados del olvido y qué poéticas sobrevivieron a los vaivenes generacionales. El escritor gallego quiso contar con la presencia simbólica de algunos exiliados a los que había invitado a participar, aun sabiendo que no podrían pisar suelo español, pidiendo que le enviaran un mensaje que él mismo leería ante los demás compañeros aunque muchos de los textos no llegaron a tiempo o simplemente los escritores no llegaron a escribirlos⁶. *Papeles de Son Armadans* recuperó los poemas y los textos de los participantes en las "Conversaciones Poéticas de Formentor" en el número LVII bis, pero al final del volumen se recogen únicamente unas cartas de León Felipe desde México el 29 de abril de 1959, Manolo Altolaguirre desde México el 20 de mayo de 1959, Luis Cernuda desde México en abril de 1959 y Ezra Pound desde Rapallo el 25 de abril de 1959. Aunque, sin duda, y este sería el tercer hito al que me refería, uno de sus mayores sueños de Cela fue el deseo de publicar una antología titulada *Los poetas del 27 vistos a distancia* del 27 que seguiría el patrón de la de Gerardo Diego pero con la peculiaridad de que en ella quedarían reunidos los poetas dispersos tras la guerra civil y el exilio. De haberse llevado a cabo, esta antología habría sido la primera elaborada sobre este grupo que se publicaba en la península con la colaboración de los propios poetas ya que Cela les pidió a todos ellos una ficha biográfica, una bibliográfica sobre su obra, una foto reciente o inédita, una declaración estética sobre su concepción de la generación vanguardista a la que pertenecieron y una selección de poemas que cada poeta debía preparar. En carta del 30 de marzo de 1958 le confiesa a Caballero Bonald su propósito:

⁶ Así ocurrió, por ejemplo, con Rafael Alberti, a quien Cela escribe el 20 de abril de 1959 solicitándole algún texto para que pueda leerse en las conversaciones poéticas que prepara en Formentor para el mes de mayo: "Vienen viejos amigos (Vicente, Gerardo, Dámaso, Luis Felipe...) y quizás algunos extranjeros. Es un proyecto hermoso y que entiendo noble, y a él estoy dedicando todas mis energías. ¿Querrá usted mandarme un mensaje dirigido a los poetas que allí se reunirán? Lo leería, de su parte, yo mismo, y aparecería, después, en *Papeles de Son Armadans*" (Chamorro, 2009:110).

Lo de la Antología del 27 es otra cosa, ya que en ella creo que podremos cubrir gastos. He escrito a Emilio Prados —con Luis Cernuda, uno de los dos huesos más difíciles de roer— y si acepta seguiré las gestiones. Ya te tendré informado, ya que deberás tocar varios poetas. La Antología irá firmada por *Papeles*, simplemente; me parece la mejor fórmula.

La mayoría de poetas le respondieron aceptando la invitación y llegaron a mandar el material que se les solicitaba aunque, a pesar de que por los diferentes epistolarios sabemos que el libro iba tomando forma, finalmente no llegó a materializarse.

3. *Papeles de Son Armadans* y los poetas exiliados

La colaboración de Rafael Alberti en la revista se debe a la mediación de Rafael Penegós, del que sabemos, por una carta del 9 de febrero de 1959, que su llegada a Palma fue providencial para Cela: “Buscaba, desde que se me ocurrieron los *Papeles de Son Armadans*, la forma de comunicar con usted, y él, con su presencia, vino a dárme-la” (Chamorro, 2009: 101). En esta carta alude a un hecho sustancial para la revista, me refiero a la voluntad por parte de Cela de que *Papeles*, como se refería a ella, tuvieran una independencia ideológica y económica “en previsión de que pudieran ser considerados como una de las muchas revistas existentes en nuestro país y nutridas con subvenciones no tan misteriosas aunque siempre tan obstaculizadoras e inconvenientes” (p. 101). Evidentemente esta independencia no le libraba de la incursión de la censura, cuya referencia es constante en las cartas de Cela con los exiliados, pero al menos le otorgaba la libertad de escoger los contenidos que quería y, por supuesto, a los colaboradores. Tanto es así que Cela no le impuso ninguna temática ni restricción de manera que sus poemas podrán versar “sobre lo que usted quiera ya que lo que nos ilusiona es ofrecer algo suyo (...) entienda bien claro que, contra viento y marea y contra tirios y troyanos, usted tiene unas páginas amigas en España, unas páginas honestas y bienintencionadas que, a falta de mayores méritos, tienen proyectado morir obscuramente antes que prostituirse” (p. 102).

Cela confió en Alberti para los proyectos más importantes de la revista. Sabemos por la carta del 16 de enero de 1957 que le había solicitado algún

texto sobre Picasso para el homenaje que preparaba sobre el pintor y que también le pidió colaboración en la misma carta para el número que quería dedicar a Joan Miró. Pese a la buena disposición de ambos, finalmente el poema no fue recogido en la revista: “Yo tengo un largo poema dedicado a Picasso. Está en mi libro *A la pintura*. Creo que no soy capaz de escribir otro. Si le gusta –y quiere- puede usted incluirlo en el número que va a dedicarle” (p. 106).

La primera aportación de Alberti a la revista es con los poemas “Retorno de Vicente Aleixandre” y “A Dámaso Alonso” (n. XXXII-III), número extraordinario fechado en diciembre de 1958, que apareció con motivo del citado homenaje con el que se quiso celebrar los sesenta años de los dos maestros del 27. Sin embargo, parece que la intención de Alberti era solamente escribir uno de los textos, por lo que se desprende de la carta fechada en Buenos Aires del 10 de agosto de 1958: “Escribiré algo sobre Aleixandre, para ese número que va a dedicar a los sesentones. (Dentro de cinco años podré yo figurar en un número parecido). No sé si llegaré a tiempo” (p. 106). A estos les sigue el poema de corte popular “La Chunga” (n. XLV).

De igual manera, contó con él, por lo que leemos en la carta del 26 de mayo de 1958, para la antología que preparaba sobre la generación vanguardista en la que Alberti sería una pieza fundamental: “En España tiene usted más amigos de los que piensa y en *Papeles de Son Armadans*, una honesta y liberal tribuna a su disposición. Su voz es de las pocas que faltan en mi lista, Alberti, y es una de las que no debiera faltar” (Chamorro, 2009: 104). Eso sí, es muy consciente de que su presencia puede molestar a algunos sectores por lo que, cuando el poeta le envía el material que le había solicitado, le pide permiso para poder eliminar o pulir algunas alusiones políticas que aparecían en su nota biográfica. Así se lo hace saber en una carta fechada el 19 de agosto de 1958: “A ningún puerto nos lleva que la censura se la cargue de la cruz a la fecha. Se trata, querido Alberti, de que su nombre (y tantos otros nombres) tomen el aire de España, el confinado aire al que tanto bien puede hacer escuchar su poesía” (p. 108).

El hecho de que Cela quisiera abrir su revista al diálogo y no dejar en el olvido a los exiliados, sorteando todos los inconvenientes que le imponía la censura, se demuestra con la publicación de un homenaje al propio Rafael

Alberti (n. LXXXVIII) con motivo de su sesenta cumpleaños. En las palabras introductorias al volumen, Cela quiere dejar claro que “*Los Papeles de Son Armadans*, ni silenciosos ni miedosos, luchan por la literatura y su libertad; por ello, lejos de consignas políticas cantan al poeta que es ya patrimonio de la cultura occidental”. En la carta de 10 de noviembre de 1962, Cela le había pedido a Alberti unas declaraciones estéticas sobre su propia poesía, varios poemas inéditos y algún dibujo para la cubierta. La respuesta es inmediata y el 20 del mismo mes Alberti le remite desde Buenos Aires todo el material. El propio poeta abre el número con el poema “Algo sobre mi poética” firmado en Argentina, otros “Cuatro poemas y una canción” y el poema escénico “El sexagenario”. Sobre ellos dirá en la citada carta: “Como los pequeños poemas son bastante melancólicos –no tengo otros en este momento–, quisiera que también se publicase (con la foto) “El sexagenario”, poema escénico dividido en tres barbas y un rostro. Es más alegre. Y espero que publicable. No me diga que no”. Dos compañeros de generación se suman al homenaje: Gerardo Diego con el poema “El jándalo” y Vicente Aleixandre con “A Rafael Alberti, a través del mar”. En el mismo número, Concha Zardoya analiza “La técnica metafórica albertiana” mientras que Ventura Doreste estudia el teatro albertiano. Otros trabajos incluidos son “Realismo y pitagorismo en el libro de Alberti *A la pintura*” de Ángel Crespo, “Arboleda encontrada de una adolescencia perdida” de Gregorio Prieto, “Pintura y poesía en Rafael Alberti” de Ana María Winkelmann, “A Rafael Alberti por su nuevo libro *A la pintura*” de José Luis Tejada, “Correo del mar de Cádiz con visos de color local y todo” de Fernando Quiñones y “Homenaje a Alberti, a la vuelta del mar” de Alberto Barasoain. José Hierro presenta el poema “El encuentro” y Leopoldo de Luis otro poema titulado “Breve carta a Rafael Alberti”.

Las últimas intervenciones de Alberti en la revista son los “*Tres nocturnos romanos con don Ramón del Valle-Inclán*”, fechados en Roma en verano de 1966 y publicados en el número CXXVII con motivo del centenario del nacimiento de Valle-Inclán, y el poema “A Blas de Otero” fechado en Roma, que Cela le había encargado para el homenaje al poeta bilbaíno publicado en el número CCLIV-V. Sin embargo, gracias al epistolario entre ambos sabemos que los planes de seguir colaborando juntos continuaron durante algún tiempo aunque sin mucho éxito. Cela le sugiere, dado que acababa de fundar la editorial Alfaguara, publicar nuevo libro inédito de

poemas o bien una antología de los ya conocidos que llevaría por título *Autoantología* (1924-1965) incluso algún tomo de poesía amorosa. En las últimas cartas, a partir de 1968, Cela tenía pensado encargarse de varios libros sobre ciudades para Alfaguara, dentro de una colección titulada "El Hormigón y las Hormigas". A Alberti le propone escribir sobre Roma, Aub se encargaría de escribir sobre México y Cela haría lo propio sobre Nueva York, los textos literarios inéditos iban a ir acompañados por fotografías del cartelista anarquista Carles Fontserè.

Sobre Alberti, se escribieron algunos trabajos: Luis Felipe Vivanco publica un largo ensayo titulado "Rafael Alberti en su palabra acelerada y vestida de luces" (n. XVI), Pablo Morata "Siete horas con Rafael Alberti" (n. CCIII) y F.G. Sarrià "Sobre los ángeles de Rafael Alberti y el surrealismo" (n. CCLXXI-III).

La primera aparición de Jorge Guillén va firmada desde Massachusetts y es un ensayo titulado "Poesía de Miguel Pizarro" (n. XVII), compañero de niñez de Lorca que acababa de fallecer y cuyos versos aparecerían en la colección malagueña "El Arroyo de los Ángeles" de Bernabé Fernández Canivell. En carta del 27 de junio de 1957 el propio Guillén es quien le ofrece el texto a José María Llompart, secretario entonces de la revista, y este acepta su publicación en su respuesta del 9 de julio. La siguiente colaboración es "Serie italiana" –formada por los poemas: "Palacio", "Elogio de Luca", "Tréboles", "Mediterráneo", "La voz de la siesta" y "Perspectivas con fuentes"– y se publicó en enero de 1958 (n. XXII). Según comenta Llompart en una carta del 4 de marzo de 1958, de esta serie se imprimieron, siguiendo las instrucciones de Guillén, 25 ejemplares "sobre papel de hilo (además de las cincuenta "separatas" que tiramos normalmente), uno de los cuales le fue enviado por avión hace unos días". Sabemos por la misma carta que Guillén se ofreció a costear esta edición especial pero Cela no quiso cargarle ninguna factura en agradecimiento por su colaboración.

La figura de Jorge Guillén era crucial para la imagen de la revista y Cela muy consciente de ello quiso invitarle a colaborar en dos hitos fundamentales: por una parte, en la antología del 27 sin cuya presencia "el libro se quedaría en un proyecto puesto que usted, claro es, no puede faltar", según le comenta Cela en una carta fechada el 24 de mayo de 1958 (Chamorro, 2009: 539); y, por otra, en el número homenaje a los sesentones. En él presenta el texto

“Algunos poetas amigos” (n. XXXII-III) donde aporta contundentes opiniones sobre la generación vanguardista española, la vinculación dialéctica de la idea con la realidad, la indudable pervivencia de Machado, el hermetismo, la poesía pura y la *deshumanización* preconizada por Ortega, la guerra civil o la relativa novedad que supuso la *rehumanización* de las nuevas voces:

Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema *deshumano* constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula *deshumanización del arte*, acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó desde el primer momento a falsedad. *Deshumanización* es un concepto en absoluto inadmisibles, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso –en esta ocasión idénticos- de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía (...) A pesar de todo, algunos jóvenes españoles de hoy –¡y con qué nostalgia se dice aquí jóvenes!- caen en la ingenuidad de creer que ellos han descubierto la poesía humana. Valga ahora la exclamación popular. ¡Santa Lucía les proteja su perspicacia! (pp. 160-62).

La labor de Cela como intermediario con los colaboradores no era fácil pues la supuesta libertad ideológica con la que contaba no siempre resultaba tan evidente y los temas y formas debían adaptarse a los parámetros tolerables para contentar a los autores y a los censores. Con referencia a este ensayo, Cela le pide que retire el término “tremendistas” del texto pues considera que se lo han aplicado injustamente a él “los meapilas de la literatura y los comecrios de la crítica” (Chamorro, 2009: 541) y su uso en la voz autorizada de Guillen haría que se consolidara. También le pide que sustituya la expresión “el asesinato de F.G.L” por “la muerte de F.G.L.” pues “(Q)ue fue una asesinato es cosa que está fuera de toda posible duda. Ahora bien, ¿somos nosotros, los que así pensamos, los que tenemos la sartén por el mango? Más bien no” (p. 541).

De manera análoga a como ocurrió con otros compañeros de su generación, contó con él para las “Conversaciones Poéticas” que proyectaba ofrecer en la isla con el fin de reunir a unos amigos. A pesar de ello, le aconseja que no viaje ese año a España o en todo caso que lo haga de manera discreta porque “parece ser que Pérez leyó sus versos, montó en cólera y lo prohibió”. Pero ya que su figura no puede faltar en esas reuniones le pide en la carta del 14 de abril de 1959 que le envíe un mensaje dirigido a los amigos allí

reunidos: "Le prometo que seré yo quien lo lea y de él –y de otros que se reciban- quedará la oportuna constancia en la revista" (Chamorro, 2009: 549), aunque finalmente no consiguió escribir nada para enviarle.

En el número XLVI se publica "Otra serie", formada por los poemas "Alboradilla del compañero", "Cuervos sobre una pared", "Vuelo" y "Son mortal", a los que el propio Guillén define en una carta del 24 de agosto de 1959 como "inocentes" haciendo clara referencia a la preocupación de Cela de sortear la censura: "Usted sabrá capear al crítico burocrático. Por otra parte, ¡son poesías tan inocentes!" (p. 554). Guillén sabía que su colaboración en la revista podría no ser conveniente debido a las circunstancias que sufrían en la península, pero Cela le responde en carta del 19 de junio de 1959: "Su colaboración conviene siempre y si su nombre molesta a algunos, ¡que se rasquen! La situación actual, ante su persona y obra y por parte de los eternos pescadores en aguas turbias, es confusa aunque no grave". De hecho, su colaboración continuó siendo fluida. El epistolario entre ambos escritores pone de manifiesto el interés de Guillén por publicar *Historia natural*, que entonces pensaba subtítular como *Breve antología de versos inéditos*, en la Colección Juan Ruiz de *Papeles de Son Armadans*. Como sabemos, este volumen, que el propio Guillén califica, como un "proyecto inocente" al versar sobre animales y plantas, en carta fechada en Roma el 19 de octubre de 1959, salió publicado finalmente en 1960. En el número LXXI se publica la serie "Homenajes" enviada desde Puerto Rico que reúne los poemas: "Alonso Berruguete", "Fray Luis de León", "El Greco", "Jean Baruzi", "La afirmación humana" y "Los pobres muertos". En el número XC hallamos la larga serie de poemas recogidos bajo el título genérico "Al margen" que continúa en el número CXXXII con unos poemas enviados desde Málaga⁷.

Además de seis poemas reunidos bajo el título "La Santa combustión" (n. CLXIV) enviados desde Estados Unidos y un ensayo sobre la poesía de San Juan de la Cruz (n. LVIII y LIX), Cela contó con él para el homenaje al profesor Alonso Zamora Vicente (n. CCIX-X) con los poemas "Res poética" y para el

⁷ Los poemas recogidos son los siguientes: "Al margen de Sófocles" (Adiós a la doncella Antígona); "Al margen de Aristófanes" ("Dominio personal"); "Al margen de Cicerón" ("Querido amigo"); "Al margen de Erasmo" ("Elogio de la locura"); "Margen vario" ("¿Qué nombre?", "Dura Galatea"); "Al margen de Novalis" ("Nuestra noche, noche ajena"); "Al margen de Santayana" ("Huésped de hotel"); "Margen vario" ("Autor y lector"); "Al margen de radnóti" ("Última resistencia: poesía").

homenaje que la revista hizo a Blas de Otero en 1977 (n. CCIV-V). La primera carta que encontramos de Guillén desde España, concretamente desde Santiago de Compostela, es del 12 de agosto de 1964. En ella se queja de que no aparece por ninguna librería ni biblioteca la revista de Cela a pesar de que es “usted hoy el escritor más importante de Galicia” y en cambio él sí los ha ido recibiendo puntualmente en los diversos lugares por los que ha transitado en los últimos años. Precisamente desde Santiago le escribe el 10 de septiembre de 1964 comentándole que si no fuera por la censura le gustaría publicar sus *Poesías Completas* en España. La respuesta de Cela apenas dos días más tarde nos da cuenta de la función conciliadora que le correspondía:

A la censura hay que darle trabajo que para eso cobra. Lo más prudente y lo más político (yo jamás he entendido la política sino con p minúscula) es que usted me envíe su *Obra completa*, muy bien preparadita y muy científicamente anotada, y yo, con el mamotreto debajo del brazo, me encargaré de la lidia oficial. Es evidente que la única manera de no publicar su *Obra completa* en España es renunciando a luchar con la censura, lucha que en ningún caso tenemos perdida de antemano (Chamorro, 2009: 589).

En una carta fechada en Roma el 12 de octubre de 1964, Guillén le agradece su ofrecimiento porque no hay nadie mejor para esquivar la censura pero le preocupa la otra censura, la social, la del lector, ya que esto “es lo que ocurrió con *Maremágnun*, que provisto de la aprobación oficial apareció en las librerías y de las librerías fue retirado tras la intervención de algún curioso impertinente”. Fue también Guillén quien medió con Cela para que su amigo el poeta cubano Cintio Vitier pudiera publicar en España. Según nos consta por la carta del 27 de julio de 1965, Cela le ofrece publicar el volumen *Testimonios* en *Papeles de Son Armadans* pues en la Colección Juan Ruiz no hay posibilidad y Alfaguara no tenía colección de libros de poesía: “Publicar los versos de Cintio Vitier, gran poeta pero de nombre poco “batido” por esta latitud, formando volumen, sería cosa absolutamente insensata salvo que se hiciera, cosa que en ningún caso recomiendo, con algún pie editorial oficial – Editora Nacional, Ediciones de Cultura Hispánica- o del Opus Dei –Colección Adonais” (Chamorro: 595).

La presencia de Luis Cernuda en la revista se debe al contacto que mantenía con Caballero Bonald y José Luis Cano. Según leemos en la carta

que le escribe a Cano el 29 de julio de 1957, el poeta acepta colaborar y cuenta con su ayuda para ello: "A lo de *Papeles de Son Armadans* te respondo otro día, porque escribo muy deprisa. Desde luego accedo; pero ya te diré los versos que puedes darles. Acaso sea mejor, puesto que debo responder a una carta en extremo amable de José Manuel Caballero, que yo le indique el título y el poema y que él te lo pida a ti, con la condición de que lo copien y te devuelvan tu copia" (Valender, 2003: 630). En efecto, la aceptación formal a colaborar la encontramos en la carta fechada el 30 de julio de 1957: "Tendría mucho gusto en darle algunos versos para *Papeles de Son Armadans*. Le ruego pida a José Luis Cano, de mi parte, el poema titulado "Águila y Rosa", del grupo segundo que yo le envié". El poema se publicaría en el n. XIX del año siguiente. Además de este largo poema, Cernuda publica en la revista un estudio sobre el pensamiento poético de "Lord Alfred Tennyson" (n. XXVII), un homenaje a Adolfo Salazar, muerto en México en 1958, y el trabajo "Bécquer y el poema en prosa español" (n. XLVIII). Cela quería servir de enlace así se lo dice a Cernuda el 7 de febrero de 1958:

Mándeme cosas, lo que desee. Quiero que sepa que de mi revista dispone usted y quienes, como usted, son mis amigos. Me he impuesto la tarea, no siempre grata, de ser la cabeza de puente —y a veces, la cabeza de turco— de lo que creo más auténtico y sano de los españoles de nuestro amargo tiempo. Pero necesito —y ciertamente, encuentro y agradezco— el apoyo de quienes más distingo. Hágame llegar sus versos —o sus prosas— en el buen entendimiento de que se publicarán en el acto. Y con todos los respetos y todos los cariños que merecen y que me honro en proclamar (Valender, 2003: 663-664).

En una carta fechada el 24 de mayo de 1958, Cela le invitó al igual que hizo con otros compañeros de generación a participar en el número de los sesentones: "Preparo un número homenaje a Vicente y Dámaso, nuestros recientes sesentones, y a Federico, que este año, de no haber sido por lo que fue, alcanzaría la misma edad. Me haría gran ilusión que usted quisiera decir algo en él —verso o prosa— sobre cualquiera de los tres". En la misma carta aprovecha para invitarle a la antología del 27 que prepara: "se trata de una antología de ustedes, los poetas de alrededor del 27, vistos a distancia y con la perspectiva del tiempo transcurrido desde entonces" (Chamorro, 2009: 718). Sin embargo, Cernuda le responde desde México el 6 de junio de 1958 que, aunque le gustaría participar en este número, no parece tener nada inédito

sobre ellos por lo que quedó fuera del homenaje. "Sobre Lorca ya escribí y publiqué tres trabajos, y en verdad poco se me ocurre ahora que añadir. Sobre Aleixandre, he revisado el capítulo inédito que le dedico, y que no incluí, en la edición de unos Estudios sobre poesía española contemporánea. Me parece poco adecuado, por su tono distante y frío, para un homenaje (...) Ve que, de los dos homenajeados a quienes más estimo, nada nuevo se me ocurre decir" (p. 720). Cela lamentó lógicamente el hecho de que Cernuda no apareciera finalmente en el número extraordinario dedicado a los sesentones pues hubiera "sido un gran impacto sobre la diana de la adocenada sensibilidad poética del país" (p. 721).

Cernuda era bien consciente en cada carta que escribe del acecho de la censura, por ello, para facilitarle el trabajo, cuando le envía el 10 de diciembre de 1958 una parte de *Historial de un libro* le da permiso para suprimir cuanto vea necesario: "Aquí van las cuartillas del *Historial de un libro*, que le envío con algún temor, de una parte porque son muchas, y de otra porque hay cosas en ellas que desde luego habrá que suprimir para que sea posible publicarlas (...) No tenga escrúpulo alguno en suprimir, sin consultarme previamente, cuanto sea necesario suprimir para la publicación del texto". El ensayo se publica en el n. XXXV y aunque Cela le dice el 20 de marzo de 1959 que el texto "pasó, con unos muy ligeros rasguños, la batalla de la censura", el propio Cernuda le confesará a Derek Harris, entonces estudiante de la Universidad de Nottingham que preparaba su tesis doctoral sobre su obra (1973), que apareció con muchos cortes en la revista por lo que le remite a que lea lo publicado en su libro *Poesía y literatura* editado en Biblioteca Breve de Seix Barral donde aparece sin corte alguno⁸. En el ensayo, Cernuda analiza su génesis poética, su primer acercamiento a la poesía de Bécquer en su Sevilla natal, sus primeros tanteos poéticos, su primer contacto con Pedro Salinas, sus lecturas de los clásicos y de los modernos, de Pierre Reverdy o de André Gide. Pero si el trabajo resulta relevante, desde mi punto de vista, además de por el testimonio en primera persona que aporta, es por la adopción que hace en una época temprana de la poesía española contemporánea del *correlato*

⁸ La carta de Luis Cernuda a Derek Harris está fechada el 23 de septiembre de 1960 desde México: "El trabajo al que alude apareció en *Papeles de Son Armadans*, la revista que dirige Camilo José Cela, número XXXV, febrero de 1959. Sin embargo, como apareció ahí con cortes de la censura, sería mejor lo leyese incluido en mi libro *Poesía y literatura*, editado en la Biblioteca Breve de Seix Barral, donde aparece sin corte alguno" (Valender, 2003: 874).

objetivo, que recuperarán con notable aceptación algunos poetas del cincuenta y los poetas de la experiencia de los años ochenta:

Aprendí a evitar, en lo posible, dos vicios literarios que en inglés se conocen, uno como *pathetic fallacy* (creo que fue Ruskin quien le llamó así), lo que pudiera traducirse como engaño sentimental, tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva; otro, como *purple patch* o trozo de bravura, la bonitura y lo superfino de la expresión, no condescendiendo con frases que me gustaran por sí mismas y sacrificándolas a la línea del poema, al dibujo de la composición. Ya se recordará cómo, en general, mi instinto literario tendía a prevenirme contra riesgos tales. Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como en Lázaro, Quetzalcoatl, Silla del Rey, El César), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente (n. XXXV, p. 151).

Los últimos trabajos de Cernuda publicados en la revista fueron su ensayo "Experimento en Rubén Darío" (n. LVI) y la "Carta a Camilo José Cela" que se publicó en el número dedicado a Formentor (n. LVII bis) en la que deseaba a los escritores allí reunidos "el diálogo acerca de sus verdades relativas y personales, la confrontación humana y poética de las mismas" y les enviaba un saludo fraternal "si se me permite el atrevimiento de incluirme así en la fraternidad poética, desde esta orilla del mundo" (n. LVII bis, p. 69).

La amistad entre ambos se rompió debido a una carta aclaratoria que Cernuda le escribió a Cela en 10 de abril de 1961 sobre el texto de Leopoldo de Luis "La poesía de Manuel Altolaguirre" publicado en el número LIX a raíz de la edición de sus *Poesías completas (1926-1959)* en México en el Fondo de Cultura Económica en el año 1960, y que Cela se negó a publicar. El enfado de Cernuda era debido a que él mismo se encargó de preparar la edición del libro con la colaboración de Paloma Altolaguirre así como del consejo en algunos aspectos de Joaquín Díez-Canedo por lo que necesitaba aclarar la acusación que hacía Leopoldo de Luis en la reseña de que ciertos textos de la edición habían sido mutilados y como le aclara en la carta del 10 de abril: "No alude siquiera a la posibilidad de que tales diferencias puedan deberse a las correcciones hechas por el propio poeta, aunque, de haber leído la "Advertencia a la edición", encontraría, en la página 7, esta indicación: 'Se han seguido las modificaciones que el autor introdujo en alguna ocasión en el texto de sus poemas'".

Papeles de Son Armadans reunió también algunos trabajos sobre su obra como el de M^a Dolores Arana "Sobre Luis Cernuda" (n. CXVII), donde intenta llevar el agua de la poesía cernudiana al molino de la filosofía de Heidegger por considerarlo el filósofo moderno más ligado a su quehacer poético, el de José Domingo "Luis Cernuda, actor teatral" (n. XCVIII) o el de José Luis Cano "Un personaje en la poesía de Cernuda: el demonio" (n. LI)⁹.

Precisamente, a través de Cernuda se establece el contacto de Cela con Manuel Altolaguirre, a quien en una carta con fecha del 24 de mayo de 1958 le pide que le transmita su voluntad de contar con él para la programada antología del 27 que estaba preparando: "No tengo el gusto de conocer personalmente a Altolaguirre. Si usted le ve, como confío en que suceda, ¿querrá comunicarle mi propósito y transmitirle mi deseo de su presencia en mis páginas?" (Valender, 2003: 683). Un mes más tarde, por la carta del 24 de junio, sabemos que Altolaguirre ya le había enviado el material solicitado por Cela y que "estaba redactando la nota prologal y estudiando y desentrañando las ideas de Ortega sobre las generaciones" (p. 767). El 6 de julio de 1958 le llegó a enviar incluso "su declaración estética, su bibliografía y su selección de poemas" (p. 769) así como unos "Poemas iluminados" fechados entre 1927 y 1958. Unos días después, el 27 de julio, le remite el relato "El caballo griego", firmado en 1939 desde México, por entonces inédito, y que salió publicado en el número XXX. Y unos meses después, el poema "Picasso" para el número que *Papeles de Son Armadans* dedicó al pintor malagueño para homenajearle (n. XLIX) "escrito hace unos minutos para su revista, se lo envió antes de que una lectura más consciente le haga perder su espontáneo fuego interior ante mis ojos", según se señala en la carta del 10 de diciembre de 1958. Por último, una carta dirigida a Camilo José Cela, para el número dedicado a las "Conversaciones Poéticas de Formentor", fechada en México D.F. el 20 de mayo de 1959 (n. LVII bis), y otra a Juan Ramón Jiménez (n. CXIV) cierran su colaboración en la revista, aunque por la carta del 20 de mayo sabemos que pudo haber publicado un poema sobre la primavera para el almanaque de ese

⁹ Parece que a Cernuda no le gustó el trabajo de Cano, según leemos en la carta del 15 de septiembre de 1960: "Le agradezco la publicación de Carlos Otero (qué excelente amigo; le conocí el verano pasado en Los Ángeles), que ya conozco, porque él me lo comunicó [«La tercera salida de *La Realidad y el Deseo*»]; siento no decir lo mismo de la estupidez [«Un personaje en la poesía de Cernuda: el demonio»] de J. L. Cano, que también conozco, porque él me envía separata por correo aéreo" (Chamorro, 2009: 751).

año que no llegó a escribir por estar dedicado a su película *El Cantar de los Cantares* que quería presentar en el Festival de Cine de San Sebastián¹⁰. Como sabemos, en este viaje sufrió un accidente mortal el 27 de julio y la revista de Cela le ofreció un homenaje póstumo publicando en agosto de ese año todo el material inédito que habían recibido para la antología. En su "Confesión estética" (n. XLI) leemos: "La poesía, ya sea exterior o profunda, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo y en ella aprendo a conocerme a mí mismo. Por eso el poeta no tiene nunca nada nuevo que decir. La poesía es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos (...) Aún no he llegado a ser un buen lector de mi poesía. Aún no he logrado sentir todo lo que espero haber dicho". Sin embargo, la nota y los poemas se publicaron con una nota editorial en la que se lamentaba la trágica muerte del poeta en un accidente:

Cúmplenos ahora brindarles el material que el poeta nos había enviado para nuestra proyectada antología a distancia de la generación del 27. Altolaguirre, desgraciadamente, como Fernando Villalón, Federico García Lorca y Pedro Salinas, ya no podrá verla, pero sus cuartillas -¡qué menos!- salen ahora, tan próxima aún su muerte, anticipadas a todas las demás y como expresión de nuestra solidaridad con su persona y con su obra. El aludido material consta -amén de la foto que publicamos en el n. XL- de una breve confesión estética, una selección de sus poemas hecha por él mismo, y su ficha bibliográfica. Reservamos para el número en preparación dedicado a Picasso (¿para cuándo?) el poema que con aquel destino nos envió.

José Domingo publicó "A los dos años de una muerte. Garcilaso y Altolaguirre (n. LXVI) y Leopoldo de Luis "La poesía de Manuel Altolaguirre (n. LIX). Muestra de que en España tampoco fue olvidado es que en *Los encuentros* Aleixandre llegó a publicar dos retratos del poeta: "Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre" y "Recuerdo a Manuel Altolaguirre (1959)", el primero de ellos publicado en la primera edición del año 1958 y el segundo, en los *Nuevos encuentros* que aparecieron en las citadas *Obras Completas* de 1968 y en la edición aumentada y definitiva publicada por Espasa-Calpe en 1985.

¹⁰ J. F. Aranda publicó en *Ínsula* "Manuel Altolaguirre y el cine" (1959: 11). Sobre la faceta cinematográfica de Altolaguirre hallamos una excelente información en la Introducción a los guiones de cine que hizo James Valender en el segundo tomo de las *Obras Completas* (1989: 323-348). James Valender coordinó también el volumen *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos* (Málaga, 1989).

La primera colaboración de Max Aub en la revista se debe a su propia iniciativa, ya que en una carta del 21 de septiembre de 1957, parafraseando las palabras del propio Cela en las normas de la revista y echando mano de un sentido del humor que nunca abandonarían ambos en el epistolario cruzado que se conserva entre ellos, le comenta: "Como 'todos los textos aparecidos en *Papeles de Son Armadans* han sido especialmente solicitados de sus autores' y 'no se devuelven originales no solicitados, ni se mantiene correspondencia sobre ellos', y sería muy de mi gusto publicar un cuento en su excelente revista, ¿por qué no me lo 'solicitan'?"¹¹ Por el epistolario que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe entre Aub y Cela, sabemos que ambos se habían conocido previamente en la casa madrileña de María Zambrano "hacia el año 34 o 35. Yo era un adolescente delgadito que hacía versos nerudianos y leía su *Fábula verde*". En esta carta, fechada en Palma el 28 de septiembre de 1957, Cela le insta a enviar algún cuento inédito. La intención de Aub, según comenta en carta del 28 de octubre, es enviarle el cuento "El prurito" aunque imagina que no podrá publicarlo debido a la censura: "Si no le sirve, dígamelo enseguida y le mandaré algún capítulo inofensivo de cualquiera de las dos novelas próximas". Me parece muy oportuno destacar este aspecto porque, en efecto, las publicaciones de la revista no fueron todo lo abiertas que a Cela y a los colaboradores les hubiera gustado. Hubo un entendimiento entre ellos para evitar suspicacias. Tampoco pareció pasar las reglas de la censura otro cuento, "La oposiciones", que le envía el 29 del mismo mes.

Aub abre su presencia en la revista con el relato "Llegada de Victoriano Terraz a Madrid" (n. XXIII), con el que se inauguraban las publicaciones de Aub en España tras su exilio. Se trataba de un fragmento de su entonces novela inédita *La calle de Valverde*, que se publicó en México en 1961. Por la carta fechada el 21 de febrero de 1958 sabemos que Cela le adjuntó un total de 46 separatas de su narración excepto los números 47, 48 49 y 50, que se reservan para el archivo de la revista. Tras la buena acogida, Aub da a conocer un fragmento de su novela *Jusep Torres Campalans* (n. XXIX), en mayo de 1958, aun sabiendo que será difícil colocarlo en los próximos números. Ambos textos

¹¹ Esta carta no se encuentra en el epistolario de Cela con Max Aub sino en la Fundación Camilo José Cela. Recojo esta información de la tesis de Solange Chagas do Nascimento Munhoz (2015: 49).

estaban firmados desde su domicilio en la calle Euclides de México¹². Las siguientes aportaciones aubianas fueron el “Prólogo para una edición popular del *Quijote*” (n. XLVII), el ensayo “Lo más del teatro español en menos que nada” (n. LV) y un nuevo fragmento de *La calle de Valverde* titulado “Una petición de mano” (n. LXV). A estos le seguirán una entrega de “Crímenes y epitafios mexicanos y algo de suicidios y gastronomía” (n. CI), muy en la línea de sus *Crímenes ejemplares*, publicados en 1957 en México, un “Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo” (n. CXVIII), un breve homenaje titulado “Apunte de Jorge Guillén, con Max Aub al fondo” (n. CXLVII) y unas “Notas mexicanas” (n. CLXXIII y n. CLXXXIV) que, gracias al epistolario que se conserva en la FMA entre ambos escritores, sabemos que corresponderían al mencionado intento de Alfaguara de publicar varios libros sobre ciudades. Para el libro que se le encargó a Aub sobre México este le propone en la carta del 25 de mayo de 1970 añadir “la fotografías de las tumbas de los exiliados españoles en los cementerios de la ciudad: Díez-Canedo, Moreno Villa, Domenchina, el doctor Márques, Cernuda, Garfias, Prados, León Felipe, etc” a lo que Cela responde entusiasmado. Por lo que respecta a la poesía, publica dos entregas antológicas de su *Antología Traducida* en los números XCII y CXXII, y el delicioso poema “Nosotros, entonces” que constituye su particular homenaje a los compañeros de la generación vanguardista¹³ y en el que ofrece algunas de las claves de su relación con el grupo del 27 en clave de humor. El poema, publicado en el

¹² Para ver las variantes textuales en el primer caso y las significativas supresiones en el segundo entre lo publicado en *Papeles de Son Armadans* y las ediciones posteriores de ambas novelas, puede consultarse el trabajo de Javier Quiñones (2006: 288-289).

¹³ Jorge Guillén, en una carta fechada en Málaga el 19 de marzo de 1969 que se conserva en el Archivo Biblioteca Max Aub de Segorbe, hace referencia a este poema: “Mi querido Max: Leí, por fin, tu poema. Iba a escribirte y me llega tu carta. «Nosotros, entonces». Tierna, aguda y muy divertida evocación. Así fue, así se fue tramando todo aquello. Hay frases muy felices: 'cortapapeles de Dios'. La mejor quintaesencia del quintaesenciado Bergamín. Al poeta de Valladolid le tratas con gran consideración. ¡Y cuánto espacio!. El 'aquí', el 'allá' y, como última palabra, 'amor'. El poeta de Valladolid, no de Valèry, saluda, agradecido. Quien sale peor librado es Manolito Altolaquirre ¿Es retrato, es caricatura? No, no...Y el verso final es el más amargo, el más profundo, el más verdadero: 'Y ya ni la esperanza nos engaña'. ¡Qué bien encontramos todos a Rafael Alberti! Tan vivaz, con tanta simpatía, tan acogedor, tan buen amigo, tan auténtico. Se merece ese «Retrato en Roma». Estaría muy bien que escribieses tus recuerdos de «Nosotros, entonces» en fresa. ¡Ah! Cela estaba perplejo ante lo de 'hijo de puta' y yo le sugerí por carta la variante 'Hijo de ruta' !Hemos colaborado”.

número CLV, aunque fue escrito años después, recrea el ambiente literario de Madrid en los años veinte.

Del epistolario entre Max Aub y Cela extraemos información importante sobre la inclinación de algunas revistas a silenciar a algunos autores exiliados. En la carta del 9 de marzo de 1970 Aub le comenta que había enviado un ensayo sobre la obra de Gaos a *Cuadernos para el diálogo* pero no ha recibido respuesta. Aunque, sin duda, es en una carta mecanoscrita fechada en febrero de 1971 y dirigida al hijo de Cela, que se conserva en la FMA, donde se ofrece una información más detallada sobre los problemas que tenía para publicar en España en los años 50. En *Ínsula*, *Urogallo* e *Índice* Aub ve menos problemas, pero la *Revista de Occidente* y *Cuadernos Hispanoamericanos* "me ignoran, ellos sabrán por qué. No soy sectario; nunca envié página que no pudiera publicarse –o a lo sumo con una supresión insignificante si el burócrata se levantaba de peor humor". Consciente de que no puede publicar en revistas de gran circulación, le agradece haber podido publicar en *Papeles* "porque nunca quise dar mi brazo a torcer y lo cierto es que no lo intentaron siquiera".

Precisamente fue Max Aub quien intervino para que León Felipe pudiera editar en *Papeles de Son Armadans*. En una carta fechada el 17 de junio de 1958 que se conserva en la FMA le ofrece a Cela publicar el prólogo que León Felipe escribió al libro *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich,¹⁴ que había resultado ganadora del premio "Nueva España de Poesía" organizado por la Unión de Intelectuales Españoles en México. Un año antes fue precisamente ella quien tras conocer a Pablo Neruda en París, consiguió que el poeta chileno cambiara su opinión sobre los poetas españoles a su salida de España y les dirigiera una carta, fechada el 27 de diciembre de 1957, en la que pretendía reanudar su diálogo con ellos: "Poetas españoles, nos ha separado un frío cruel, y años pesados como siglos. Nosotros, poetas americanos, queremos renovar la fraternidad y la continuidad de nuestra paralela poesía"¹⁵. En parte,

¹⁴ Sobre esta autora y su relación epistolar con Max Aub puede consultarse mi trabajo "El epistolario inédito entre Ángela Figuera y Max Aub" (2006: 229-243).

¹⁵ Ángela Figuera reprodujo en edición facsímil esta carta en su *Antología total* en 1973 donde con motivo de la muerte del poeta explicaba en una nueva misiva cómo transcurrieron los acontecimientos: "Hablé con Pablo Neruda en París en septiembre de 1957 [...] Hablamos largamente. De España. Y de la poesía. Y de la poesía española. Y de los poetas españoles. Al despedirnos lo vi pensativo. En una próxima entrevista me dijo: "Quiero dirigirme a los poetas españoles de hoy. Cuando salí de España los dejé perdidos. Luego los ignoré. Tú me los has traído". Y, en mi presencia, escribió, para ellos, una carta emocionada y generosa que no llegó

esa voluntad de “renovar la fraternidad y la continuidad” vino dada por el descubrimiento que Figuera le había hecho de Blas de Otero, Gabriel Celaya o Victoriano Crémer, entre otros, pero también por la lectura de los “poemas rabiosos” –todavía inéditos– que ella misma había recogido para su libro *Belleza cruel*, con el que daba un giro decisivo hacia una poesía de orden realista. Este viraje fue el que provocó al año siguiente, en 1958, la reacción de León Felipe, quien, en el prólogo al libro, pretende desdecirse de sus propias palabras y “devolver” la canción que otros, como él, se llevaron al exilio:

Y Ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos... Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Ángela Figuera... los que quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción (Felipe, 2002: 65-66).

Sin embargo, Cela consideró que la primera vez que se aludió al viejo León Felipe en la posguerra fue precisamente en su *Viaje a la Alcarria* (1945), por lo que bien merecería que en *Papeles de Son Armadans* se publicaran unos poemas suyos inéditos, no únicamente un prólogo a otro libro, que restablecerían realmente la deuda con él contraída en la península. En una carta del 22 de junio de 1958 le pide pues que se los encargue y haga de cónsul de la revista en México. Es de hecho Aub quien le envía el 5 de julio de 1958 los versos de León Felipe en honor a Dámaso Alonso por su sesenta aniversario “Cuatro poemas con epígrafe y colofón” (XXXII-III).

Como había hecho con otros exiliados, Cela invitó a León Felipe a que le enviara un mensaje dirigido a los poetas que se reunirían en las “Conversaciones Poéticas de Formentor” que estaba organizando: “Lo leería, de su parte, yo mismo y aparecería, después, en los *Papeles de Son Armadans*”, según le comenta en la carta del 20 de abril de 1959. León Felipe le contesta desde México el 29 de abril de 1959 con una carta manuscrita que se publicó íntegra, en el número LVII bis que los *Papeles de Son Armadans*

a publicarse [...] Leed su carta y sabréis como, a pesar de todo, Pablo Neruda llevó siempre a España en el corazón”, carta de Ángela Figuera Aymerich fechada en Madrid en septiembre de 1973 y reproducida en edición facsímil en Julián Marcos (1973). La carta de Pablo Neruda fue incluida en la edición de Ángela Figuera (2002: 70-72).

dedicaron a las Conversaciones bajo el título “Carta a Camilo José Cela” en la que le confiesa que se siente viejo y desapegado de todo lo escrito:

He roto y quemado cuanto andaba rodando por cajones y carpetas –poemas, papeles, comedias- pero, ¡ay!, no puedo romper ni quemar lo publicado. Hago lo posible por no reeditar y escondo mis libros (...) He tenido una voz irritable, irritante y salvaje sin freno y sin medida, u sólo en algunos momentos, muy pocos, he sabido rezar. La poesía no es más que una oración (...) Aquel mi primer libro se llamaba *Versos y oraciones de caminante*. Tres o cuatro poemas de ese libro y estos últimos que me ha publicado usted en sus *Papeles* son lo único que yo salvaría. Quedaría menos..., una gotita de rocío diluida, perdida, anónima en el gran río de las canciones eternas.

Sabemos que Cela le envió los tres primeros números de la revista a Emilio Prados por la carta fechada en México el 18 de noviembre de 1957 en la que este le agradece su generosidad y le pide suscribirse a la publicación. En su respuesta del 3 de noviembre Cela aprovecha para pedirle colaboración en ella: “¿Se imagina usted el gozo con que en esta su casa se recibirían un fajo de versos inéditos suyos? Nada puedo ofrecerle en el terreno material, pero sí en el de la amistad, una escrupulosa corrección de pruebas y unas separatas que, a falta de otras virtudes, tienen una cierta mínima dignidad” (Carreira, 1996: 43). La primera colaboración de Prados son dos poemas bajo el título “Sonoro enigma”, que eran parte de un libro en preparación y salieron publicados en el número XXIV.

En la carta del 26 de marzo de 1958 hace referencia a la negativa inicial de Prados a participar en la antología de Gerardo Diego pero le propone participar en la suya: “Sé bien que usted prefirió no figurar en la segunda *Antología* de Gerardo y respeto, claro es, sus puntos de vista de entonces. La *Antología* que ahora preparo llevará los mismos nombres que la primera de Gerardo y a usted quiero decirle, muy en privado, una cosa: si usted no quiere figurar, no hay antología. A nadie —sino a usted— me he dirigido aún y no hay, por tanto, ninguna suerte de coacción —amistosa o de la índole que fuera— en su decisión”. Prados le responde afirmativamente desde México el 7 de abril de 1958 con una importante carta en la que le aclara su negativa a figurar en la primera antología de Gerardo Diego:

la verdadera negación mía, para figurar en la *Antología*, fue refiriéndose a la 1.^a A, mi actitud entonces era ‘feroz’, y recuerdo que le dije a Gerardo ‘yo no conozco a Emilio

Prados'...y otras variantes del mismo tono. Cuando se iba a editar la 2.^a A, me dijo Gerardo 'si no recibo carta tuya, para esa fecha, es que no deseas tomar parte en el libro'. Y yo, por flojera, lo fui dejando...Y salió el libro con la aclaración que ya conoce" (Chamorro: 641).

Cela le comunica el 3 de noviembre de 1958 que su plan para la antología es incluir a todos los del 27: "Voy a ocuparme de "vosotros", los que vais desde Salinas hasta Manolo Altolaquirre, incluido claro es, el *desplazado* Fernando Villalón, aunque es posible que dé dos más viejos (León Felipe y José Moreno Villa, ¿qué te parece?) que se anticiparon, en cierto modo, a su tiempo" (p. 670). Prados en una carta fechada en México el 6 de mayo de 1958 le confiesa que le resulta muy complicado escribir sobre su generación porque fueron un grupo de amigos "que aunque hoy estemos alejados aparentemente por la vida, cada cual lleva en su alma ese pedacito que se rompió –para unirnos más- de la piedra unidad que somos y seremos por encima del olvido mismo" (p. 645). Por ello considera que ya que es Cela quien trata de reunirles simbólicamente debería ser él quien encabezara la antología con un estudio crítico. Lo único que le pide Prados es que la antología debería enmendar la confusión de clasificar a la generación como grupo surrealista: "A ella –en no todos- se asoma el creacionismo, pero jamás lo surrealista. Esto es muy importante aclararlo" (p. 665).

Emilio Prados no participó en el homenaje a los sesentones por un despiste de Cela, aunque esto no mermó la relación entre ambos: "Es posible que mi nombre en el homenaje no le hubiera dado más valor pero sé que de los vivos, por lo menos Vicente, lo hubiera querido. (¡Es un decir!) Ahora tú, monstruo, tendrás la penitencia siguiente: explicarle las cosas a los dos y rezarle a la Virgen de las angustias una salve por Federico y por mí" (p.673). La respuesta de Cela es del 7 de marzo de 1959: "¡Qué estúpido soy y con qué frecuencia hago mal las cosas! Te suplico, Emilio, que no lo cargues a ningún torcido capítulo de la cuenta de nuestra amistad".

Aunque en la carta del 11 de diciembre de 1961 Prados le envía el libro *Signos del ser*, y la intención de Cela era llevarlo a la imprenta inmediatamente, por una carta entre Cela y Max Aub fechada el 28 de abril de 1962 sabemos que Emilio Prados no llegó a ver impreso su libro, pues fue publicado en las ediciones de *Papeles de Son Armadans* en 1962 el mismo día

en el que murió. En sus *Diarios*, Max Aub escribe en la entrada del 24 de abril de 1962, el día de la muerte de Prados:

Muerte de Emilio Prados. Hay muchos muertos que no se parecen al que fueron, vivo. Emilio, de esos. Era todo risa, sonrisa, expresión sonriente, arrugas hechas y deshechas. Muerto parece de cera, era lo contrario. Casi día por día, años después de Moreno Villa. Ya no queda nadie de *Litoral*. Lo tres sonrientes malagueños: Manolo, Emilio y Pepe. Hasta nunca (1998: 333).

4. Conclusiones

No fueron los únicos. Aunque en menor número, también encontramos a José Bergamín con "Duendecitos" (XLV), a Concha Méndez con "España sobre mis hombros" (CLXXI), a José Herrera Petere con "Tres poemas inéditos" (CCXIV), a María Zambrano con: "Un capítulo de la palabra: El idiota" (LXX), "Los sueños en la creación literaria: La Celestina" (LXXXV), "Un frustrado Pliego de cordel de Ortega y Gasset" (LXXXIX), "Un lugar en la palabra: Segovia" (XCVIII), "El libro de Job y el pájaro" (CLXV) y "El vaso de Atenas" (CCVII); a Manuel Andújar con "En la espalda una x (pieza teatral en un acto)" (CCII), "Aquel visitante" (CCXXIV-V) y "Acertijo de feria" (CCXXXVI-II); a José de la Colina con "Los viejos" (CLXXXII); a Juan José Domenchina con "Susana y los hombres" (CLVII); a Antonio Aparicio con "Domador de la Aurora" (XCI); a Ramón Gaya con "La frente del atardecer (diario de un p (LXXII) y a Enrique Azcoaga con "Siete poemas inéditos" (XCV), "Lloréns Artigas" (CC) y "Faber" (CCXV).

Los poetas exiliados tuvieron una presencia casi inmediata en la revista de Cela, en unos casos porque era el propio Cela quien los invitaba y en otros porque los propios poetas querían ver publicada parte de su obra en España y se ofrecían a colaborar en ella sin duda gracias a la calidad de la publicación y al prestigio de su director. No me refiero solo a los poetas de la España peregrina (León Felipe, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados o Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Juan José Domenchina) sino también a la segunda generación del exilio, (José Herrera Petere, Tomás Segovia, Alfonso Costafreda, Jesús López Pacheco, Carlos Edmundo de Ory), a los narradores y ensayistas (Manuel Andújar, M.^a Dolores Arana, Corpus Barga, Francisco Ayala, Max Aub, Ramón J. Sender, María Zambrano, Carlos Blanco Aguinaga) y a los profesores e investigadores que buscaron refugio y apoyo en

sus países de acogida (Aurora de Albornoz, Joaquín Casaldueiro, Manuel Durán, Juan Marichal, Víctor Fuentes, Ángel del Río, Arturo Serrano Plaja, Gonzalo Sobejano, Guillermo de Torre, Américo Castro, Ignacio Soldevila, Ángel del Río). Sin lugar a dudas, la revista *Papeles de Son Armadans* sirvió como canal de comunicación entre intelectuales que vivían en la península y aquellos que marcharon a los diversos exilios como también lo fueron las cartas que se intercambiaron y que en los últimos años han supuesto una fuente inagotable de información sobre las preocupaciones que plantearon los escritores en ellas al hablar de sus obstáculos para regresar o para publicar en la España franquista pero también para empezar algunos proyectos comunes.

La riqueza de la revista de Camilo José Cela no está únicamente en el enorme mérito de haber sobrevivido durante casi veinticuatro años con una inusual periodicidad mensual, ni en haber presidido algunas de las páginas más renovadoras buscando siempre un cuidado equilibrio entre la apuesta por lo novedoso y la recuperación de lo clásico, ni en haber servido como crisol de las principales tendencias estéticas en unos años de confluencia, asimilación y viraje, sino en haber sabido reunir en armonía distintas voces del exilio exterior e interior, recuperar el eco de los ya desaparecidos, incardinar de manera admirable a poetas de distintas épocas generacionales y estéticas mostrando su constante deuda a modo de continuo homenaje de unos hacia otros, en el que las voces y los ecos resuenan más allá de los vaivenes del tiempo y de los credos poéticos como un clamor unísono de todos hacia la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- ARANDA, J. F. (1959). "Manuel Altolaguirre y el cine", *Ínsula*, n.154, Madrid.
- AUB, Max (1969). *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*. Edición Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (2005). *Epistolario 1925-1959*. Edición James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2001). *La costumbre de vivir*. Madrid: Alfaguara.
- CANDEL VILA, Xelo (2006). "El epistolario inédito entre Ángela Figuera y Max Aub". En Á.Encinar, E. Löfquist, E. Y C. Valcárcel (eds.), *Género y géneros. Escritura y Escritoras Iberoamericanas*, vol. 1. Madrid: Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, pp. 229-243.
- (2009). "Aproximación a las poéticas de posguerra en *Papeles de Son Armadans*". En María Payeras (ed.), *1959: De Collioure a Formentor*. Madrid: Visor Libros, pp. 199-214.
- (ed.) (2014). *Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre*. Sevilla: Renacimiento.
- (2015). "Estudio introductorio a *Los Sesenta*". En Gabriele Morelli y Xelo Candel Vila (eds.), *Los Sesenta. Revista literaria*. Sevilla: Ediciones Ulises.
- CANO, José Luis (ed.) (1997). *Emilio Prados. Cartas desde el exilio*. Valencia: Pre-Textos.
- CAUDET, Francisco (1996). "Max Aub: *Sala de Espera* y *Los Sesenta*", Actas del Congreso Internacional *Max Aub y el laberinto español*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 705-714.
- CARREIRA, Antonio (ed.). (1996). "Cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela", *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, V, pp. 41-166.
- CELA, C.J. (2005). *Papeles de Son Armadans*, edición digital de coleccionista, Iria Flavia, Fundación Camilo José Cela.
- (2009). *Camilo José Cela. Correspondencia con el exilio*. Barcelona: Destino.

- CERNUDA, Luis (2003). *Epistolario 1924-1963*. Edición James Valender. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- CHAMORRO, Eduardo (ed.) (2009). *Camilo José Cela. Correspondencia con el exilio*. Barcelona: Destino.
- DENNIS, Nigel (2002). *José Bergamín en sus cartas*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- FELIPE, León (2002). "Prólogo" a *Belleza cruel* de Ángela Figuera Aymerich. Madrid: Torremozas, pp. 65-66.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela (2002). *Belleza cruel*. Madrid: Torremozas.
- GRACIA, Jordi (2006). *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo 1940-1962*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- HARRIS, DEREK (1973). *Luis Cernuda. A Study of the Poetry*. London: Tamesis Books.
- JULIÁ, Santos (1999). *Un siglo de España. Política y sociedad*. Madrid: Marcial Pons.
- (2017). *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LARRAZ, Fernando (2009). *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- LLORENS, Vicente (2006). *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- MAINER, José-Carlos (2002). "Consideraciones sobre el lugar del exilio de 1939 en la construcción de la historia de la literatura española", *Migraciones & Exilios*, n. 3, Madrid: UNED.
- MARCOS, Julián (1973). "Prólogo" a *Antología total*. Madrid: Videosistemas, S.A.
- MENGUAL CATALÀ, Josep (1996). "Historia de un maduro Litoral: Los Sesenta", *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 715-724.
- MORELLI, Gabriele (2015). "Los Sesenta. Revista de una generación tras el trauma de la guerra civil y su desarraigo de España". En Gabriele Morelli y Xelo Candel Vila (eds.), *Los Sesenta. Revista literaria*. Sevilla: Ediciones Ulises.

- MUNHOZ, Solange Chagas do Nascimento (2015). *Bastidores de Papeles de Son Armadans: as 135oords. 135oondencias. Cela e os exilados: Alberti, Aub, Castro e Emilio Prados*. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-09102015-142726/es.php> [fecha de consulta: 12 enero 2019]
- NEIRA, Julio (2016). "Camilo José Cela, Caballero Bonald y los inicios de *Papeles de Son Armadans* (1956-1958)", *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos*, Oviedo: Cátedra Ángel González, 2, pp. 133-156.
- QUIÑONES, Javier (2006). "Homenaje a los que nos han seguido: Max Aub en *Papeles de Son Armadans*". En Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 285-297.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (2005). "Los editores españoles en el exterior. El exilio". En Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons, pp. 549-573.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010). "Un epistolario contra el olvido: Max Aub en contacto con la España del interior". En Mercedes Acillona López (Coord.). *Sujeto exílico: epistolarios y diarios: exilio en primera persona*. San Sebastián: Universidad de Deusto / Hamaika Bide Elkarte, pp. 105-122.
- VALENDER, James (ed.) (1989). *Manuel Altolaguirre. Obras Completas*. Madrid: Itsmo.
- (135oord..) (1989). *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos*, Málaga: *Litoral*, n. 181-182.
- (2003). *Luis Cernuda. Epistolario 1924-1963*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

APROXIMACIÓ A LA NARRATIVA BREU DE XAVIER ROMEU

MARIA CONCA i JOSEP GUIA

Universitat de València

Xavier Romeu i Jover (1941-1983) va ser un escriptor polifacètic que va conrear diversos gèneres (narrativa breu, novel·la, teatre, assaig periodístic); fou corrector i traductor i exercí com a professor d'història del teatre i de dicció; fou professor de lingüística, a la Universitat de Tarragona quan depenia de la Universitat de Barcelona, i es va especialitzar en lexicologia i fonologia (*Breu diccionari ideològic*, *Diccionari Barcanova de la llengua*, *Manual de fonologia catalana*). Romeu pertany a l'anomenada "generació dels 70", un grup d'escriptors que van haver d'escriure sota la dictadura¹, enfrontant-se a la terrible censura i havent de deixar molts textos al calaix. Va morir en accident de cotxe, el 12 de juliol de 1983.

En aquest treball ens centrarem en l'anàlisi estilística dels relats breus de Romeu, tant els publicats (21 contes) com els inèdits (17 contes que hem pogut estudiar gràcies a l'arxiu que conserva la família). Pensem que és una producció interessant quantitativament (38 contes) i qualitativa, que Romeu va escriure entre 1964 i 1979. Es tracta d'un escriptor vocacional des d'adolescent, ell mateix ho recordava així:

¹ Enric Bou (1978) analitza, a partir de les obres presentades al premi Víctor Català (1956-1976), l'evolució del conte català de postguerra, amb la finalitat de contribuir a l'estudi, bastant oblidat a casa nostra, de la narrativa breu.

L'aparició de la diguem-ne vocació es remunta a quinze anys. Feia sisè, anava un any avançat d'estudis, i vaig començar a fer contes..., més que contes, visions personals de fets o pensaments d'altra gent que m'impresionaven..., coses molt tenebroses i desgraciades de gent miserable, grisa, tèrbola... (Graells, Pi de Cabanyes, 1971: 91-92).

Però, com que no trobava bons aquells primers escrits, no els va conservar; per això, quan decideix ser escriptor, se'n desfà: "Jo ja havia estripat tot el que havia escrit fins al dia que decideixo escriure seriosament (només en conservo un full que es diu *No*)" (Graells, Pi de Cabanyes, 1971: 93). Mentre es desfeia dels escrits que no el convencien, Romeu "llegia molt el que aleshores es portava: literatura francesa [Albert Camus, Julien Green...] i també Graham Greene", segons que diu ell mateix. En català, llegia molt Manuel de Pedrolo: "Pedrolo ha estat un aliment de molt de temps, per a mi", així com Pere Calders, Pere Quart... Aquesta afició a la lectura i escriptura li venia de la família: els pares eren cultes i a casa llegia la literatura que no li ensenyaven a l'escola. Ell va triar escriure en català des del primer moment, per un sentiment profund d'estima a la pròpia llengua que sabia perseguida.

Cronologia d'escriptura

A partir de 1963, començà a escriure contes i a presentar-ne alguns a premis. "L'espíral" (Barcelona, març 1964) va guanyar el premi "Vida Nova" del certamen de Cantonigròs (4 d'agost de 1964). Segons declaracions del mateix Romeu, "allò va ser una injecció d'optimisme"; de fet, aquell any 1964 va ser molt prolífic en l'escriptura de contes i n'escriu nou més. Els anys 1965-1966, es troba fent el servei militar entre Cartagena, Cadis i Madrid, on va combinar l'escriptura de narrativa breu amb l'inici d'una novel·la (*Ascendent Escorpió*, que publicaria en 1979), la traducció literària i la iniciació al gènere dramàtic. Romeu anomenava aquest període "exili peninsular" però, d'altra banda, aquella situació absurda que li tocava viure sota la jerarquia militar, li va inspirar alguns dels contes més crítics contra aquest estament. Durant el període susdit, en va escriure tretze i va guanyar el premi Condal (1965) amb "L'intrús". En 1967, a més de traduccions (bàsicament per guanyar-se una mica la vida) i provatures d'obres de teatre (la tercera, *Els mites de Bagot*, ja reeixida), Romeu escriu quatre contes. Durant aquest any, guanya un premi a Olot i el

premi "Mirant el cim" de Calella (lliurat el 4 de desembre de 1967), però no hem pogut tenir notícia de quin era el premi d'Olot ni de quins eren els contes presentats a l'un i a l'altre. En 1968-1969, el trobem més centrat en la dramaturgia. Només escriu dos contes, amb un estil molt elaborat i una temàtica agosarada. En 1970, de Praga estant, on ha anat a estudiar teatre, continua la saga dels contes i n'escriu quatre; son contes més polititzats i de denuncia del franquisme. Ja tornat de Praga, quedà finalista del premi Víctor Català (13 de desembre de 1970) amb un recull que ja va titular *La mort en punt*. El setembre de 1971, l'editorial Nova Terra va presentar aquest recull a censura, tràmit previ a l'edició, però la censura va ser dura i l'edició no es va dur a efecte. En els anys que segueixen, Romeu combina el teatre amb les col·laboracions en premsa i els estudis de filologia; el 1971 escriu dos contes i el 1975, un.

L'any 1975, Xavier Romeu presenta de nou un recull de contes, repetint el títol *La mort en punt*, al Premi Víctor Català de la nit de Santa Llúcia i, aquesta vegada, en resulta guanyador². L'obra es publica l'abril del 1976, per bé que reduïda en la seva extensió, tal com informa Romeu en l'entrevista que li fa Josep Maria Figueres (1976): "De cara al lector potser caldria aclarir-li que el llibre publicat és aproximadament la meitat del que va guanyar el premi". Aquesta edició conté dinou contes, tots ells dedicats i datats. Són una selecció dels contes que hem vingut assenyalant cronològicament i que analitzarem a continuació. En 1977 va escriure un conte per a la revista *Epsilon*, que havia de dedicar un número especial a creacions en prosa; tot i estar preparada completament, no va arribar a la impremta i es troba al fons Vidal-Capmany de la URV, es tracta de "La tràgica mort de la baronesa Von Mündlich".

Xavier Romeu va escriure un últim conte, inclòs a l'obra del col·lectiu Ofèlia Dracs (1980: 114-125), que va guanyar el premi "La sonrisa vertical" d'edicions Tusquets 1979. Els contes no hi estan adjudicats a cada autor (Cabré, Carbó, Fuster, Ylla, Monzó, Rendé, Romeu i Soler) i sabem que s'havien aparaulat de no declarar qui havia escrit cada conte. Tanmateix, en ocasió de la mort de Xavier Romeu, Pep Albanell i Jaume Fuster van dir que el conte de

² Maria Aurèlia Capmany (1976), que formava part del Jurat del premi, deia: "Va prevaler l'obra madura, extensa, d'un rigor i d'una riquesa de llenguatge poc comuns, de Xavier Romeu *La mort en punt* (...) Ha anat treballant sense defallença ni pausa demostrant, amb papers clars –al teatre, a les revistes–, el seu progressiu domini de la llengua, i sobretot, que té moltes coses a dir.

Romeu era: "Eros, azimuth tres". Albanell va afegir-hi: "La crítica destacó la calidad de esta narración" (*El País*, 17-07-1983).

Anàlisi temàtica dels contes

Els contes de Xavier Romeu solen tenir una característica comuna: parteixen d'un fet quotidià (social o personal) que, per alguna circumstància, esdevé singular o curiós, de tal manera que transcendeix l'anècdota per transformar-se en un fet rellevant, amb desenllaç sobtat. Malgrat que la tècnica està pròxima al que s'ha anomenat "realisme fantàstic", tan propi de Pere Calders (1912-1994), difereix d'aquest perquè en Romeu els fets narrats mai no s'escapen de la crua realitat, tot i que poden esdevenir absurds, irònics, grotescs, tristos, onírics, enervants, paròdics, però no fantàstics.

Així mateix, hom troba trets característics de l'existencialisme, aquest moviment filosòfic, nascut entre les dues guerres europees de la primera part del segle XX, que tingué conseqüències literàries, artístiques i polítiques. Un corrent que va marcar encara els joves de la generació dels 60-70 a casa nostra. S'hi va divulgar, sobretot, a través de Jean Paul Sartre (1905-1980) i Albert Camus (1913-1960), les obres més característiques dels quals arribaven al català en la dècada dels 60. Per exemple, *Les mouches* (1943) i *Huis clos* (1944) de J. P. Sartre, així com altres obres d'aquest autor, foren traduïdes al català per Manuel de Pedrolo en 1969. Tanmateix, en el cas de Romeu, que era poliglota, la lectura de les obres originals devia realitzar-se molt abans.

Potser, en enunciar els trets literaris comuns atribuïts a l'existencialisme, és difícil posar-s'hi d'acord per mor que no n'hi ha unanimitat entre els crítics a l'hora de definir-ne les característiques, però comentarem aquells aspectes que, en Romeu, esdevenen més clars: la idea de l'absurd, explicitada sobretot en la mort, la recerca de la llibertat, les convencions anihiladores de la persona, la responsabilitat dels propis actes, la violència, l'atmosfera angoixant, la solitud, etc.

Així mateix, la literatura de Romeu té un component marxista, sobretot pel que fa a l'anàlisi concreta de les situacions socials que viuen els seus personatges i la pressió que els estaments polític, militar, religiós, econòmic exerceixen sobre la gent del poble. I, ben mirat, també en les reflexions a què ens porta: necessitat de transformar una societat que és contrària a la vida i la

llibertat de l'ésser humà. Els personatges dels contes solen ser homes més aviat desgraciats o amb poca sort, la majoria pertanyen a les classes populars, però també n'hi ha de burgesos i algun de la noblesa. Per a l'anàlisi dels contes, els agruparem per afinitats temàtiques, entre les quals predomina el tema de la mort³, però també d'altres. En els comentaris, hi inclourem tant els publicats com els inèdits, assenyalant la circumstància en cada cas.

La mort absurda. La desgràcia va molt lligada a la mort, un tema recurrent en l'obra de Romeu, que es presenta de manera sobtada i, en general, absurda, ridícula, grotesca, lluny de la solemnitat del cas, gairebé sempre acompanyada de la ironia quan no del sarcasme, com en els contes següents:

"Una mort si fa no fa com totes" (Cadis, març 1965), mecanoscrit inèdit de 14 fulls. Els protagonistes són dos barrinadors: Rogeli té experiència a posar barrines, però Eustaqui és la primera vegada que fa aquesta feina i té por; l'acció surt bé però, per celebrar-ho, Eustaqui s'emborratxa, ensopega, es clava una branca de pi al coll i mor.

"Un cas infamant" (Barcelona, desembre 1966), publicat a *El Pont* 51, 28-31 (març 1971), al diari *Avui* (19 de juliol de 1987, editat i il·lustrat per Consol Escarrà) i a *La mort en punt* (1976: 115-120), dedicat "a Federico Muñoz, tan poc diplomàtic, ell". Un diplomàtic instal·lat en el món del luxe i la bona fama, veu una cara que li recorda un amic de joventut, en favor del qual ell va pintar per tot el poble "Visca en Pau Eixaerit", eslògan que reproduïx ara al lavabo: s'espanta i, mentre obsessivament intenta esborrar la pintada, va entrant-li el pànic i l'angoixa; acaba clavant-se la ploma estilogràfica i mor.

"Esbós biogràfic" (Barcelona, abril 1967), publicat a *La mort en punt* (1976: 121-122), dedicat a Jaume Fuster. Joan Enclusa i Pedrapicada, de cos present, un anarquista de mala estrella, fabricant de bombes que mai no esclataven i que confiadament guardava sota el llit, mor mentre dormia en esclatar-li'n una.

³ Àlex Broch (1976) comenta que la temàtica predominant és la mort, però no l'única. Assenyala el caràcter realista de la majoria dels contes, explica que moltes de les narracions parteixen d'una anècdota simple, comuna, mentre que d'altres contenen major ambigüïtat i sorpresa, però hi ha sempre un constant equilibri, que fa de *La mort en punt* un llibre sense cap buit intern ni ruptura d'interès. I afirma que a això, contribueix sens dubte el domini de la llengua que Xavier Romeu testimonia en les seves narracions.

“La mort petita” (Praga, febrer 1970), mecanoscrit inèdit de 13 fulls. Ladislau, un jove ben situat però lliure de prejudicis, trenca amb les barreres socials fent l’amor amb una gitana però, a la fi, és assassinat pels prejudicis del clan.

“La tràgica mort de la baronessa von Mündlich” (desembre 1977), mecanoscrit inèdit d’11 fulls. El baró von Mündlich, marit de la baronessa, conta a un interlocutor, el senyor de Masdexexart i de Lemarignier, que ella es llença per una de les finestres de les seves habitacions, desesperada, davant els convidats –per no poder vestir-se sense les donzelles– i mor. Però no és només la pressió de les convencions socials la que l’aboca al suïcidi sinó el propi marit, que no pot suportar que no li estigui supeditada.

La mort lligada a l’estament militar. En tres relats, la mort va unida a la denúncia de la guerra i l’instint assassí dels comportaments militars:

“L’home que no fou digne de ser fill de Vilabordell” (Barcelona, març 1964), publicat a *La mort en punt* (1976: 49-55). És un relat que va més enllà de la crítica militar, perquè sota l’aparença d’una paròdia, descriu la delectança dels vencedors (en al·lusió als franquistes) col·locant estàtues militars, fent discursos sobre la massacre i comptant amb la complicitat de grat per força de la gent.

“L’absent” (1965?), mecanoscrit inèdit d’1 full. S’hi glossa la mort d’un soldat des de diverses veus; tot i la brevetat, la polifonia li dona versemblança, l’acosta a una escena teatral i la ironia, enmig de la tragèdia, posa el punt final.

“Una mort si fa no fa com cap” (Cadis, març 1965), mecanoscrit inèdit de 14 fulls. Un grup de soldats, comandats per un caporal, avancen per prendre el poble de Solastrell, on hi ha atrinxerat l’enemic. Hi ha dos soldats que són del poble, Josep i Enric. En la presa del lloc, Josep és ferit de mort i, enmig del patiment, demana a l’Enric que l’acabi de matar. Aquest dubta, no vol, i finalment ho fa. Però el caporal dispara dos trets i l’Enric també mor.

La mort provocada pels poderosos. La mort també serveix per denunciar la irracionalitat de la justícia, de la religió, dels prejudicis socials, com en els relats que segueixen:

“CON-TE-TON-TO” (Barcelona, abril 1964), publicat a *La mort en punt* (1976: 79-86), dedicat a Josep Rovira-Brull. Un home intenta penjar-se però no ho aconsegueix perquè el sostre no aguanta el seu pes. L’actuació suïcida de l’home es considerada perniciosa i se li obre un procés judicial. Tota la

població segueix el procés morbosament com si els hi anés la vida. I paradoxalment, l'home és condemnat a morir penjat.

"Podia ser" (Barcelona, abril 1964), mecanoscrit inèdit de 3 fulls. Els protagonistes són dos joves que surten del teatre i, mentre passegen pel carrer, veuen una noia asseguda en una vespa, però en el lloc on s'hi posen els peus. El que narra la història en primera persona, s'acomiada de l'amic i, encuriosit, torna on és la noia però no s'atreveix a proposar-li res. L'endemà llegeix a la premsa que una noia ha estat trobada morta als peus d'una vespa per inanició. Deixa un regust agre, perquè el protagonista hauria pogut evitar aquesta mort si no s'hagués deixat portar pels prejudicis.

"Si fan això al tronc verd..." (Nadal 1964 - Reis 1965), mecanoscrit inèdit de 18 fulls, encara que una part, titulada "La detenció", ha estat publicada. El protagonista és un pres tancat a l'estranger que sap que, en extradir-lo, el mataran. Fa esforços per conservar la llibertat recordant petites coses i fets de la seua vida. A la fi, mata el capellà que va a donar-li els darrers auxilis i té l'última conversa amb el company de cel·la. El conte planteja el sentit de la mort, de l'existència, de la lluita, de Déu... i la resposta és "un cadàver espantosament com tots".

"Via populi" (Cadis, febrer 1965), Mecanoscrit inèdit de 13 fulls. La mort té connotacions religioses de càstig i mortificació: un home és dut en processó i penjat perquè era feliç i en aquell poble tots havien de ser infeliços.

La mort com a crim. La culminació de la maldat humana es pot observar, més que de cap altra manera, quan s'arriba al crim innecessari, sense justificació, absurd, com en els contes següents:

"Divertiment sense bemols (Barcelona, 1964), Mecanoscrit inèdit de 8 fulls. Un personatge convencional de l'alta burgesia va escalant fins arribar a uns nivells de corrupció altíssims i fins al mateix crim. I sempre amb justificacions hipòcrites i arguments fal·laços; és contat en tercera persona i el narrador assumeix un paper irònic.

"Parricidi en primer grau" (Praga, febrer 1970), publicat a *La mort en punt* (1976: 145-152), dedicat a Josep A. Codina. Hi ha una lluita a mort entre faccions d'una mateixa família que, en nom dels ensenyaments del pare, volen conquerir poder i riquesa sabotejant-se els uns als altres, fins que una de les faccions mata el pare. Sembla una al·legoria, un tant esperpèntica, de la lluita pel poder i la riquesa.

“L’ordre i/o el desordre” (Barcelona, setembre 1971), publicat a la *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 290 (gener 1977), p. 5-7. Un pobre vell baldat és maltractat, colpejat i assassinat, sense motiu, per un home que surt del seu cotxe. El fet esgarrifós es descriu per un personatge-narrador amb tot luxe de detalls. A la fi, sabem que aquest narrador ocular és policia però, no content amb deixar fer, quan hi intervé, ignora el luctuós succés i permet que l’assassí se’n vagi tranquil·lament a sa casa. És un relat molt colpidor.

La por a la mort. En els contes següents, s’hi plantegen reaccions i reflexions dels protagonistes davant la mort:

Un conte sense títol ni data (1963?), manuscrit de 5 quartilles. Dos amics van a l’enterrament d’un altre amic comú i després filosofen sobre la mort concreta i en abstracte, tot en forma dialogal (primer, conversa telefònica i, després, presencial).

“Reflexions d’un suïcida” (Praga, 1 de març 1970), publicat a *La mort en punt* (1976: 153-166), dedicat a En Jaume Vidal. S’hi presenta un cara a cara amb la mort planificada i el resultat és una absoluta inseguretat, fins al punt que la por a la mort quasi és la vencedora, perquè *in extremis* el protagonista narrador prem el botó de la bomba que duu a la butxaca.

La mort com a pretext. En els contes següents la mort no és el tema central, sinó l’escenari o l’excusa, per fer una crítica a la repressió franquista:

“Ets escolàstica, Rosina?” (Barcelona, novembre 1968), publicat a *La mort en punt* (Selecta 1976: 135-143), dedicat a Rosa Maria Sardà. Un personatge-narrador rep un telegrama de la seva germana Rosina dient que el pare ha mort. A partir d’ací, el personatge reflexiona sobre la vida del pare, buscat per matar-lo i sempre vigilat, fins i tot de cos present. A l’entremig, s’hi produeix un incest entre ell i Rosina, de caire intel·lectual, entre el record a l’incest segons el Kama Sutra i les idees escolàstiques del diàleg. Però el tema fonamental d’aquest relat és la repressió política de la dictadura franquista, adobat amb un discret incest enmig d’un diàleg filosòfic i molta ironia. A la censura de l’època, no li va passar in advertit, tot això⁴.

⁴ Joan Triadú incideix en el fet que la creació del gènere en català ha estat condicionada per 40 anys de silenci i per la imposició de la censura. Per això diu que a *La mort en punt*, Xavier Romeu recull més de deu anys de producció, però segur que no pot recollir tots els silencis, totes les possibilitats d’obres avortades: “Tot plegat compta a l’hora de llegir *La mort en punt*. Les pàgines de denúncia hi són les més assolides” (1976: 28).

“Parva domus, magna quies” (Praga, març 1970), publicat a *La mort en punt* (1976: 167-189), amb la dedicatòria: “per a la Maria Aurèlia”. El relat es desenvolupa en un cementiri d’una ciutat de l’Europa, on un jove Eloi vagareja pel simple fet que li agrada visitar cementiris. Hi descobreix una tomba que li crida l’atenció perquè la dona quan va morir tenia l’edat que ell té ara i el nom és en català. Això, l’obsessiona i torna i retorna al mateix escenari, fins que la indagació el porta a descobrir un oncle exiliat polític i un crim atribuïble al seu pare que militava en les files franquistes.

La mort com a son. En dos contes apareix el desassossec i la por que produeix el fet de relacionar el son amb la mort:

“Quasi un mal son” (1964?), mecanoscrit de 2 fulls. Un relat breu on la mort, ni que sigui ficció, crea desassossec i insomni en el protagonista, fins al punt que el miol d’un gat és pres pels crits esgarrafosos d’una criatura. L’atmosfera onírica i emocional del conte està ben resolta.

“El son” (Cadis, març 1965), publicat a *La mort en punt* (1976: 111-114), dedicat a Joaquim Soler. Un home borratxo és traslladat a una cel·la on n’hi ha més. Ell comença a especular sobre la vida dels altres mentre parlen i després reflexiona sobre el son: “Ja és ben especial, això de la son, ja. Sense deixar de ser aquí, me’n vaig a un altre lloc; desaparec, em moro una mica”; l’endemà apareixerà mort per congelació, causada per una vaso-dilatació etílica.

Absència de la mort. Són contes que s’allunyen de la mort per tractar temes diversos: els convencionalismes socials, l’amor i el desamor, la infidelitat, la repressió arbitrària, la violència nazi, l’estultícia humana, etc. Per raons d’espai només en comentarem uns quants⁵.

“L’espíral” (Barcelona, març 1964), publicat a *La mort en punt* (1976: 13-48). Monjo és un home carregat de vicis, jugador i bevedor, que s’endeuta pel joc, a qui la mala consciència li impedeix veure la traïdoria i la infidelitat de

⁵ Els títols dels contes que no comentem són: “L’olor del record” (Barcelona, abril 1964), dins *La mort en punt* (1976: 57-70); “Gats, prelats i disbarats” (Barcelona, maig 1964), dins *La mort en punt* (1976: 71-77); “L’esquer” (1964?), mecanoscrit inèdit de 2 fulls; “La detenció” (Cartagena, desembre 1964), dins *La mort en punt* (1976: 87-90); “Natal” (desembre 1964), mecanoscrit inèdit de 2 fulls; “Bons sentiments (Introducció-homenatge a Robert Musil)” (Cadis, febrer 1965), mecanoscrit inèdit de 7 fulls; “El fumador de pipa” (Cadis, febrer 1965), dins *La mort en punt* (1976: 91-94); “Jocs d’infants” (Cadis, març 1965), dins *La mort en punt* (1976: 101-110); “Un parell de silencis” (Barcelona, Nadal 1965), mecanoscrit inèdit de 6 fulls; “Pobra dona!” (Barcelona, 1967), mecanoscrit inèdit de 4 fulls; “Pluja d’estiu i plor de bagassa aviat passa” (Barcelona, 1969), mecanoscrit inèdit de 5 fulls.

què és objecte. Viu en angoixa permanent fins que descobreix que l'enganyat és ell i "per primera vegada, va jugar molt tranquil i va ser feliç jugant".

"L'intrús" (Cadis, febrer 1965), publicat a *La mort en punt* (1976: 95-99), dedicat a Josep Albanell. És un cas de desdoblament molt aconseguit. Hi ha un personatge-narrador que jau a la seva habitació d'hotel sota els efluis de l'alcohol i veu entrar el seu doble. A partir d'aquí, s'inicia un joc d'estranyeses, de superposicions i de coincidències en els diàlegs fins que s'acompleix la unió completa: "Finalment, em vaig rendir, vaig permetre que aquell intrús entrés en mi".

"El camaleó i l'engany" (Barcelona, 1967), publicat a *La mort en punt* (1976: 12-48)⁶, dedicat a Maria-Antònia Oliver. Un periodista mediocre, Claudi, es troba amb una antiga amiga, la convida a un lloc elegant, el London's, però ella no hi accepta i entren en un altre bar. Ella conta que s'ha casat amb un home important, que és de viatge; després, a sa casa, se'n van al llit. A la fi, ella li confessa que el seu home és l'encarregat del London's. El tema és la infidelitat.

"El quartet hongarès" (Barcelona, 23 de novembre 1971), publicat a *La mort en punt* (1976: 191-200), dedicat a la Maria Jesús. És un conte trist i poètic. El tema és la terrible persecució dels nazis contra els jueus i els patiments de dos adolescents supervivents, un del nazisme i l'altre del franquisme, que s'estimen i s'ajuden. El títol del conte és el de la peça que tocava, amb el violí, el pare de l'adolescent en la fugida, abans que un dia, en sentir-lo tocar, els soldats nazis el detinguessin, i que els donava força per sobreviure a la por, el fred i la fam de l'èxode per Europa.

"Ucàs: paüra" (Barcelona, abril 1975), publicat a *La mort en punt* (1976: 201-214), dedicat a Remei Oliver. Tracta de la por a la repressió arbitrària. Un home ha estat en presó acusat d'un atracament que no ha comès i, quan ja ha complit condemna, es troba un dia al moll, ran d'aigua, però és escomès per dos policies, que l'insulten i li peguen cops de puny i de peu fins que el deixen gairebé inconscient, tot ordenant-li que confessi on té amagats els diners robats. En un respir, Sergi, el protagonista, va recordant la seva vida amb Marta i té pànic d'haver de tornar a la presó. Finalment, només li queda una

⁶Pel que fa als diàlegs emprats per Romeu i en concret sobre aquest conte Joan Triadú (1976) va dir que "Xavier Romeu, autor teatral, domina molt els diàlegs, com es veu en contes com "El camaleó i l'engany", un dels millors".

sortida: tirar-se a l'aigua a sota la quilla del "Ciutat de Mallorca", mentre sonen els trets que li disparen els policies. No sabem si pot arribar a fugir o si el maten.

"Eros, azimut tres" (1980: 114-125). En un recull de contes eròtics, Romeu escriu un relat en forma epistolar, on l'emissor és un escolanet de nou anys, Pasqualó, i el destinatari la Sra. Engràcia Pallarol, majordoma de la Casa Rectoral. Amb la ingenuïtat i el llenguatge d'un nen, aquest va descrivint els afers de sexe del mossèn amb ell i els altres escolanets. Explica les seves fantasies sexuals amb ella, i per acabar d'adobar la seva ingenuïtat li diu: "No sé si el que vaig fer està bé o no. Però si vostè em fes la palla com ens les fa mossèn Tomeu, no seria pecat, segurament, oi? Me la voldrà fer un dia?". La ingenuïtat del nen, en explicar la seva experiència sexual, fa més punyent la hipocresia dels mossens (n'apareixen dos) que l'estimulen i se n'aprofiten. És un relat que, tot hi les hipèrboles i les pinzellades d'humor, deixa un sabor amarg. Té un toc clar de denúncia.

Llengua i estil dels contes

El tret estilístic que més caracteritza la prosa dels contes de Xavier Romeu és la concisió i la claredat expressiva. No hi ha en la llengua emprada per Romeu cap paraula sobrerera ni inadequada. L'autor, hàbilment i amb naturalitat, introdueix el lector en la trama argumental i sap crear una atmosfera interessant, emotiva, asfixiant, onírica, irònica, poètica..., segons els casos. Observem el començament d'aquest relat, suggeridor, poètic i, alhora, versemblant:

Un dia de finals d'abril vaig sortir a passejar sense nord per la ciutat d'Europa oriental on aleshores em trobava ocasionalment, a causa de la meva professió, que no té res a veure amb els fets que motiven aquestes pàgines. Caminava amb les mans a les butxaques de l'abric, tot mirant de cara un sol que començava a lluir després d'un llarguíssim hivern de neu.

(*"Parva domus, magna quies"*, *La mort en punt*, p. 167)

Una altra característica a destacar de l'autor és la mestria en la confecció dels diàlegs, que en algunes ocasions inicien el relat o el clouen o, fins i tot, el conte complet pot ser dialogat. L'exemple següent és d'inici:

–Borratxo?

–Sí, senyor comissari.

–Molt bé. Cap a la pila, doncs. Demà ja en parlarem.

(“El son”, *La mort en punt*, p. 111)

La llengua emprada per Romeu és acurada, senzilla i sona molt natural. El lèxic i el fràsic són rics i adequats tant al personatge com a la situació comunicativa. I Romeu procura que no es perdi el to col·loquial, per això no defuig la forma del *lo neutre*, que potser crida l’atenció en una persona tan preocupada per la correcció lingüística com ell. Però tampoc no defuig el mot precís, encara que no sigui habitual, com *bonir* (‘fer una remor sorda’). Ben mirat, sempre predomina el to natural, la llengua viva, com quan empra la locució *totes et ponen*, idiomàtica i col·loquial, però modificada amb una torna *totes et roten*, formant un paral·lelisme creatiu:

L’intercomunicador del despatx d’en Monjo boní. Ell hi salta al damunt, abans de treure’s la gavardina. Va prémer un piu, després un altre:

–Sí...

Una veu, metàl·lica, monòtona va respondre:

–El senyor Carreres el vol veure així que pugui.

“Ja hi som! Avui comencem de bon matí a empenyar. Hi ha dies que totes et ponen i dies que totes et roten...”

(“L’espíral”, *La mort en punt*, p. 17)

Romeu busca el joc de paraules. Observem-ho en el següent fragment, on “Estar en gràcia” i el nom “Engràcia” li permet afinar en la ironia:

Doncs, ¿sap què em va preguntar, aquell dia? Va i em diu: “Estàs en gràcia”, així que m’agenollo al seu davant, entre els seus genolls. I jo que li faig: “¿Però què diu, mossèn Tomeu? ¿Què no ens venim a confessar justament per estar en gràcia quan hem caigut?” I ell que em diu: “Ja m’entens, bergant, i no em fa cap gràcia. Au, no et facis el beneit i digues-me si estàs de l’Engràcia”.

(“Eros, azimuth tres” *Deu pometes té el pomer*, p. 118-119)

També sol inventar mots divertits, com “Con-te-ton-to”, títol d’un relat, o “Vilabordell”, topònim, així com innovadores composicions de mots: “electrofeixisme”, o “maTRlmoni, TRlmoni, bipatrimoni”, per referir-se a un triangle amorós.

La nostra opinió com a lectors i analistes dels contes de Romeu és que,

des dels primers (1964) fins al darrer (1980), són relats molt rodons, peces molt ben ordides i acabades. La temàtica és diversa –malgrat que la mort és gairebé una constant–, tractada amb un punt d'absurditat, d'ironia, de crítica, però sempre amb originalitat. L'estil és clar i concís; la llengua sona natural i harmoniosa, poètica en les descripcions i col·loquial en els diàlegs, però sempre acurada i rica. La majoria dels contes van ser escrits per un Xavier Romeu amb poc més de vint anys, ja hem vist, que alguns estan escrits mentre feia el servei militar (Cadis, Madrid). Són els de l'etapa més existencialista, on la mort, l'absurd, o la crítica a l'estament militar, és ben notòria. A partir de l'estada a Praga, encara que la mort continua sent un tema present, els contes prenen més volada, hi ha més crítica social i política, més maduresa intel·lectual, si és vol. Però, ben mirat, trobem, del principi a la fi, un escriptor honest, que coneix bé la llengua, que té imaginació per inventar històries i originalitat per explicar-les. Per això, pensem que els contes inèdits haurien de publicar-se: cadascun dels relats és una petita peça literària, suggeridora, que no deixarà mai indiferent el lector.

BIBLIOGRAFÍA

- BROCH, Àlex (1976). "Xavier Romeu como narrador", *El Correo Catalán*, 17-06-1976.
- BOU, Enric (1978). "El premi Victor Català: una aproximació al conte català sota el franquisme", *Els Marges*, 12, pp. 102-108.
- CAPMANY, Maria Aurèlia (1976). "Vint-i-cinc anys de Víctor Català", *Serra d'Or*, 196, p. 33.
- CONCA, Maria i Josep GUIA (2018). *A frec del teu nom, Xavier Romeu. Vida, obra i lluita*. Lleida: El Jonc.
- DRACS, Ofèlia (1980). *Deu pometes té el pomer*. Barcelona: Tusquets.
- FIGUERES, Josep Maria (1976). "Xavier Romeu o la revolta de la intel·ligència", *Avui*, 30-05-1976.
- GRAELLS, Guillem-Jordi y Oriol PI DE CABANYES, (1971). *La generació literària dels 70*. Barcelona: Pòrtic.
- ROMEU, Xavier (1976). *La mort en punt*. Barcelona: Selecta.
- TRIADÚ, Joan (1976). "Panorama de narració breu. Sàtires, exemplaris, meravelles", *Serra d'Or*, 205, p. 27.

LA POESÍA RECIENTE DE LUIS GARCÍA MONTERO: DE VISTA CANSADA A BALADA EN LA MUERTE DE LA POESÍA (2008-2016)

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Universitat de les Illes Balears

A partir de *Vista cansada* (2008) Luis García Montero, sin variar en lo esencial su poética, ha procedido a una reconsideración más explícita, honda y exigente de las líneas maestras de su obra: biografía, ideología y escritura. Revisión de la memoria íntima, familiar e histórica en *Vista cansada*, minucioso ejercicio ético y estético de conciencia en las "consideraciones" del presente que componen *Un invierno propio*, y, en *Balada en la muerte de la poesía*, apasionada defensa del papel de la poesía en el corazón del conflicto de estos tiempos críticos para su supervivencia. Esta revisión de la memoria, esta introspección crítica, forma parte de la poética de Luis García Montero desde los inicios de su obra y toma protagonismo decisivo al menos desde *Habitaciones separadas* (1994) y *Completamente viernes* (1998), pero es sobre todo a partir *Intimidación de la serpiente* (2003), en poemas como "El jardín de la serpiente", "Nochevieja" o "Cuarentena", que abre ese libro a modo de programa, cuando el poeta extrema una confrontación con el pasado sobre la cual gravita desde entonces una parte importante de su escritura: "Con qué ferocidad/ salen tus veinte años de la fotografía/ para exigirme cuentas (...)".

Intimidad e Historia: *Vista cansada*

Al realizar el ejercicio de memoria que, a la altura de sus cincuenta años, suponen muchos de los poemas de *Vista cansada* (2008), Luis García Montero ha compuesto una sistemática reflexión autobiográfica que lo es también de una generación, de una ciudad y de una historia (Díaz, 2009). Las seis secciones del libro podrían leerse en dos grandes bloques temporales: reconsideración crítica de las experiencias de la infancia y la juventud a la luz del presente, y balance provisional de las convicciones, los afectos y los desengaños en ese presente que se escribe desde la conciencia de su provisionalidad, en las tres últimas secciones. Poesía, pues, que busca una verdad, "una verdad en la memoria", la que nos ofrece en los seis capítulos de este libro es recuperación y revisión crítica de lo vivido y de lo escrito a lo largo de casi treinta años, y reafirmación, al tiempo, de una conducta necesaria: tratar de evitar los autoengaños que proponen las trampas del pensamiento y del lenguaje y encastillar la imagen plausible del vivir personal en la defensa de unas pocas y precarias certidumbres: la amistad, la política, la ideología, la utilidad de la poesía.

Cuando más se impone la necesidad de seguir buscando una raíz común de intimidad e historia las palabras establecen sus puentes, su intercambio, para que la poesía pueda circular con sus misterios y sus iluminaciones por ese territorio inestable de cuanto nos desmiente, nos desenmascara y, por eso, nos alienta aún. No en vano *Vista cansada* la precede una cita de T. S. Eliot que orienta la lectura del conjunto: "*You shall not think "the past is finished",/ Or "the future is before us" ("The Dry Salvages", de Cuatro cuartetos).*

Resulta ejemplar, al respecto, el juego de perspectivas cruzadas en dos tiempos que García Montero aplica a la composición de *Vista cansada*, y que se abren con los dos poemas de la primera sección, "Preguntas", en los que se dirige, con guiño a Cernuda, "a un lector futuro": "agradezco el azar de esta ocasión/ en la que tú me salvas del olvido.// Pero no me consuela,/ si yo no puedo recordar la vida". "Preguntas cruzadas" constituye la introducción al conjunto con el recorrido por un espacio que es también tiempo biográfico visto desde la edad presente:

Pregúntale a los ríos de Granada
por mis labios de hoy,
y que el murmullo del balcón
te dé noticias últimas del viento,
de la calle Lepanto,
de los coches domados
por las tapicerías del domingo,
de las consignas de la juventud
resueltas en el sol de los inviernos,
de las amantes rotas por la noche,
del buen amor tan sucio, de los libros,
las botellas vacías, las huelgas generales,
de todo lo que el viento se ha llevado
y pregunta por ti, por mí,
al fondo de este cielo turbio de amanecer,
que se apoya en Madrid
o en el reloj cansado del cuarto en donde escribo.

Este ejercicio consciente de y sobre la memoria da lugar en las secciones "Infancia" y "Juventud" a un complejo cuerpo de poesía meditativa que, no obstante, se abre también, entre otros, a las emocionadas declaraciones de amor filial, en "Coronel García" y "Madre", y al homenaje a los amigos de siempre en el titulado "Defensa de aquella amistad", donde se inscriben los nombres imprescindibles de una amistad a lo largo, como un emocionado retrato de familia que se cierra con evocación machadiana: "Ciudad de los olvidos, la fábrica del Sur,/ conmigo vas, mi corazón te lleva". Desvelamiento lúcido y actualización de aprendizajes, sueños, ilusiones comunes al paso de las fechas y, como en toda la poesía de García Montero, el minucioso recuento de los espacios de una Granada vivida con toda la intensidad de la juventud, pero, en contraste con los entusiastas descubrimientos de entonces, desde los progresivos desengaños de la lucidez. Una Granada evocada con la melancolía de cuanto se sabe perdido en nuestro interior: "Durante algunos años/ aquel país de pétalos y espinas/ giraba más deprisa que la tierra". También Granada, como escenario protagonista y como emblema de todo lo vivido en ella, ocupa la tercera parte del libro, "La ciudad que no quiso ser palacio", y se despliega con contrastados perfiles en una mirada necesariamente en claroscuro, porque "Vivir esta ciudad/ es pisar un jardín de tachaduras,/ la presencia infectada de lo que ya no existe".

Desde la perspectiva del presente otras luces menos cálidas y otros tonos más contrastados protagonizan la sección "Segundo tiempo" al actualizar la vigencia de un pasado cada vez más cercano y más lúcido y dar protagonismo a la desconfianza sistemática de las propias seguridades, una exigencia que Luis García Montero ha ido enriqueciendo decisivamente desde *La intimidad de la serpiente* (2003). Como ninguna actitud "asegura respuestas/ ni confirma el reposo", el poeta reafirma su poética de "la duda/ que siempre va conmigo/ igual que una certeza", y que dinamiza el discurso amoroso del último capítulo. Antes, sin embargo, los poemas "Segundas conclusiones", "Democracia dos" o "Morelia", entre otros, ofrecen un amplio despliegue de reflexiones sobre la historia y sobre la ideología que protagonizarán el libro siguiente, *Un invierno propio (Consideraciones)*.

El notable protagonismo de la política en las dos secciones centrales del libro, como ha escrito Antonio Jiménez Millán (2012: 172), muestra plausiblemente la firme convicción de que la subjetividad es una construcción ideológica y, a partir de esa convicción "la poesía se convierte en un ejercicio de conciencia individual, vigilante, frente al pensamiento único". "En varios de estos poemas se escenifica el debate íntimo por recuperar la pasión a la hora de defender los valores democráticos –esa maltrecha razón ilustrada a la que García Montero se ha venido refiriendo desde *Habitaciones separadas*": "Defensa de la política", escrito como poema de amor, "Café Español", "Morelia", "Democracia" o el ya citado "Democracia dos", uno de los textos más explícitos del libro a la hora "de enfrentarse a la estrechez de los dogmas, de desconfiar de los que se llaman "puros" y de perder la ingenuidad ante la deriva de ciertas utopías": "El agua se llevó, con los primeros viajes,/ la luz de mis banderas comunistas./ También los sueños deben/ poner los pies en tierra,/ y los labios que dicen libertad,/ justicia, socialismo,/ no pueden llevar botas/ para pisar silencios y cadáveres".

A lo largo de todo el libro abundan los homenajes a los autores preferidos: desde el Pier Paolo Pasolini (*El jardín extranjero*) –"aquella desesperada vitalidad pasoliniana que cuestionaba la mercancía sórdida de la felicidad"–, hasta Federico García Lorca, omnipresente, Alberti, Gil de Biedma, Ángel González. Y es gracias a la densidad de pensamiento que proporciona esta compleja perspectiva del presente como cobra intensidad y emoción la conclusión de *Vista cansada* en el breve cancionero de "Punto y seguido.

Habitación con vistas a tu cuerpo”, que compone su propio calendario de amor y su celebración desde ese subrayado temporal que enfatiza la pasión inscribiéndola en la perspectiva del tiempo compartido en poemas como “Aniversario” o “Memoria de la felicidad” y también instalando en el territorio de la intimidad la misma confrontación entre dudas y seguridades: “Ser como juncos, y en amor flexibles,/ no asegura respuestas ni confirma el reposo”, por más que queda a salvo, reafirmandose, la invitación al viaje compartido:

Vente conmigo al frío del invierno.
Deja que todo pase
como pasa una mano por la piel,
como corre la lluvia
por el cristal de un dormitorio.
Allí se puede ser feliz. Incluso
volveremos un día,
descalzos y abrazados en la niebla,
a caminar por esta playa
cuando seamos viento.

Así termina el libro, en el poema “Vista cansada”, de la sección final: “Estar aquí,/ en una compartida soledad,/ para ver lo que pasa/ con nosotros”.

Un ejercicio de conciencia: *Un invierno propio (Consideraciones)*

Un invierno propio (Consideraciones) nos remite desde el título a la cita de Meléndez Valdés que encabezaba *Habitaciones separadas* (1994): “El invierno es el tiempo de la meditación” y plantea un renovado ejercicio de lucidez en estrecha relación con *Vista cansada* y con las convicciones poéticas expresadas por el autor en sus reflexiones en prosa. Como ha afirmado Ángel Luis Prieto de Paula, *Un invierno propio* es la condensación del universo moral del protagonista de la poesía de García Montero, en el que desembocan sus anteriores libros poéticos y ensayísticos. “El libro defiende la utilidad de la lírica, enlaza autobiografía y compromiso civil, busca el equilibrio entre la razón y los sueños, se opone a la sacralidad y al hieratismo y ofrece una estampa creativa regida por la claridad expositiva y el discurso ilustrado”.

“Lo importante es aprender de nuevo a hacerse preguntas”, afirmaba García Montero en *Los dueños del vacío* (2006), en eso vienen a consistir las 38

“consideraciones” que, a manera de aforismos, abren en *Un invierno propio* una nueva etapa en la que el acicate de la escritura consiste en replantear el propio mundo desde las raíces de la desconfianza:

Somos una elaboración con historia. Nada está más lleno que el vacío. Nada soporta una sobrecarga superior a la hora de escribir que la página en blanco. Precisamente por esto conviene ser dueños de nuestro propio vacío, amueblarnos con nuestra voluntad de decisión, dándole en cada caso a la identidad lo que es de la identidad y a los vínculos lo que es de los vínculos. Ya sé que se trata de un optimismo más bien melancólico, un acto de voluntad, un territorio más bien frágil si se compara con los fundamentos sólidos de las certezas, las patrias, las religiones y los dividendos que hoy ruedan por el mundo. Pero es el único territorio que tengo, que me ayuda a defenderme del cinismo, que me permite negarme a la renuncia, que me perdona con dignidad cuando me atrevo todavía a defender una ilusión colectiva.

“La verdad no es un punto de partida”: frente a dogmas y verdades absolutas, frente a la prédica de las ideologías dogmáticas, el papel del poeta instalado en el vacío de las dudas implica una elección permanente, clara y concreta: “El altar y la culpa son palabras./ La religión, la patria, el paraíso,/ la raza y la bandera, son palabras también,/ solamente palabras que aseguran/ un pasado remoto”. Dicho papel implica también una cuidadosa tarea de reconstrucción de algunas precarias seguridades: el idioma como patria –“más o menos”– del poeta, la amistad a lo largo, la solidaridad, el amor, que vuelve a cobrar protagonismo a medida que el libro avanza: “A veces una piel/ pudiera ser la única razón del optimismo”. Libro de dudas y de hallazgos, como ha escrito Luis Bagué (2006), “es también un libro de aforismos y sentencias, de mínimas máximas que nos permiten sobrevivir en una época en que las consignas han suplantado a las ideologías”.

Los títulos aforísticos de los poemas permitirían una lectura exenta y, además, constituyen las claves del programa del conjunto. Veamos unos cuantos: “Los idiomas persiguen el desorden que soy”, “El porvenir es una negociación con el pasado”, “Los viejos cascarrabias son tan peligrosos como los jóvenes sin historia”, “Un golpe de azar nunca abolirá mis dudas”, “Vivir es ir doblando las banderas”, “Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda casi siempre una puerta mal cerrada”. Y, sobre todo, como ya he repetido: “La verdad no es un punto de partida”.

Como en *Vista cansada*, el discurso amoroso acentúa la esencial

imaginería sensorial del conjunto y recorre los tiempos de la historia personal, desde el magnífico “Un golpe de azar nunca abolirá mis dudas” hasta la síntesis de “Planteamiento, desnudo y desenlace”: “En tu desnudo viven realidad y deseo [...] La vida no compensa de la muerte/ si no es porque el amor le dio sentido al tiempo”.

La unidad esencial de intimidad e historia se reafirma ahora con el papel que cumplen los sueños en la modesta resistencia desde la que el poeta mantiene su compromiso colectivo y su denuncia de todo racismo y toda xenofobia: (“Es una patria inútil/ la que cierra los labios y las puertas/ a los recién llegados”). Así, el relativo rechazo de los sueños en “El insomnio de Jovellanos”, de *Habitaciones separadas* –“Porque sé que los sueños se corrompen/ he dejado los sueños”– se replantea autocriticamente: “Cuando expulsé a los sueños/ para no traicionar la realidad,/ conocía su herida,/ el peso de la noche y su presencia,/ pero no calculaba su vacío.// El vacío de un sueño/ pesa como la risa de los cínicos,/ como los ojos débiles que miran a otro lado,/ como el soberbio de pureza fría/ que vive más allá de las tormentas”. Por eso “convivo con mis sueños/ pero en habitaciones separadas”.

La que protagoniza todo el discurso del libro es esa dimensión reflexiva que entiende la subjetividad como proceso de construcción ideológica; ahora más que nunca existe un cuestionamiento del yo que, al mismo tiempo, se replantea el mundo a partir de la desconfianza de las palabras: “¿Me dice, por favor, qué significan/ el tú y el yo, la edad y la palabra España?”. Estamos ante una poética que entiende que la escritura es un ejercicio de conciencia que da valor incluso a la nostalgia: “Pero que nadie juegue/ a despreciar la honesta labor de la nostalgia”. Así, las consideraciones sobre el yo en *Un invierno propio* se vinculan también a los sentimientos compartidos, al amor como contrapunto de las decepciones, al deseo (“En tu desnudo viven realidad y deseo”). Esta renovada dialéctica entre la historia personal y la historia colectiva contribuye a que todo el libro pueda leerse como “una modesta/ forma de resistir”.

Desde la altura de una edad que está lejos aún de ser invierno, contra la intolerancia y las falacias de las grandes palabras, la impureza del olvido y a favor de la intemperie necesaria, *Un invierno propio* es uno de los grandes libros de Luis García Montero por su riqueza de registros, su plasticidad y la

esencial claridad de sus consideraciones en esta época de cínica confusión en la que todo parece valer.

Defensa de la poesía: *Balada en la muerte de la poesía*

Precisamente a esta época de cínica confusión en que todo parece valer remite la reciente *Balada en la muerte de la poesía*. Con este extenso poema en prosa Luis García Montero despliega la cuestión de la supervivencia de la poesía. Una cuestión siempre abierta como esencial a toda creación artística en todo tiempo y lugar porque, vistas en perspectiva histórica, todas las épocas son conflictivas para el arte verdadero. ¿“Malos tiempos para la lírica”, como expresaba Bertolt Brecht en su conocido poema?. Sin duda, pero las lecciones del pasado aportan finalmente una luz de esperanza y, en todo caso, sirven para la resistencia y su defensa en el presente.

Estamos ante “un libro singular”, como también ha dicho Luis Bagué, “cuya tonalidad casi ensayística no debería desviar la atención de su apuesta expresiva, entre el turbión onírico y la fábula moral”. Ciertamente, esa condición de “apuesta expresiva” introduce, en mi opinión, un cierto cambio cualitativo en la escritura poética de García Montero, y no sólo por su carácter de poema fragmentario en prosa, que no es nuevo en su obra –ya, después de su uso en *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980), en 1994 publicó en Palma de Mallorca otro poema en prosa fragmentaria titulado *Quedarse sin ciudad*, recientemente incorporado a su *Obra completa*–, ni por la elección de otras normas formales que apuntan menos a la musicalidad característica de su poesía que a la búsqueda de una profundidad del discurso distinta. Lo que es sintomático de un cambio en esa “apuesta expresiva” es la forma de construir un argumento insólito que, además, surgió en el proceso de escribir otro libro de poemas, que provisionalmente se titula *Puerta cerrada*.

Balada en la muerte de la poesía sostiene sus veintidós secuencias sobre una sencilla línea argumental: la noticia de que la poesía ha muerto repetida en las televisiones, las llamadas en el contestador telefónico, las oscuras circunstancias de la muerte, el velatorio, las necrológicas y el entierro, el regreso a casa en un fantasmal ambiente urbano de desolación y miedo y el poeta comenzando a escribir el poema que el lector tiene en sus manos y que culmina con un homenaje a sus poetas más queridos:

A puerta cerrada abro un cuaderno, le pido un esfuerzo a la tinta y a los desfiladeros, me doblo y me desdoblo para estar a la altura de todo lo tachado, oigo la música de una verdad fieramente humana, observo sus circunstancias, me busco y empiezo a escribir estos retornos de lo vivo lejano, este largo lamento, esta desolación de la quimera, estos poemas póstumos, estas palabras sin esperanza y con convencimiento, esta casa encendida, esta balada en la muerte de la poesía.

Como ha señalado Antonio Jiménez Millán (2019):

en una sociedad del espectáculo como la que vivimos, la creación poética está sometida a otro riesgo, inverso a la marginalidad: el peligro de la facilidad, la apuesta superficial por la expresión espontánea de las emociones, tan difundida en Internet y en las redes sociales (...) al margen de lo acomodado y de lo previsible hay que seguir investigando las relaciones entre lenguaje e ideología, que es otra manera de cuestionarse a sí mismo.

Tal vez por eso los dos últimos poemas se sitúan en las escaleras de una estación de metro; descender al sótano, subir luego a una ciudad desaparecida supone una indagación en la propia conciencia y una nueva toma de contacto con la realidad.

Mediante la fusión del lenguaje cotidiano, la introspección moral y la profusión de imágenes que se van amplificando hasta lo alucinatorio, abordan lo colectivo y alcanzan un ámbito abstracto, general, el poema se abre a una diversidad de motivos que responden como en mosaico a los temas esenciales de la escritura anterior de García Montero y a la cuestión central de toda reflexión sobre el papel de la poesía en este tiempo: su muerte volvería aún más trágicos el deterioro de la sociedad democrática, el sentimiento colectivo de soledad, la incomunicación de los individuos en medio del ruido atronador de los medios de comunicación.

Imaginar que la poesía ha muerto deja más al desnudo todavía la conciencia de desamparo. García Montero va trenzando el análisis de su propia intimidad y sus circunstancias, la vida de los sentimientos comunes, la lección de los poetas a lo largo de la Historia, la intemperie, en fin, de la que nace la verdadera poesía. Junto a la constatación del evidente deterioro de la convivencia –“Este frío, estas órdenes sin ojos, esta avaricia abstracta, esta crueldad indefinida”– a manos de los poderes económicos y de los medios de

masas, el poeta va abriendo espacios a la propia intimidad que acusan la herida del tiempo, “el anticipo de la podredumbre”, la conciencia de la pérdida.

Acuden a su conversación los nombres de viejos amigos –Ángel (González), Rafael (Alberti), Javier (Egea), Jaime (Gil de Biedma), José Emilio (Pacheco)...– “que todavía queman con la palabra en la mano”. Y acuden también, dando cuerpo a la amplia reflexión sobre el necesario renacer constante de la palabra poética los grandes maestros invocados: Rubén, Lucrecio, Manrique, Borges, Baudelaire, Garcilaso, Lorca, Antonio Machado, Neruda, Ajmátova, Szymborska... y también Óscar Wilde, a cuya “Balada de la cárcel de Reding” se alude en el título y en su veredicto: “Una pantalla de televisión siempre repite lo que dice hasta convertirlo en escombros y en botella vacía. *Los hombres matan todo lo que odian. Los hombres matan todo lo que aman*”.

Más allá de la historia que propone el título, bajo la apariencia de una muerte, este poema es una amplia reflexión de García Montero acerca del papel de la poesía en unos tiempos de banalización del lenguaje, de basura televisiva, de desorientación colectiva, de incomunicación y soledad: “esta es la balada de la gente que se quedó sin rostro”. No se olvide que el libro se inicia con una cita de Gil de Biedma, “no es el mío este tiempo”. Pero todo él es principalmente una forma de defensa de la poesía, no al estilo de Shelley ni de las proclamas vanguardistas, sino un poema de amor, un poema melancólico de amor a la palabra cuando se siente que la poesía, vieja amiga, ha perdido su función a manos de los raptos del lenguaje y del pensamiento, los dueños del dinero: “Utilidad, mercantilismo, demanda, eficacia, prisa, ayer, nuevos tiempos (...) Es el vocabulario de esta muerte”.

BIBLIOGRAFÍA

- BAGUÉ, Luis (2016). "Canción triste de García Montero", *Babelia*, 22-04-2016.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (2009). "Continuidad y cambio en la poética reciente de Luis García Montero". En Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, pp. 105-116.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006). *Los dueños del vacío*. Barcelona: Tusquets.
- (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor.
- (2011). *Un invierno propio (Consideraciones)*. Madrid: Visor.
- ____ (2016). *Balada en la muerte de la poesía*. Madrid: Visor.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2009). "El arte de la memoria (*Vista cansada*, de Luis García Montero)". En Juan Carlos Abril y Xelo Candel Vila (eds.), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento, pp. 45-53.
- (2012). "Un invierno propio (Luis García Montero)", *Paraíso. Revista de Poesía*, n.º 8, pp. 171-173.
- (2019). "Muerte y defensa de la poesía" [Sobre *Balada en la muerte de la poesía*], *El Maquinista de la Generación*, 26 [En prensa].
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (2011). "La razón y los sueños" [sobre *Un invierno propio*], *Babelia*, 5-03-2011.

CHIRBES: EXCAVACIONES EN EL TÚNEL OSCURO DEL PASADO

VALERIA DE MARCO

Universidad de São Paulo/CNPq-Brasil

No soportaba las alusiones de mi padre –siempre misteriosas– a cosas que habían ocurrido. Primero, no las entendía; luego, me aburrí. Al final, me asquearon. Se creyó que yo había aceptado la carpintería por algún modo de vocación, y entonces tuvo prisa por hablarme de aquello, por contarme que él formaba parte de esa narración épica, pero yo no estaba dispuesto a escucharlo. Le dije: el rencor no te deja vivir. Aquello pasó, se acabó, ¿te enteras, padre? (Chirbes, 2013c: 186-187).

El 14 de diciembre de 2010, sin ser consciente de la brutalidad de sus palabras, Esteban, el protagonista de *En la orilla*, sintetizaba el violento discurso político de la dictadura del general Franco y de los pactos que establecieron el marco de la transición a la monarquía parlamentaria: “Aquello pasó, se acabó”. ¿De qué violencia se trata? Se trata de la que late y se encierra en la sintaxis de su propia frase, cuando elige, por un lado, la indeterminación del demostrativo y, por otro, la repetición tan imperativa del pretérito perfecto –“Aquello pasó, se acabó”. Se trata de esa violencia reiterada por la interpelación –“¿Te enteras, padre?” y que se nos revela en cómo el hijo escuchó, o en cómo se pudo leer desde 1940, la historia del bando derrotado en la Guerra Civil. Durante una época, la historia le parecía llena de alusiones “misteriosas”, incomprensibles, aburridas y, luego, se había transformado en una narrativa épica que no llegó a interesarle por revelársele

rencorosa y provocarle asco. Algunos años antes de la dura interpelación de Esteban a su padre, Chirbes ya le había contestado:

La recuperación de esas imágenes [se refiere a fotografías de la época de la II República y de la Guerra Civil] fue, para mí, para muchas personas de mi edad, más que el fruto de una herencia, el resultado de una voluntariosa excavación. Porque en las casas de los vencidos el silencio se había apoderado de todo y, en las de los vencedores, el ruido impedía oír casi nada (Chirbes, 2002: 106-107).

Se podría decir que la línea de fuerza de la escritura de Chirbes consiste en ponernos de manifiesto la equivocación de Esteban. Sus novelas plasman imágenes y vidas que pueden negar la indeterminación de “aquello” y transformar su carácter finito (“se acabó”) en un pretérito imperfecto que se arrastra hasta hoy en silencio tras las sombras. Describen diferentes vivencias, incluso las del autor, las amalgaman como experiencia de un pasado social que fluye y moldea el proceso histórico presente, siempre transmitido por voces encontradas. A causa de tal perfil y del aluvión de novelas dedicadas al rescate de episodios de la Guerra Civil que se publicaron en las últimas décadas, las primeras reseñas de sus obras anteriores a *Crematorio* se escribieron con parámetros del canon construido por la historiografía literaria. Se incluyeron en el cajón del realismo o en el reservado a la novela social y, luego, en el creado para almacenar la cultura de la “memoria histórica”. Estas etiquetas no han favorecido desde luego el acercamiento del lector a la obra inquietante de un nuevo autor, por cuanto pueden movilizar prejuicios. La primera, por ejemplo, activa en la memoria los textos decimonónicos; las otras dos evocan una producción literaria que, tomada a la ligera, podría ser vehículo de transmisión de posiciones políticas, en sendos contextos sociales. Como dichas apreciaciones no correspondían a la grandeza de las novelas de Chirbes, no constituían pistas fiables para estimular la curiosidad del lector y, tal vez por ello, han contribuido a retardar en España el reconocimiento que mereció el autor en otros países europeos.

No parece fruto de la casualidad el hecho de que Chirbes se haya dedicado reiteradamente a reflexionar en sus ensayos sobre estas clasificaciones, especialmente la relativa al realismo que, aplicada incluso al *Poema del Mío Cid*, está presente en todas las historias literarias y los libros de texto como una marca singular y distintiva de la tradición española. Chirbes

expresa su percepción del concepto con criterios que, forjados a partir de su interpretación de la historia de España, utiliza para estudiar a algunos narradores y las relaciones entre texto y contexto social que estos plasmaron en sus obras. En esa trayectoria crítica se esbozan las figuras de sus dos grandes maestros: Galdós y Max Aub.

En el ensayo "La hora de otros (Reivindicación de Galdós)", Chirbes considera que la frustración del proyecto literario de Galdós de describir el ascenso de la burguesía al poder a partir de 1868, como hizo Balzac en Francia, derivó del fracaso de esta clase cuando se restauró, en España, la alianza de siempre entre la Iglesia, la monarquía y los terratenientes. La derrota del ideal de Galdós de una sociedad republicana y laica no impidió que el escritor siguiese registrando las contradicciones sociales de su época. Sin embargo, ha motivado hasta hoy una recepción distorsionada de su obra si exceptuamos a Antonio Machado, a los escritores del bando republicano durante la Guerra Civil, a sus integrantes exiliados en 1939 y a algunos pocos que se quedaron en la península. Dichos escritores comprendieron que, en su reflexión sobre la historia española, Galdós entiende al "pueblo como motor" (2010: 114), consideración compartida por Chirbes, que atribuye a la capacidad de Galdós el narrar desde un determinado punto de vista: "el punto de vista de abajo, o en los bordes: los excluidos, [...] pero también los cínicos, esos personajes sin escrúpulos" (2010: 145-146). Moviéndose desde esa perspectiva, Galdós habría conquistado la libertad que valoró Max Aub y que valora Chirbes: "Liberarse es descubrir el mecanismo que hay dentro de la máquina, usar palabras para desnudar lo que cubre el paño, el telón" (2010: 149). Así es como él entiende el concepto: el realismo no se confunde ni se circunscribe únicamente a los textos escritos durante el siglo XIX; se trata de un modo de composición literaria que contribuye a formar el espíritu crítico del lector, a llevarle a la pérdida de la inocencia, alimentada por idealizadas apariencias y por buenas intenciones, dos palabras que dan título a una novela de Aub dedicada a Galdós, como recuerda Chirbes en el ensayo. Así, en sus estudios críticos y en sus novelas, el autor pone de manifiesto que reflejar su época exige continua experimentación formal y que, exactamente por eso, no cabe sumarle al concepto de realismo adjetivos, tales como social, histórico, crítico o nuevo.

Desde esa misma perspectiva, Chirbes también reflexionó sobre el uso de la etiqueta de “memoria histórica”. Consciente de que esta busca referirse a una política cultural estimulada desde el poder político y económico, que formularon e implantaron los pactos de la transición, el autor entiende que no se vinculaba a un compromiso de dar a conocer o desvelar a los responsables de los crímenes contra la humanidad cometidos durante la Guerra Civil y el franquismo. El recuerdo de la guerra inundó el mercado editorial y se transformó en artículo de consumo, no en materia de reflexión. En esta medida, el autor explicita que sus novelas no caben en las usuales etiquetas literarias manejadas a la ligera, debido a que estas, además, integran y reproducen el relato historiográfico socialmente hegemónico¹. Sus ensayos proponen que la vocación de la novela –capturar la dinámica social de su época– exige la contigüidad entre realismo e historia presente y pasada; es experiencia de aprendizaje:

Enseñarle al lector los mecanismos de funcionamiento del gran e inabarcable juego de la vida en unas cuantas páginas no es otra cosa que enseñarle a mirar el mundo desde un lugar. La coherencia de una mirada y su capacidad para apostarse en otro lugar son las grandes virtudes de un texto literario. Son el regalo que nos ofrece un gran novelista. En esa coherencia está su fuerza, la fuerza con la que el relato privado se convierte en competidor del relato público, que es la historia” (2010: 230).

Por eso, corresponde al novelista “rehacer constantemente el relato canónico, no aceptar jamás la versión que se nos ofrece” (2010: 237); no buscar “consolar, sino descifrar” (2010: 19); usar la “estrategia del boomerang: saltar atrás como experiencia que permite devolver al lector al ajeteo presente” (2010: 28). Y Chirbes formuló su propuesta estética: “escribir supone una excavación en un túnel oscuro” (2010:14). Volver atrás para poder lanzarse al presente, excavar y descifrar son movimientos de su escritura que se aplican para describir las repetidas embestidas en el pasado y las constantes incursiones en un amplio repertorio literario en busca de formas de narrar, búsqueda que comparte con los personajes escritores de sus novelas y que va conformando una sintaxis de la dilaceración. Al parecer, solo ella le permite

¹ Javier Lluch Prats sintetiza el perfil de Chirbes: “la responsabilidad civil del escritor cuyo reto es escribir la novela que su tiempo solicita; la defensa de lo estético como ideológico y el análisis de la (trans)formación del gusto como forma de dominio, que combate en sus escritos” (2015: 162).

configurar un narrador que ya no tiene el poder de omnisciencia del cual disfrutaban Galdós y Balzac; solamente ella puede albergar un amplio espectro de puntos de vista que se fragua con el uso de la primera o de la tercera persona en la cual se instala un narrador de estatura tan modesta como la de sus personajes, ya sea para acercarse a ellos e incorporar a la novela un proceso de rememoración, ya sea para alejarse y rescatar los diálogos que protagonizaron en el pasado; solamente ella puede dar lugar a la copia o registro de textos derivados de excavaciones en el pasado y traerlos a la luz. A riesgo de incurrir en generalizaciones, se percibe en su trayectoria que, hasta *La caída de Madrid*, el novelista sondea la sintaxis narrativa buscando modos de contar vivencias de desengaño, fracasos, derrotas de proyectos individuales o colectivos y estructura los textos con variaciones de la labor de ese narrador modesto que, en primera o tercera persona, nos cuenta una sucesión de acontecimientos de la vida de sus personajes, respetando el ritmo del paso del tiempo en que ocurrieron.

El enredo de *Mimoun* (1988), primera novela de Chirbes, consiste en episodios de inadaptación de Manuel durante un año, periodo de su estancia como profesor en la Universidad de Fez. El protagonista había ido a vivir en Mimoun con la expectativa de sumergirse en los hábitos de la gente común de Marruecos, de acercarse a esa cultura tan distinta a la suya, escapándose de la convivencia con los demás extranjeros del mundillo universitario o de los ambientes turísticos. Buscaba aislarse para escribir, proyecto que no logró realizar, y volvió a Madrid. Manuel se instala en el dolor del fracaso, usa un lenguaje conciso asaltado por palabras de aquel ambiente, articula una sintaxis elíptica y narra, desde la intimidad de la primera persona, con una dicción lírica². El texto lanza a su lector a un mundo hostil y ambiguo para compartir con el personaje-narrador ese viaje al infierno y su impotencia para descifrarlo. A su alrededor todo se agranda, asume contornos demoníacamente misteriosos; se siente acosado por imágenes de ruinas y de la muerte. Desde las tantas elipsis de la narración, el texto sigue interrogándonos y nos sugiere la posibilidad de leerlo como una novela de formación fallida. *En la lucha final* (1991), el enredo articula acontecimientos que se extienden durante algunos meses de uno de los años de la década de 1980, y el narrador también tiene el

² Como anota Ángel Basanta, el texto es “una novela lírica”, con un estilo de “contenido aliento poético” (2015: 54).

proyecto de escribir una novela, la que tenemos en manos, pero su perfil es muy distinto al de *Mimoun*. Aquí él no actúa como protagonista del enredo; se sitúa más bien como un personaje secundario que se acerca a un grupo de amigos formado veinte años antes en la militancia antifranquista, cuando cantaban juntos el himno de la Internacional Socialista, irónicamente aludido en el título de la novela. Se trata de registrar las contradicciones entre los ideales fundadores del grupo y la banalidad de la vida acomodada a la cual accedieron sus integrantes a través de puestos de trabajo seguros, como el del catedrático y el del escritor aplaudido por el mercado editorial, o a través de negocios algo oscuros vinculados a la transformación urbanística de Madrid. El narrador se nos presenta como un simple testigo que ordena materiales: lo que le cuentan los demás personajes, incluso utilizando comillas, o un diario, reproducido en una de las partes de la obra. La supuesta ecuanimidad del testigo nivela las diferentes voces, los diferentes puntos de vista, a una misma perspectiva, a las repetidas acomodaciones al cinismo, a la impostura o a la práctica del fraude.

La *aisence* con la cual se mueven estos personajes en la moderna sociedad de consumo recién instalada en el país, y que les dio protagonismo en *En la lucha final*, delimita el campo de excavación que Chirbes exploró en sus novelas posteriores, desde diferentes perspectivas derivadas de coyunturas concretas del proceso social³. A veces es el telón de fondo de una escritura de la intimidad, como en el díptico *Pecados originales*, constituido años después de la publicación por separado de las dos novelas cortas que lo integran: *La buena letra* (1992) y *Los disparos del cazador* (1994). Ambas se estructuran a partir de un singular procedimiento: el enredo es la producción del texto motivada por la necesidad de un personaje-narrador ya mayor de defenderse de acusaciones que le hace ahora su hijo. El sufrimiento del narrador frente a la incompreensión del hijo, que no vivió la guerra civil ni la escasez material y moral de la primera etapa de la posguerra, le lleva a hacer un balance de su vida, desde la juventud hasta la vejez, a recuperar acontecimientos del largo tiempo histórico correspondiente: desde los años de la II República hasta el

³ Una observación de Fernando Valls sobre *La lucha final* es muy pertinente a las demás obras del autor: "Lo que Chirbes muestra, en suma, son varios fraudes, ejemplificados en la transformación ideológica de unos individuos que salieron del franquismo siendo rebeldes y acabaron vampirizados por el poder, adoptando una moral pragmática e hipócrita" (2015: 131).

final de la década de 1980. En ese marco afectivo, el personaje-narrador usa la primera persona, y la narración es una rememoración silenciosa a un destinatario concreto, a ese hijo que no escucha su justificación respecto a sus decisiones pasadas o actuales. El carácter selectivo de la memoria legitima la composición del texto como una sucesión de fragmentos alojados en una sintaxis narrativa propia de la oralidad de una conversación fracturada por esa presencia ausente del interlocutor. La escritura se transforma en transmisión de un legado, es testamento.

Sin embargo, los numerosos rasgos comunes a ambos textos contribuyen a evidenciar una diferencia entre ellos y a poner de relieve su poder estructurador de la actividad de narrar. Se trata de la diferencia del punto de vista: en *La buena letra* es el de los vencidos; en *Los disparos del cazador*, es el de los vencedores y de los que se adhirieron a ellos al percatarse de que era la única vía para medrar en la España de Franco. Ana atribuye a la buena letra de su cuñada Isabel la rendición de Antonio, el hermano de su marido, que cuando salió de la cárcel, después de haber sido condenado a muerte, pasó a vivir en el ambiente y en las condiciones que le facilitaron los vencedores. La traición tuvo más poder que el hambre de la posguerra para asfixiar y destruir a su familia, pues la buena letra –“el disfraz de las mentiras” (2013b: 139)– les confiscó la dignidad y el derecho a expresar el sufrimiento, grabados en los cuadernos de dibujos de Antonio y que Isabel hizo desaparecer. Como superviviente de tanta humillación, Ana escribe a su hijo para justificar que no entrega su casa, abrigo de su memoria, a las constructoras que por entonces “modernizaban” el Mediterráneo.

El personaje-narrador de *Los disparos del cazador* es Carlos, viudo como Ana pero que ya no puede valerse por sí mismo y es asistido por un profesional. Comenzó a escribir su historia cuando encontró un cuaderno utilizado por su hijo en los días en que Eva, la madre, ya se estaba muriendo en una clínica. En las anotaciones, el hijo le acusa de que, por su carácter impositivo y algo bronco, jamás pudo comprender la sensibilidad acogedora de Eva, como lo había hecho el médico de la familia. La anotación hurga en la más profunda herida de Carlos. Este, hijo de un represaliado del franquismo, conquista la confianza del hermano de Eva, se casa con ella, ingresa así en los círculos de prácticas y favores del bando vencedor, se hace rico con los negocios de la construcción, y, aun así, sigue siendo objeto de desprecio por

parte de su suegro. La amargura de Carlos, como se repetirá en otras novelas de Chirbes, nace del hecho de que, cuando su hijo le reprocha su pasado, este no tiene en cuenta que el dinero del que se sirvió para estudiar en Francia, hacer la carrera de arquitecto y dedicarse a proyectos comunitarios, provenía de la brutalidad de los negocios algo oscuros de su padre. Y, por si fuera poco, Carlos que había leído la correspondencia amorosa entre Eva y el médico de familia, se siente humillado porque se entera de que su hijo sospechaba de los sentimientos de su madre. En cierta medida, ambas narraciones buscan justificar gestos de traición, tema que, desde diferentes puntos de vista, circula en las obras de Chirbes.

Cabe todavía señalar que, en ambas novelas cortas, Chirbes vuelve a enseñar a su lector cómo una nota personal encontrada al azar puede ofrecer una nueva perspectiva para reescribir el relato del pasado, cómo el narrador encuentra pistas en materiales supuestamente desechables que le exigen revisar acontecimientos anteriormente ordenados; cómo la laboriosa excavación del escritor puede traer a la luz una nueva interpretación del pasado y la comprensión del presente. Si *En la lucha final* un primer borrador de un texto de ficción escrito por un personaje pasa a formar parte de la novela y complementa el conocimiento que tenemos de los protagonistas, en las dos novelas cortas los pequeños restos del pasado encontrados por el narrador motivan su reflexión y le despiertan la necesidad de escribir, de transmitir su relato. Ana, con sus pocas letras, dejó constancia de su verdad, de no traicionar sus valores, de no rendirse al cinismo de los vencedores conservado en el dibujo que Antonio le dio de su rostro cuando se estaba muriendo y renovado por la insistente petición del hijo para vender ahora su casa. A su vez, al encontrar el cuaderno de su hijo, Carlos tuvo que enfrentarse con su fracaso: la traición a su padre represaliado y haber conseguido su fortuna gracias a los negocios de la construcción le llevan a confesar que también él se siente traicionado por si mismo” y a preguntarse de qué le valió ser humillado y humillar a tanta gente. La respuesta se la ofrece Chirbes cuando, diez años después, reúne ambas novelas cortas, arma el díptico, Carlos y Ana se miran y sugieren al lector el legado del autor: la derrota irriga las relaciones sociales del país; “no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas” (Chirbes, 2013b: 16).

La conformación de las relaciones entre padres e hijos de vencidos y de vencedores es retomada *En la larga marcha* (1996) pero, en esta obra, Chirbes experimenta nuevas estrategias que le permiten observarlas de modo bastante amplio. Una primera estrategia consiste en aplicar dos cortes en el largo tiempo histórico, también capturado en *Pecados originales*, y que corresponden a las dos partes de la novela: "El ejército del Ebro" y "La joven guardia". Entre ellas hay un lapso temporal de algo más de dos décadas, un tiempo de silencio de la voz narrativa. Esa estrategia se combina con una narración en tercera persona que, como si se desplazase por diferentes espacios, transfiere su estrecho punto de vista a los personajes, registra sus voces en forma de diálogos o en la del monólogo interior, construyendo fragmentos que se suceden. El lector observa la vida cotidiana de esos dos momentos, dos contextos sociales, como si se tratara de dos secuencias independientes de una larga película sobre la derrota de la II República y la era Franco.

La primera parte se sitúa en una fecha concreta, 1948, y sus fragmentos nos van mostrando cómo viven siete núcleos familiares en diferentes zonas del país, algunos de ellos integrados por vencedores en la guerra y otros, por vencidos. La atmósfera sombría que los envuelve a todos se asocia al título tan irónico de esa primera parte y sugiere una interpretación: diez años después de la derrota de la República en la batalla del Ebro, se constata que no a todos los de aquella generación que vivió la guerra les tocó el hambre, pero sí la miseria de espíritu que se abatió sobre el país. Los hijos de esas familias son los personajes de "La joven guardia", segunda parte de la novela. Todos están en Madrid en los primeros años de la década de 1970; integran una célula de una organización de izquierdas en la cual solo uno de ellos no es universitario, y es precisamente él el que se encarga del enlace con los obreros de los barrios periféricos. El grupo recrea en el texto la oposición al régimen franquista que los estudiantes llevaron a cabo, siguiendo la pauta libertaria que, desde París en 1968, conquistó gran parte de occidente. El lector sigue los hábitos del grupo y se da cuenta de su fragilidad ideológica, manifiesta en la creencia de que la adhesión a la organización puede superar las desigualdades de clase. Sin embargo, estas siguen allí en las prioridades del uso del piso donde se reúnen o en la rápida salida de uno de ellos de las celdas de la dirección general de seguridad, gracias a la intervención de su

padre, vinculado desde siempre a los círculos del régimen. La ironía del título de la segunda parte se proyecta sobre el de la primera y, aludiendo a la canción revolucionaria, insinúa que aquellos jóvenes que la entonaban ignoraban cómo la crueldad del franquismo falsificó la historia del país, cómo les confiscó, a ellos y a sus padres, el acceso al conocimiento de lo que pasó desde la batalla del Ebro hasta aquel momento en que son llevados a la cárcel. Para indicarnos la necesidad de acceder a ese conocimiento, Chirbes usó la elipsis que, a la vez, evoca y deja en el silencio dos períodos: la década inmediatamente posterior a la batalla del Ebro, cuyas ruinas ocupan la primera parte, y los veinte años siguientes, durante los cuales la lenta labor del régimen consolidó el olvido de los desastres de la guerra.

Desde una cierta distancia de la publicación de estas novelas, *La caída de Madrid* (2000) parece ser un punto de inflexión en la trayectoria del novelista, percepción que se fundamenta en la lectura de la obra y que puede ser corroborada por las modificaciones realizadas por el autor en la nouvelle *La buena letra*, justo en el 2000. Chirbes retiró el final, en el cual Ana se reconciliaba con su cuñada, y escribió un prólogo para justificar su gesto. Entendió que “el libro no necesitaba de ninguna circularidad consoladora” (2013b: 16), que no cabía sugerir “que el tiempo acaba ejerciendo cierta forma de justicia”, pues la idea “diez años más tarde”, le parecía “una filosofía inaceptable, por engañosa” (2013b: 16). Desde esa lucidez respecto a su propio engaño, a la desmemoria social, Chirbes parece retomar el conjunto de sus experimentaciones en la sintaxis narrativa y el campo histórico que venía explorando para dar consistencia a la densidad de su texto, teniendo en cuenta algunas indagaciones: ¿cómo representar la relación entre la vigencia del silencio social sobre las prácticas de la violencia de estado y las estrategias utilizadas para fraguar la instancia de la enunciación narrativa? ¿El acceso al pasado silenciado exige la disminución o la desaparición del papel del narrador como mediador en la relación entre el lector y la materia narrativa? ¿Cómo convertir a ese lector en un investigador activo que pueda dedicarse a la excavación de su pasado para comprender el presente en que vive?

Potenciar experimentaciones anteriores es algo que Chirbes logra en *La caída de Madrid* con el uso de dos recursos: la concentración del tiempo o de la duración del acto de narrar, demarcado por la mañana y la tarde del 19 de noviembre de 1975, día de la muerte de Franco, y la ampliación del espacio

que la voz de cada personaje ocupa en el texto, procedimiento que reduce la capacidad de mediador del narrador en tercera persona en su contacto con el lector. Este tiene acceso a la angustia de diferentes personajes, de distintas ideologías y posiciones sociales, que esperan la noticia de la muerte del caudillo, acontecimiento que, ellos saben, cambiará sus vidas y la del país. La densidad de la novela deriva de esa posibilidad de rescatar el pasado histórico a partir de diferentes intervenciones narrativas en clave memorialista, que se materializan en prácticas discursivas propias de los registros de la oralidad con sus marcas socioculturales, cuyas singularidades nos permiten vivir la dramática espera junto a diferentes grupos o clases sociales. Y en este proceso la novela nos revela, en el peso de ese silencio expectante, la dificultad de los personajes para imaginarse e imaginar el día siguiente al de una España sin el caudillo.

Chirbes explora estos dos procedimientos de manera intensa y radical en sus novelas posteriores. El enredo mínimo de *Los viejos amigos* (2003) consiste en una cena, concertada por iniciativa de uno de ellos para que volvieran a encontrarse los miembros de una célula comunista que había actuado en los últimos años de la dictadura de Franco. Aunque algunos habían seguido en contacto, el grupo no había vuelto a reunirse durante veinticinco años. No todos acuden a la cita, pero el lector tiene acceso a la vida del grupo, a las disensiones antiguas y presentes que conforman el perfil de sus integrantes. Ese enredo tan escaso se desarrolla en un marco de estricta concentración espacial y temporal, a través de fragmentos narrativos. Y, como en cada uno se registra el fluir de la corriente de conciencia de un personaje, el lector sigue una sucesión de voces, que tarda a veces en identificar, ya que nadie le guía, ni encuentra tampoco diálogos con sus guiones o con los nombres de los que intercambian frases. En el locus de la enunciación se turnan ahora, mientras cenan, señores y señoras cuya edad está en torno a los sesenta años, que revisan la vivencia compartida por la militancia política de sus años en la universidad desde la perspectiva que les moldearon los acontecimientos posteriores: la muerte de Franco, la constitución, el 23-F, la llegada del PSOE al palacio de la Moncloa, la caída del muro de Berlín, la contradictoria inserción de la China comunista en la economía global y, sobre todo, el paraíso de la sociedad de consumo que se respiraba en España.

En torno a la mesa, cada uno de los viejos amigos mira a los demás y a sí mismo; su voz ocupa la enunciación y construye un fragmento que termina en un espacio en blanco de la página. La sustitución de las voces es arbitraria y un mismo personaje retoma más de una vez la instancia narrativa y a cada intervención, mirándose en el espejo proporcionado por los demás, cada uno sigue excavando su pasado y el del grupo. Una ronda de voces que gira en torno a un eje: el fracaso, el desengaño y la certeza de que la utopía de una sociedad igualitaria se esfumó. El tema recurrente es el “ubi sunt”, que cruza los fragmentos articulados con el movimiento discontinuo de la rememoración, con la dicción propia de la oralidad y con apropiaciones de frases dichas por diversos miembros del grupo en diferentes momentos de sus vidas. En ese juego de espejos, corresponde al lector trazar el perfil de cada personaje, esté presente o no en la mesa, armar las contigüidades existentes entre las trayectorias de los miembros del grupo, radiografiar complicidades, traiciones, vínculos y determinaciones históricas. La novela le exige también excavar el texto en busca del autor implícito que apenas deja ver al narrador en las comillas de algunas frases rememoradas por los personajes y en el espacio vacío existente entre cada una de las voces. La combinación de esas estrategias crea la estructura irónica de la novela, presentándonos a esos personajes inferiores a nosotros, pues ni siquiera pueden acceder a la conciencia de su impotencia, de esa impotencia narrativa que solo les permite articular un discurso tan centrado en resentimientos y fracasos individuales que traduce el proceso social como telón de fondo, como marco temporal de sus vidas. La carencia de mediación de un narrador parece tener la función de plantear al lector que no hay posibilidad de excavar el pasado en una sintaxis tranquilizadora, apaciguadora. Tal vez eso ayude al lector a interpretar el fracaso de Carlos –personaje escritor– que todavía no logra dar con la forma que él mismo formuló para su novela: “Hacer hablar a Andreu y que sus palabras me sirvan para entenderlo y que el libro sea ese entendimiento” (2011: 190). Y, para que el lector sea testigo de esa impotencia, Chirbes incorpora a la novela un borrador de un texto de ficción que no corresponde al deseo expreso de Carlos.

Crematorio (2007) se construye también con un enredo mínimo: el velatorio de Matías, con sus trámites de preparación del cadáver para la ceremonia de cremación. En unas pocas horas de un día de verano se

concentra la historia y la escritura. Esta también se presenta como una sucesión de fragmentos y en cada uno de ellos se registra el fluir de la conciencia de un personaje. Sin embargo, sutiles variaciones de esas características constituyen nuevas estrategias discursivas que amplían el contexto social de la novela y reflejan la brutalidad de las relaciones humanas como obra de una sistemática política de ocultación de sus raíces históricas, de la barbarie de la Guerra Civil y sus consecuencias.

Una primera variación importante es la configuración del conjunto de los personajes. La horizontalidad de la relación existente entre las voces de *Los viejos amigos* desaparece y da lugar a una jerarquía entre las que intervienen en *Crematorio*, jerarquía determinada por Rubén Bertomeu, el personaje central, empresario de la construcción civil, como algunos que se hicieron millonarios en los años del “pelotazo”. El autor implícito arma una compleja narración, explorando la perspectiva hipócrita que Rubén adquirió para ascender a la clase dominante: su tránsito por todos los ámbitos del tráfico de influencias o de drogas y por las distintas formas de blanqueo de dinero. El enredo mínimo se construye con dos acontecimientos que rompen la normalidad de la vida de Rubén: el incendio de un coche que lleva a un ex-colaborador suyo a un hospital y la muerte de su hermano Matías. Cada acontecimiento moviliza a un grupo de personajes y solamente Rubén establece la contigüidad entre ambos, contigüidad transferida a dos poderosas imágenes: la del fuego destructor y la de un cuerpo humano tendido sobre sábanas blancas de hospital. Como la narración desarrolla los dos ejes de ese enredo paralelamente, se combina una concentración temporal –una mañana de verano– con una dispersión espacial que presenta los diferentes ambientes sociales: por una parte, los subterráneos de la mafia rusa con lugares donde se esconde la droga, inmigrantes clandestinos que trabajarán en la construcción o en los prostíbulos de diferentes precios y, por otra parte, viviendas, despachos o restaurantes de lujo por donde circula ostensiblemente la riqueza cuyo origen no se muestra a la luz del día. En el tránsito por los diferentes espacios sociales, un narrador en tercera persona establece el contacto del lector con el fluir de la conciencia de cada personaje registrado en los sucesivos fragmentos. Pero, vale reiterar, la intervención de esa tercera persona no equivale a la omnisciencia, pues su punto de vista deriva del de Rubén, que domina de tal modo la enunciación que sus palabras abren y cierran la novela,

ocupan la mayor parte del texto y, como mucho, abren un corto espacio al narrador en tercera persona para aclarar alguna información: "Traian, el ruso, se ha tomado los dos whiskies de dos tragos" (2012: 9). La movilidad de ese narrador en tercera persona mimetiza la movilidad de Rubén, la movilidad que le da el poder económico, social y político. Es la España del pelotazo, la de aquellos años en que se codeaban quienes se habían adueñado de propiedades y del trabajo de los vencidos durante la guerra y la posguerra con aquellos a quienes, como Rubén, sus padres les habían costado las carreras universitarias, habían profesado ideas progresistas y ahora gozaban de una buena vida. Disfrutan de tantos placeres porque pueden ordenar que se siga quemando la modesta casa del hombre que resiste a la voracidad de la construcción; porque pudieron enterrar los huesos de aquellos caballos que venían de México con la cocaína en el estómago en una cuadra destinada para eso por Rubén y Collado, este personaje que ingresó en el hospital para quemados, mientras se preparaba el velatorio de Matías.

Durante aquella mañana, la voz de Bertomeu construye sus dos antagonistas: Matías, el hermano que se creía todavía coherente con sus ideas de juventud, pero que se había quedado parasitando en la propiedad familiar, con su modo arcaico de actividad agrícola, defendiéndola de la especulación inmobiliaria, y otro amigo de los años de universidad, el escritor Brouard, que está enfermo de sida. Bertomeu no puede perdonarle que en una de sus novelas le haya retratado como personaje abominable, y usa su poder social y narrativo para mantener a ese fracasado escritor en los márgenes de la novela. En cada fragmento en el que el narrador en tercera persona comparte la instancia de la enunciación con uno de los demás personajes, ese diseño de la relación entre Bertomeu y sus antagonistas se confirma y, a la vez, ratifica la asociación entre este y la novela de Brouard. Así, aquella mañana, mientras se prepara la ceremonia del crematorio de Matías, Bertomeu ocupa extensamente la instancia de la enunciación, dialoga con sus sombras que están muertas o enfermas, con frases empapadas de resentimiento y mala conciencia, evocando la supuesta responsabilidad del *pater familias* para atribuir parte de su culpabilidad al hermano. Pero, en su imparable monólogo interior, sin darse cuenta, nos revela cómo a sus herederos y a los herederos de los vencedores de siempre no les interesa excavar la historia del confort del que disfrutaban.

La contracara de la ascensión social de los vencedores se encuentra *En la orilla*. Como las demás, esta también es una novela de estructura irónica, ya que su protagonista no es consciente de su impotencia, como le pasa los personajes de Kafka. El lector acompaña a Esteban, con su imposibilidad de verse y de comprender su trayectoria de heredero de la derrota de su padre y de su abuelo, de heredero del bando de los vencidos en la Guerra Civil, a quienes el ejército fascista, Franco y los protagonistas de la transición destinaron las tapias de los cementerios, las fosas comunes, el lodo de los pantanos y los márgenes de la historiografía. Solo la novela le abre un espacio a su voz, le concede el locus de la enunciación y le destina el meollo de la obra. Pero su rememoración está y se transmite dentro de un marco construido por la crueldad de los años del desastre español a causa de la crisis, lo cual acentúa la ironía de la novela. El marco se abre el 26 de diciembre de 2010, cuando un inmigrante árabe, que había trabajado en la carpintería con Esteban, ve en el pantano dos perros disputando una carroña. Al observar la escena, se da cuenta de que allí están dos bultos humanos y que aquella carroña parecía ser parte del cuerpo de un animal. La parte central de la novela se titula "Localización de exteriores" y tiene la fecha de 14 de diciembre de 2010. Se ocupa de las últimas veinticuatro horas de vida de Esteban, durante las cuales ultima los detalles de su plan para hacer desaparecer a su padre, a su perro y a sí mismo, sin dejar rastros. Mientras cumple sus movimientos diarios en el pueblo e inspecciona el pantano, se sumerge en un proceso de rememoración que no le permite mitigar su sentimiento de culpa, pues proyecta su vida en el padre que está atado a una silla de ruedas, sin poder hablar, y en esa carpintería heredada del abuelo y del padre y que se encuentra precintada esperando la orden de desahucio. A esa retirada de los derrotados, al secuestro de sus voces y restos, le sigue el fragmento que cierra el marco cuyo título, "Éxodo", evoca ahora irónicamente el destino de millares de españoles en 1939. Con estas estrategias discursivas –la multiplicación de voces capturadas por Esteban y sucesivas transferencias del poder del narrador– Chirbes plasma en la novela la forma en que la historia social se escurre hacia los márgenes del pantano y de las páginas, siempre enfrentándose al riesgo de que se la lea como conjunto de historias mínimas de individuos insignificantes, siempre confrontándose con la disputa por la narración de la memoria social. De esa disputa cruel queda otro registro de la

derrota de los vencidos, a través de la reproducción en la novela de unas anotaciones narrativas escritas a lápiz por el padre de Esteban en el reverso de las láminas de un calendario de 1960. El narrador de *En la orilla* saca a la luz ese texto que estaba guardado en una carpeta llena de albaranes y nos indica que Esteban no la leyó. Nuevo gesto de Chirbes para indicar que al novelista de hoy le corresponde no abandonar la pluma y seguir excavando los restos del pasado, ya que solamente ellos nos ayudan a iluminar el presente⁴.

⁴ Tal vez por no poder separar todavía la novela *Paris-Austerlitz* de Chirbes que se publicó póstumamente del luto por su repentina muerte, no tengo una distancia crítica como para poder leerla como una imagen de nuestra sociedad enferma e insolidaria y poder situarla en la trayectoria del escritor.

BIBLIOGRAFÍA

- BASANTA, Ángel (2015). "La trayectoria narrativa de Rafael Chirbes: de *Mimoun* a *En la orilla*", *Turia* (noviembre 2014-febrero 2015), n.º 112, pp. 146-160.
- CHIRBES, Rafael [1988] (2013a). *Mimoun*. Prólogo de Carmen Martín Gaité. Barcelona: Anagrama.
- [1991] (1991). *En la lucha final*. Barcelona: Anagrama.
- [1996] (2014). *La larga marcha*. Barcelona: Anagrama.
- [2000] (2000). *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- [2002] (2013b). *Pecados originales. La buena letra & Los disparos del cazador*. Prólogo de Rafael Chirbes. Barcelona: Anagrama
- [2002] (2002). *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama.
- [2003] (2011). *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- [2007] (2012). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- [2010] (2010). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- [2013] (2013c). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- LLUCH PRATS, Javier (2015). "La forja de un escritor: Rafael Chirbes, ensayista", *Turia* (noviembre 2014-febrero 2015), n.º 112, pp. 161-169.
- VALLS, Fernando (2015). "La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la Historia", *Turia* (noviembre 2014-febrero 2015), n.º 112, pp. 127-145.

CAOS, UN DRAMA DE XAVIER BÓVEDA
SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA,
ESCRITO Y PUBLICADO EN BUENOS AIRES
DURANTE LA CONTIENDA

NEL DIAGO

Universitat de València

En 1992 presenté el primer trabajo de una extensa investigación sobre la presencia del teatro español en Buenos Aires durante los años de la Guerra Civil española de 1936-1939. Buena parte de esos trabajos, aunque no todos, están publicados en los libros que editó nuestro añorado colega Osvaldo Pellettieri. Ahora bien, no todo ha sido dicho; cuando uno cree que el tema está agotado y ya ha escrito cuanto tenía que decir, siempre hay espacio para algo más, no previsto, como es el caso. La verdad es que hasta no hace mucho desconocía por completo la existencia de este texto dramático, *Caos*, publicado en Buenos Aires por Ediciones Anaconda en 1938. Es más, tampoco era mucho lo que sabía de su autor, Xavier Bóveda, un poeta y periodista gallego que, al parecer, después de recorrer algunos países de Hispanoamérica, se asentó en Argentina en 1923¹, donde dirigió la revista *Síntesis* y donde, con el tiempo, probaría fortuna con la escritura dramática,

¹ Podemos leer una semblanza del autor, realizada por Carme Alerm Viloca en la revista *El Pasajero*, primavera 2004, consultable en: <http://www.elpasajero.com/atraves/xboveda.html>. Según esta investigadora, el escritor orensano, que había escrito con Tierra dura "una tragedia de acentos lorquianos", seguiría después, con *Galicia Madre*, estrenada por María Guerrero López, una línea más próxima al Valle-Inclán de las *Comedias Bárbaras*. Ambas obras serían editadas en Buenos Aires por El Ateneo en 1943 y 1944 respectivamente.

obteniendo algún éxito con la comedia *El perfecto optimista*, estrenada en mayo de 1945 por la compañía de Joaquín García León, en el Teatro Argentino. Su debut, sin embargo, lo realizó unos años antes, el 15 de octubre de 1938, en el Teatro Smart, con un poema trágico en prosa, *Tierra dura*, dirigido Samuel Eichelbaum e interpretado por la compañía que había formado Pedro López Lagar tras separarse de Margarita Xirgu. Previamente al estreno, el diario *El Mundo* (14 de octubre de 1938) publicó una entrevista con el autor, al que califica de novel², anotando de paso que la nueva obra, “henchida de ilusiones”, presenta escenas que, “por haber sido escritas con la pluma del poeta son, necesariamente, un canto de amor y de esperanza”. En sus declaraciones el nuevo autor afirma que el público está cansado de comedias sentimentales o de intrigas y problemas pobres, lo que requiere son, al decir de Unamuno, personajes de carne y hueso y temas de valores humanos. Y afirma, literalmente:

Quando digo un tema, no quiero decir, ni mucho menos, un abstracto concepto filosófico, o meramente psicológico, pues el teatro no es ni filosofía ni psicología, sino pura y radicalmente teatro. El teatro, tal y como yo lo entiendo, es la forma integral de la expresión humana. Su misión es la de revelar al hombre todos los valores (de bien y de mal) que luchan y pugnan dentro del hombre mismo. Por eso un verdadero protagonista teatral nos expresa y revela no sólo lo que hombre es, sino también lo que el hombre quisiera ser.

Esa voluntad de pergeñar un teatro de valores humanos será la que le conduzca precisamente a la escritura de *Caos*, una “(A)cción de nuestro tiempo en tres actos y diez cuadros”; un texto que en una nota final el autor califica más bien de “grito” y que fue compuesto en caliente, de un tirón, entre el 9 y el 11 de septiembre de 1937. O sea, en el momento más álgido de la guerra civil y cuando la suerte de la contienda estaba aún lejos de intuirse. Y tampoco lo estaba, aunque ya se presagiaba el final, cuando el libro se publicó, el 24 de septiembre de 1938. En todo caso, conviene recordar que Bóveda dedicó la obra:

A mis amigos los senadores argentinos, doctores Alfredo L. Palacios, Carlos Serrey y

² Carme Alerm Viloca menciona, no obstante, una farsa anterior: *Laura busca un amante* (1936), aunque no tenemos constancia de su posible estreno.

Héctor González Iramain, que tanto me ayudaron para que pudieran refugiarse en esta nación algunos españoles no combatientes (de izquierda y de derecha) colocados hoy bajo el amparo de la Argentina.

Una dedicatoria que vendría a indicarnos que nuestro escritor se relacionaba con políticos argentinos socialistas y conservadores, y que medió para conseguir momentáneo refugio a paisanos suyos no combatientes, aunque tampoco neutrales, ya que podían tener ideologías de izquierda o de derechas. Como la tienen, y muy marcada, los personajes protagonistas de este drama que su autor sitúa "en una nación en la Europa actual", poseída por "principios antagónicos". La acción transcurre "en los primeros días de un movimiento revolucionario, cuyo éxito, para cualquiera de ambas partes, está todavía sin definir". Convencionalmente el dramaturgo utiliza los colores verde y amarillo para identificar a cada uno de los bandos de ese país europeo en guerra que no quiere señalar. Ahora bien, en las "Palabras Aclaratorias" que sirven de prólogo a la obra, el autor nos advierte:

Ello no obsta para que el convencionalismo de estos rótulos, se manifieste, de manera estricta, la realidad más trágica de nuestra época.

La terrible realidad del fratricidio español, ha evidenciado hasta la saciedad que determinado número de gentes no quiere tolerar distingos. Les sucede a estas gentes lo peor que podría sucederles, que es que detestan sus matices individuales.

Una de las lecciones más espantosas del fratricidio –lección que nadie quiere recibir, o, por lo menos, que todos tienden a olvidar– consiste en que ha puesto de manifiesto el peligro que se oculta tras esas denominaciones rígidas e inadecuadas. Así, basta que un individuo sea tachado de *rojo* o *blanco*, para que la humanidad contemple con la más perfecta indiferencia la extinción y el asesinato de ilustres personalidades que la enaltecían.

Hoy, los individuos, los hombres, no cuentan nada; lo que cuenta es el color con que se tiñen o los tiñen. Para un blanco, un rojo siempre está bien muerto; para un rojo, un blanco es un enemigo cuya extinción se justifica por sí misma.

Pero lo que todavía asusta más que los mismos hechos, es la general aceptación con que tales monstruosidades suelen recibirse.

Conviene señalar que la calificación de "azules" para los sublevados contra el gobierno de la Segunda República española, derivada del color de las camisas falangistas, no fue inmediata. Bóveda establece la relación cromático-ideológica según se empleaba en el caso de la Revolución rusa de

1917 y la guerra civil consecuente. Y otro tanto había hecho previamente en México, en octubre de 1936, su amigo Eutiquio Aragonés³, que tituló su obra sobre la tragedia española, como dimos cuenta en su día, *Blancos y rojos en España*⁴. En todo caso, las adscripciones cromáticas son muy claras: los verdes equivalen a los rojos y los amarillos a los blancos, como podemos fácilmente apreciar en las acotaciones que describen, al principio de cada uno los dos primeros actos, los decorados, la ambientación, el *atrezzo* o el vestuario. Así, la acción del primer acto, que el autor nos etiqueta como “El Terror, en territorio de los verdes”, leemos:

Habitación de un Comisariado de barrio. Una mesa en desorden, sillas y sillones casi todos distintos. En las paredes, visibles, distintos símbolos extremistas (indeterminados). Al levantarse el telón, llega una patrulla de ciudadanos. Usan fusiles, pero no visten uniformes.

Por el contrario, en el inicio del segundo acto, que vendría a ser calificado como “El Terror en el territorio de los amarillos”, leemos una descripción que nos deja muy claro de qué bando se trata:

Una oficina soleada y blanca. Una mesa con papeles en el centro. En las paredes, símbolos patrióticos (indeterminados). Al levantarse el telón, está en escena un grupo de hombres uniformados. No militares. Casi todos jóvenes. (Entre 18 y 25 años).

Así, pues, el contraste es evidente. Por un lado, desaliño, civiles armados y símbolos “extremistas”; por el otro, una oficina ordenada y clara, jóvenes uniformados y símbolos “patrióticos”. Todos se tildan entre ellos de “camaradas”, pero se saludan con gestos diferentes; unos exclaman “¡Salud!”; los otros, “¡Viva la Patria!”. Pero en uno y otro lado cuentan con un personaje que cumple funciones similares: El Jefe. Ahora bien, aunque se denominen de

³ No sabemos si Aragonés y Bóveda se conocían previamente, lo que sí es seguro es que en el homenaje que se hizo al primero en Buenos Aires, en 1962, Bóveda participó con un “improvisado y elocuente discurso de admiración y afecto al homenajeado”, como se indica en el reportaje del acto, fotos incluidas, que Aragonés recoge en el volumen II de sus *Obras Completas*, Buenos Aires, Renacimiento Teatral, 1963.

⁴ XXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires 31 de julio a 4 de agosto 2012. Ponencia: “Rojos y blancos en España. Un drama poco conocido sobre la Guerra Civil española”.

igual forma, se asemejan poco. El de los amarillos parece una burda caricatura, su irrupción en escena no puede ser más convencional:

EL JEFE. - ¡Firmes! (*Todos los presentes adquieren rigidez militar*)

TODOS (*a coro*). - ¡Viva la patria!

EL JEFE. - Orden primera. ¡El Jefe Supremo no se equivoca nunca!

TODOS. - ¡Nunca!

EL JEFE. - Segunda: El delito de traición será penado con la muerte.

TODOS. - ¡Con la muerte!

EL JEFE. - Tercera: Traiciona el movimiento, quien defienda a un ciudadano verde cualquiera sea el vínculo que le ligue a él. (*Con emoción*) ¡Comaradas, la Patria está en peligro!

TODOS. - ¡Viva la Patria!

Una caricatura que quedará remarcada a continuación cuando uno de sus subordinados le pide que interceda por su hermano, perseguido por desafecto. El Jefe se niega, como es natural, pero finalmente, a regañadientes, acaba por firmarle un salvoconducto haciendo caso omiso a las consignas que acaba de pronunciar.

Mayor consistencia tendrá el otro Jefe, el de los verdes, y también más presencia en escena, puesto que de los tres actos de la obra, dos, el primero y el último, transcurren en zona verde. El Jefe de los revolucionarios es un sujeto inteligente, con conciencia de clase y un punto de cinismo que no teme exhibir cuando está ante un igual. Y ese igual, en este caso, no es otro que Fernando, el verdadero protagonista del drama, un escritor, un intelectual que ha hecho suya la causa popular por idealismo, aunque lo niegue con rotundidad, como podemos apreciar en este fragmento:

FER. - ¡Yo no soy un idealista!

EL JEFE. - Espérate, no me interrumpas. Cuando vosotros, los que os llamáis... bueno... como tú quieras llamarte... os acercáis a nosotros, a los que somos *realmente* clases, lo hacéis por un sentimiento de justicia, equivalente al sentimiento de piedad que inspirábamos a las señoronas de la plutocracia. Os doléis de nuestras miserias morales, como ellas se acongojaban por nuestras hambres.

FER. - ¡Basta!

EL JEFE. - Duele, ¿eh?, duele. La verdad es que no me explico por qué te quedaste. Todos los tuyos, los que pensaban como tú, están del otro lado de las fronteras. También ellos dicen que no era esto lo que buscaban; que ellos querían justicia. ¡La Justicia!

FER. - No sé qué admirar más en ti, si tu monstruosidad o tu cinismo.

EL JEFE. - ¡Camarada, cuida tu lenguaje! Que tú seas un idiota justiciero no es cosa que a mí me afecte.

FER. - El pueblo ama la justicia.

EL JEFE. - Cierto; el pueblo, lo que se llama el pueblo, sí; no piensa como yo, lo admito. Pero, en todo caso, la justicia vendrá después, cuando el pueblo la quiera, que la querrá, y puede hacerla suya, ¡suya! La Justicia es flor del tiempo, camarada. Y ahora no hay tiempo que perder. *(Pausa)* En cuanto a mí, renuncio a la justicia: no a la que pueda hacer, sino a la que me hagan. Si nosotros perdiéramos la revolución, los amarillos no se detendrán a administrármela. Ahora la justicia tiene otro nombre: se llama limpieza. *(Despectivamente)* Ya lo ves tú: "limpieza".

FER. - ¿Pero es que el hombre ya no cuenta nada?

EL JEFE. - ¿El hombre? Ni ellos ni yo sabemos lo que es eso. Si tú cayeras en sus manos, no serías un hombre sino un verde. ¡Un verde! *(Pausa)* En fin, ya veo que no te amoldas. Lo lamento. *(Despectivamente)* Eres estúpido y por estúpido te perderás. Y yo no quisiera que te perdieras. ¿Me entiendes? Yo no quisiera que te perdieras.

Las palabras de El Jefe verde resultarán proféticas, tanto en la ficción como en la historia real de España, la "limpieza" se impuso a la Justicia. Y, en efecto, Fernando acabará perdiéndose. Pero no adelantemos acontecimientos. El conflicto de la obra arranca en el momento en que Fernando se empeña en rescatar y proteger a una mujer de clase alta que acaba de ser detenida por los milicianos. Fernando asegura que la conoce, que se llama Luisa de Sandoval y la reclama para sí. El Jefe se niega a concederle la custodia, pero Fernando acaba imponiéndose con una demostración de fuerza y de fingimiento. La mujer, que casualmente se llama también Luisa, no entiende el juego, pero se deja llevar por Fernando. Al comienzo del segundo cuadro asistimos a un cambio de decorado, estamos en:

Un tabuco sórdido en una casa de los barrios bajos. El todo, con una sensación de suciedad y pobreza. Un sillón desvencijado. En una esquina, un pequeño estante con algunos libros. Una ventana que da a la calle. Dos o tres sillas, etc., etc.

Es el aposento de Fernando, adonde ha conducido a la mujer, que sigue sin saber qué propósito guía al hombre: ¿pretende poseerla?, ¿hacerla esclava? ¿Acaso la conoce?, ¿será uno de los suyos? Pregunta esta última que saca a Fernando de sus casillas:

FER. - *(Como si lo hubieran herido. Furiosamente)*. - ¡Maldición, eso nunca! Pase que ese imbécil de Comisario pueda pensarlo así, pero que usted lo suponga, ¡nunca! Entre usted y yo no hay nada en común... *(en voz baja)* como no sea el odio.

LUISA. - Yo no lo odio a usted.

FER. - ¡Qué cosas dice! Ni yo a usted tampoco. Hablo dialécticamente. ¿Me entiende? Dialécticamente.

Pero no, la mujer no lo entiende. Mira los libros que hay en los estantes y piensa que quizá se trate de un "humanista", aunque no está muy segura del significado de la palabra. Pero no, tampoco. El hombre estalla furioso ante la suposición:

FER. - ¡Al Diablo con esa caterva de estómagos satisfechos! ¡Los conozco bien! *(Señalando hacia los libros)* ¡Buenas horas, tontamente perdidas, que me ha estafado esa caterva! *(Escépticamente, con acidez)* El hombre es bueno... ¡mentira! La vida humana es sagrada... ¡mentira!

Luisa sigue sin entender: ¿será un anarquista?, ¿un sentimental? ¿es un doctrinario? Sea como sea, Fernando no la retiene a la fuerza, ella es libre de irse; pero decide quedarse, quizá picada por la curiosidad, intrigada por los motivos que mueven la actuación de Fernando.

Al comenzar el Cuadro Tercero, en el mismo aposento del cuadro anterior, asistimos a una acalorada discusión entre milicianos: se habla de manera vehemente de traiciones, de rechazo a la disciplina, de libertad, de armas... Fernando llega de la calle y conversa un momento con ellos. Se reparten las tareas a realizar. Los milicianos parten. Fernando se dispone a escribir. Al poco rato entran en escena El Jefe y sus guardias. Vienen a por Luisa. Fernando se opone a ello, desenfunda su pistola y amenaza con ella a El Jefe, quien desiste de su intento, pero le entrega un papel con la orden, que viene del Consejo Superior. Fernando y Luisa, que estaba en la habitación contigua, quedan solos; empiezan a hablar por vez primera de una manera más íntima. Ella le cuenta que a sus familiares los mataron los verdes. Él se muestra un poco menos rígido que de costumbre. Pero el momento de intimidad es roto por la estridencia de una persistente sirena que advierte de un próximo bombardeo. Ha sido una falsa alarma, pero el encanto del momento queda definitivamente roto cuando un hombre, muy alterado, entra en escena perseguido por unos milicianos. El Perseguido pide refugio a

Fernando; al parecer fueron compañeros de estudios, pero éste, tras comprobar que efectivamente es un amarillo, exige a los milicianos que se lo lleven de allí, sabiendo que con ello está firmando su condena a muerte. De hecho, al poco de salir, llega desde la calle el eco de una descarga. Luisa, que ha sido testigo del lance, se dirige a Fernando, *con ojos dilatados de espanto y de odio*, gritándole “Es usted un miserable ¡Un miserable! ¡Criminal! ¡Criminal! ¡Criminal!”, al tiempo que le golpea con los puños.

El segundo acto se inicia con la escena de El Jefe amarillo y sus acólitos que antes hemos descrito. A continuación la acción se traslada a un salón burgués, de gente no aristócrata, pero sí acomodada. Desde los balcones, la Madre, El Hijo y La Hija contemplan exaltados cómo los suyos acorralan a quienes tratan de huir. Suenan disparos. El Hijo saca de algún lugar su fusil y se dispone a bajar para unirse al coro de perseguidores. La Madre, alarmada, corre tras él. En ese momento entra por una de las puertas un Perseguido pidiendo auxilio. Es un conocido de la casa, el Doctor Antúnez. La Hija, que instantes antes gritaba arrebatada contra los verdes a los que daban caza, ahora no duda en ocultar al huido en su propio cuarto. Finalmente El Jefe amarillo y sus secuaces dan con el fugitivo y apresan también a la muchacha, que niega ante su hermano el ser una traidora, y que se deja llevar detenida al grito de “¡Viva la Patria!”, mientras una multitud enardecida exclama “¡Vivas!” y “¡Mueras!” indeterminados.

En el siguiente cuadro, en el mismo espacio, una mujer cuenta a dos muchachas un suceso parecido al que allí se vivió. Se trata de una vecina, La Visita, y de las otras dos hijas, La Primera y La Segunda, de La Madre. Esta última regresa de la cárcel, de ver a La Hija detenida. La vecina trata de consolar a La Madre:

LA VISITA. - Serénate mujer, el tiempo lo puede todo, tú lo sabes. Detenido que pasa las primeras cuarenta y ocho horas, descanso seguro para su familia. Por lo demás, sus jueces saben quiénes sois y cómo piensa ella.

LA MADRE. - (*suspirando*) - ¡Ay!

LA VISITA. - No suspires. Yo llevo en el alma muchos suspiros que me agobian. Cada día he de sujetarlos más. Serénate y ten calma.

LA MADRE. - ¡Cuándo acabará este martirio!

LA VISITA. - Mujer, tú no puedes quejarte. Tu hijo está a tu lado.

LA MADRE. - ¿Qué noticias tienes del tuyo?

LA VISITA. - Sé que vive.

LA PRIMERA JOVEN. - ¿Cómo pudo salvarse?
LA VISITA. - Le avisaron a tiempo.
LA SEGUNDA. - ¿Él era extremista?
LA VISITA. - ¡Cómo podría serlo! Apenas tiene veinte años.
LA MADRE. - (*suspirando*). - La juventud es generosa de sí misma. Ahí está el peligro.
LA VISITA. - Siempre fue así.
LA MADRE. - Los hombres, Dios mío, ¡cómo son los hombres!
LA VISITA. - El amigo mata al amigo, y el hermano huye del hermano.
LA MADRE. - ...para que no lo mate.
LA VISITA. - Cuando registraron la casa, eran sus propios amigos los que le buscaban.
LA MADRE. - Dios cuidó de tu hijo.
LA VISITA. - Él no olvidará: eso es lo que temo: él no olvidará.
LA MADRE. - Todos olvidaremos. Todo esto no es sino locura.

Una locura que ha llevado a La Hija a la cárcel, y que, como quiera que ella ocultó al Perseguido en su propio cuarto, ha disparado los rumores sobre la posible relación amorosa entre ambos. Cosa que desespera al hermano, antes tan seguro de sí mismo y de sus convicciones ideológicas, pero ahora temeroso por el destino fatal de su hermana y ofuscado por ver su honra cuestionada.

EL HIJO. - ¡Maldición! La vida de él pesa en mi cabeza. La gente no lo oculta. Salgo a la calle y leo en los ojos de todos: ¡ahí va el hermano de la amante! Es nuestro honor el que está en juego; mi propio honor; mi misma honra. Los matarán y yo me quedaré sin honra para siempre. ¿Me entiende usted? ¡Sin honra!
LA MADRE. (*asustada*)- ¡Habla, di qué quieres que diga, di qué puedo hacer, qué debo hacer por mi hija!
EL HIJO. - Que usted lo denuncie como lo que es: como un cobarde, como un extremista.
LA MADRE. - ¡Él no es extremista, tú lo sabes bien!
EL HIJO. - Lo es, lo es, porque sólo un extremista puede hacer tal cosa. Ocultarse en la habitación de una mujer honrada es una cobardía. Sólo por eso, sí sólo por eso, ya merece la muerte.

La tensión va creciendo en el seno familiar, pero cuando La Madre ya parece decidida a salir a la calle para intentar salvar a La Hija, es ésta misma quien aparece en la casa dejando a todos los presentes con el gesto congelado. La acción concluye con un tono fuertemente melodramático:

EL HIJO. (*mirándola con espanto*) - ¡Tú!

Se hace un silencio dramáticamente intenso. Todos miran hacia la Hija con los ojos llenos de terror. En las miradas hay una pregunta que las palabras no formulan.

EL HIJO. *(corriendo hacia ella)* - ¡Dime que no!

LA HIJA *(Bajando la cabeza, agobiada)* - ¡Sí!

LA MADRE *(cubriéndose el rostro con las manos)* - ¡Qué horror!

LA HIJA *(estallando en gritos incontenibles)* ¡Lo fusilaron! ¡Lo fusilaron! ¡Lo fusilaron!

Y cae en los brazos del Hermano, mientras el joven aprieta puños y boca en un gesto desesperado de terror y angustia.

Al tiempo que cae también el telón que cierra el segundo acto y abandonamos el territorio amarillo para regresar al lado verde, concretamente al tabuco de Fernando, donde todo parece en calma. Es 21 de marzo. Ha estallado la primavera, Los pajaritos trinan, los amantes se abrazan en las aceras, brotan las flores por doquier y Luisa está tan animada que consigue arrancarle al retraído Fernando una insólita confesión: quién era la misteriosa Luisa de Sandoval. Se trataba de un amor de adolescencia, pero un amor puramente platónico. Ella era una muchacha bella, rubia, aristócrata, una vecina a la que el adolescente Fernando, pobre y mal vestido, veía embelesado, sin atreverse jamás a hablarle. Una mujer como la que ahora tiene delante, también rubia, también de clase alta, también llamada Luisa. Todo parece predestinado para que la circunstancial pareja caiga uno en brazos del otro. Pero la realidad sigue impasible su curso fuera. La prensa anuncia un nuevo cambio en el gobierno republicano y alguien llama a la puerta con urgencia; es un obrero desesperado, no tiene trabajo y ninguna organización sindical quiere ampararlo. Fernando comprende que ha sido un traidor, un esquirol que rompió una huelga, y lo despide de mal modo. Cuando Luisa entra en escena, Fernando le dice de mala manera que ni se le ocurra abrir la boca para comentar lo sucedido.

El penúltimo cuadro nos muestra nuevamente el tabuco de Fernando, vacío. Se abre sigilosamente la puerta y entran tres hombres que se lanzan a registrar detenidamente el lugar, buscan una prueba que lo comprometa, algo que pueda servir para acusarlo de traición. Lo único que hallan es un papel con direcciones de políticos republicanos, demócratas o sea, para ellos, burgueses. Escapan cuando oyen que se aproxima Luisa ("su querida o lo que sea"). La mujer nota como que alguien ha estado en el cuarto. Toma un libro y se pone a leer. Al rato entran Fernando y un Amigo. Luisa corta su conversación y advierte a Fernando de su sospecha. Él no parece notar nada, pero luego sí

concluye, por el aroma que deja el tabaco, que alguien ha estado en el lugar. El Amigo le recomienda que esté al tanto, que tenga cuidado con esa mujer, que lo está hechizando, reblandeciendo. Fernando todavía es de los suyos, aunque ahora esté dubitativo, así que se va y le promete que pondrá una guardia en el portal para que nada le pase. Cuando quedan solos, Fernando le sugiere a Luisa la posibilidad de incluirla en un canje de prisioneros con el enemigo. Pero ella rechaza la oferta, quiere permanecer con él y le hace comprender que se aman:

LUISA. - ¿Por qué huye de mi lado?

FER. - Déjeme, se lo suplico.

LUISA. - Sé que me ama.

FER. - ¡Luisa!

LUISA. - Hace tiempo que lo leo en sus ojos. Sé que me ama.

FER. - ¡Luisa!...

LUISA. - ¡Pobre niño tímido!: también yo llevo en mi corazón el mismo caos que tú llevas: pero yo soy una mujer y tú eres un niño que tiene miedo. Por eso te amo: porque yo soy una mujer y porque tú eres un niño que tiene miedo. *(Se ha ido aproximando quedamente a él. Fernando, a su vez, se ha acercado a ella. Ahora se han fundido en un abrazo).* Mírame a los ojos. ¡Así!

FER. *(definitivamente conmovido)* - ¡Oh, sí: te amo! ¡Te amo! *(Fernando sume su cabeza en el cuello de Luisa. Está de espaldas al público. Luisa da de lleno al espectador la máscara serena de su rostro. Trasluce la ternura de su corazón, pero no expresa felicidad. Su diestra acaricia tiernamente el cabello de Fernando, mientras sus labios musitan un pianísimo:)* ¡Pobre niño tímido que tiene miedo a sus fantasmas!...

Tan conmovedora y bella escena es cortada por unos golpes en la puerta. Es un hombre armado, *un joven de apenas 20 años*, el jefe de la guardia que le ha mandado el Amigo. Fernando lo interroga. Resulta ser un cerrajero que lleva cuatro años afiliado al Partido. Antes era republicano, demócrata, pero según afirma: "Con la República dejé de serlo. ¡La democracia es un asco!". Una frase que le vale al autor, Xavier Bóveda, para inmiscuirse en el texto con una nota a pie de página muy explícita:

No es en vano que pongo estas palabras en labios de un joven de 20 años. Lo tremendo de la juventud actual es que oscila, como un péndulo, de un extremismo a otro. ¡He ahí algo desolador!...

Lo desolador, sin embargo, al menos para la pareja protagonista, es que poco después los guardias que debían protegerlos se marchan, ahora hay otros, pero estos están allí apostados para que no escapen. Los últimos momentos del encierro los viven Fernando y Luisa con angustia y desesperación. Saben que ya no es posible la huida. Así que permanecen en tensa espera. Él trata de escribir, ella, de leer. Un libro de Historia Universal. Fernando le comenta irónicamente que el autor del libro es como ella, que también cree en el ser humano, en unos valores.

LUISA. *(queriendo seguir la conversación)* - Estoy en el principio.

FER. - En el principio era el Caos... *(Después, como si dudase)* ¿O el Verbo? No, el Caos, ¡el Caos! ¡El Verbo fue el Ordenador!

LUISA. *(ingenuamente)* Y el Verbo, ¿lo recuerdas? Era Dios.

FER. - ¿Dios? Bueno, como tú quieras. No es cuestión de nombres. *(Por el libro)* Ahí no se habla de Dios.

LUISA. - Ciertamente; en lo que llevo leído, no se habla sino de fuerzas naturales. *(Como si esto la divirtiese)* Que si la tierra entonces era fuego, una bola de fuego girando en el espacio. Que si las llamaradas medían miles de kilómetros...

FER. *-(interrumpiéndola)* - Y sin embargo no miente en eso el autor, porque en principio es siempre el Caos. *(En voz baja)* ¡En él estamos! *(Pensando en alta voz)*. Pero en el Caos está la Fuerza. Y en la Fuerza... *(Se detiene)* ¡He ahí el nudo de la cuestión! En la Fuerza... ¿Qué es lo que hay en la Fuerza?

LUISA. *(inquiriendo)* - ¿El orden?

FER. - *(excitado)* No, cállate. No me interrumpas. *(Con decisión)* ¡En la Fuerza está la Tiranía! ¡La Tiranía! *(Recalcando)* ¡En la Fuerza está la Tiranía!

A partir de ahí Fernando va enlazando deducciones: el Hombre desarrolló la inteligencia por el hambre. Y el hambre dio lugar a la necesidad de Justicia, pero su incumplimiento sistemático llevó al Odio y el Odio al Terror. Enfebrecido, exaltado al límite, Fernando concluye que lo mágico, lo trágico del ser humano es que muere sustentando aquello en que ya no cree. Y ese razonamiento ilumina los sentimientos de Luisa, que siempre había sospechado que en el fondo su amante no era un sujeto frío y despiadado, pese a las apariencias en sentido contrario:

LUISA. *(con voz victoriosa)* - ¡Al fin; la verdad!

FER. *(sorprendido por su actitud)* - ¿Qué dices?

LUISA. *(exaltadamente)* ¡Sí, tus palabras, tus propias palabras que te denuncian! Diez meses llevo a tu lado, viviéndolos, día a día con mi propia angustia. Porque yo también

tengo dentro de mi alma un caos: el mismo caos que tú tienes. Diez meses observándote, viéndote vivir día por día, hora por hora, minuto por minuto. Diez meses y trescientas noches en las que a mí misma me preguntaba si tú no tendrías razón, si no serían falsos todos mis valores. Porque hay, sí, hay en ti un fondo de verdad, un fondo de justicia, un fondo...

Esa revelación pone a Fernando fuera de sí, no acepta tener sentimientos humanitarios, eso es degradante, rastrero, cobarde. Y si él ha llegado a experimentar tal cosa es por culpa de ella. Su amor fue una trampa. Y ahora tendrá que pagar por ello, con su vida.

¿Qué enseñanza podemos extraer de todo esto? ¿Ha conseguido el autor su propósito? ¿Cuál era éste? Teóricamente Bóveda lo expone en una nota previa, que el dramaturgo sugiere que puede ser dicha por un actor o proyectada sobre un telón blanco, y que reza de esta guisa:

Esta obra, dura y terrible como nuestro tiempo, no postula sino una única verdad: la verdad sustancial del hombre. Desnuda de toda ideología partidista no pretende ser un alegato ni una condena, sino una clamorosa acusación humana. Que nadie pida a esta obra, lo que ella no puede dar, es decir, una solución positiva al trágico panorama que presenta. En todo el tiempo el Teatro no tuvo otra misión sino la de obrar en el alma del espectador, despertando en esa misma alma su generosa condición de humana.

Esta obra, escrita por un hombre, va dirigida, en toda su extensión, al Hombre.

Ahora bien, en realidad la obra va más allá y se plantea claramente como una explícita y rotunda denuncia. El propio Bóveda no tiene empacho en reconocerlo en las "Palabras Aclaratorias" previas a la obra:

La única virtud (si puede decirse así) que el autor concede a esta obra que publica, consiste en que denuncia a blancos y rojos ese crimen colectivo de nuestro tiempo. Denuncia al hombre pretendidamente rojo o blanco, el incalificable atentado que comete contra sí mismo, contra su pura y libérrima individualidad.

Y denuncia más: denuncia cómo determinados hombres (en el caso de esta obra su protagonista esencial, FERNANDO) pueden acercarse a las ideas extremas, llevados por un sentimiento –no importa si equivocado– de justicia. (No son inadecuadas las reprensiones que, en determinado momento de la obra –en el tercer acto– le dirige otro de los protagonistas. "En el fondo, le dice, sigues siendo un cristiano: no es tuya

la moral de *clase*". Porque eso es lo espantoso: que se ha antepuesto una moral de *clase*, a la única y verdadera moral que es, estrictamente la de la persona).

Lo que proclama, a su vez, volviendo a hablar de nuestra época, cómo una de sus más monstruosas taras, consiste en el hecho de que estos seres no tienen cabida en ella. Y, lo que es más terrible: cómo el sentimiento de justicia no cuenta, de momento, nada: o pesa, en todo caso, como un posible delito sobre el individuo.

Tal es el tema de la obra.

Conclusión

Es evidente, y él lo afirma, que Bóveda intentó con esta obra ejercer una denuncia y una condena de lo que acontecía en su patria. Ahora bien, ¿podemos afirmar que mantuvo en el relato una actitud equidistante? ¿Repartió las culpas por igual? ¿Fue neutral?

Digamos, de salida, que el autor no se plantea analizar ni trazar un dibujo que explique las causas del conflicto. Soslaya este aspecto por completo. Sólo se centra en sus consecuencias, y estas son iguales en ambos bandos: violencia, muertes, persecuciones, injusticias, impiedad. A unos los tilda de extremistas, a los otros, de patrióticos. Pero sus comportamientos son idénticos, sólo cambian las apariencias, la imagen ¿Sólo eso? Quizá no. Para empezar podemos observar que de los tres actos de la obra, el autor dedica dos al lado revolucionario, el primero y el último, y sólo uno al nacionalista. También advertimos que el héroe trágico de la historia, Fernando, forma parte del bando revolucionario y es uno de sus líderes. Y, como señalamos anteriormente, el dramaturgo no tiene reparos en mostrarnos a los exaltados nacionalistas de una manera caricaturesca y en poner de relieve su crueldad desmedida. Eso sí, Bóveda evita cualquier alusión a sentimientos religiosos por parte de este sector, siendo así que en la historia real los rebeldes que se habían levantado en armas contra el gobierno legítimo de la República española, lo hacían amparados por la jerarquía eclesiástica católica que no vaciló en proclamar el alzamiento militar como una Cruzada. Paradójicamente es en la otra parte, en la republicana, donde asoma una pizca de sentimiento religioso, de caridad, de voluntad de justicia social. Y ello, claro está, en la figura del protagonista, Fernando, que desde la primera escena se nos aparece como hecho de otra pasta, diferente a sus correligionarios. En más de una ocasión sus camaradas le afean que no tenga "conciencia de clase", que en

fondo la suya sea una moral cristiana, que preste más interés a conceptos como “libertad” o “individuo” que al destino colectivo del pueblo o de la clase obrera. Fernando proviene de una familia empobrecida, pero es un intelectual, no tiene callos en las manos; ha leído mucho, se ha instruido, y eso le ha llevado a elegir la causa popular por un sincero sentimiento de justicia humana. Pero su obrar no será fácil. Aunque Bóveda no lo indica de forma explícita, la obra sí deja traslucir, como en la propia realidad de la época, la división interna del bando republicano. No olvidemos los enfrentamientos que hubo en Barcelona en mayo de 1937 entre los partidarios de instaurar ya la Revolución social –anarquistas y trotskistas– y los que sostenían que primero había que ganar la guerra –comunistas y socialistas– y que se saldó con un importante número de bajas y de detenidos. En la obra apreciamos claramente ese “caos”, ese desorden, esa superposición de mandos y grupos, ese pulso entre “extremistas” y “demócratas”, que llevará al propio autor a inmiscuirse en la trama con una nota a pie de página.

La muerte, el destino aciago del héroe, es consecuencia de todo ello. Es cierto que a lo largo de la acción lo hemos visto actuar con determinación y hasta con crueldad, si se quiere, dejando morir a un amigo de quien se sospecha que es amarillo o abandonando a su suerte a un mísero obrero que cometió traición por hambre de sus hijos, pero al final de la obra, Luisa y el lector o posible espectador, descubrirá la verdad: Fernando ya no cree en el ideario que ha ido construyendo a lo largo de su vida, ha perdido la fe, y recalco lo de fe para insistir en la motivación religiosa que mueve su actuación, aunque esa fe nada tenga que ver con una divinidad, sino con lo puramente humano. El amor por Luisa, el amor por una mujer de clase alta, el amor por una mujer del bando enemigo, le ha debilitado, le ha quitado toda su fuerza y energía. Sólo le resta resignarse y acatar su negra suerte. El final de la obra no puede ser más elocuente:

FER. (*huyendo de su lado*)- No, la vida vale siempre más. ¡Siempre más! Quiero que vivas con mi grito, ¡con mi terrible grito!, en tus entrañas. Yo moriré por ti. Escúchame. ¡Moriré por ti! Porque tú me has traicionado, me has vendido, has hecho de mí lo que hubieras hecho con tu perro: algo bajuno, rastrero, degradante. ¡Y ahora veo la verdad! ¡Toda la verdad! Y te la grito en la conciencia: ¡La sociedad es criminal y corrompida! Vosotros sois humanitarios porque sois cobardes. Yo mismo fui un cobarde. ¡Tú hiciste de mí un cobarde humanitario!

LUISA. - ¡Te amo! ¡Cállate! ¡Mátame si quieres, pero cállate!

FER. - ¡Maldición! ¡No sé lo que es el amor y moriré por él! ¡Maldición! ¡No sé qué es la libertad y moriré por ella!

LUISA (*trémula y desesperada*) ¡Huyamos! ¡Huyamos!

FER. (*señalando trágicamente la puerta*) ¡Ya es tarde!

(Se abre la puerta y entra el JEFE (del Primer Cuadro). Viene con gentes armadas)

EL JEFE. - ¡Salud!

LUISA. (*cubriendo con su cuerpo a Fernando*). - ¡Es a mí a quien buscan! (*A los hombres armados*) ¡Prendedme!

UNO. (*dándole un empujón que la hace rodar por tierra*). - ¡Qué puedes importarnos tú!

(Los hombres armados sujetan a Fernando de los brazos y lo van sacando hacia fuera).

EL JEFE (*a los suyos*). - ¡En marcha!

Vanse. El último que sale, cierra la puerta. Antes, se vuelve hacia Luisa y dice seriamente: ¡Salud!) LUISA se levanta. Corre a la ventana con angustia. A poco, retrocede horrorizada. En la calle suena una descarga de fusilería.

Cae definitivamente el TELÓN.

EL EMPLEO DE CLÍTICOS A PIE DE CALLE. A PROPÓSITO DE *PATRIA*, DE FERNANDO ARAMBURU

M.^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

Universitat de València

1. Preliminares

En octubre de 2016 tuvo lugar la celebración del homenaje que estudiosos de literatura española de todo el mundo ofrecieron a Joan Oleza¹. En aquel momento, la novela *Patria* de Fernando Aramburu no había aún alcanzado la segunda edición, pero, para cualquier buen conocedor de la situación política del País Vasco en los últimos cincuenta años, no cabía duda de la repercusión que iba a tener en el panorama social peninsular ni tampoco, para el filólogo, en el dominio literario de su ámbito. Hoy, cuando la trigésimocuarta edición se encuentra ya en las librerías, es unánime el sentir de que, en efecto, *Patria* delimita un antes y un después en la literatura a la que el conflicto vasco ha dado lugar, sea en euskera o en castellano. Desde perspectivas y campos de acción varios se ha destacado repetidamente el valor social que esta obra encierra, parecer que comparto plenamente por cuanto tiene de retrato de lo que ha sido la vida vasca en la época más dura del terrorismo patrio, así como

¹ Le fue tributado en la Facultad de Filología, Traducción e Interpretación de la Universitat de València, mediante la gestión de la Unidad Docente de Literatura Española del Departamento de Filología Española, con el rótulo Entresiglos, que desde entonces se vincula a aquellas espléndidas Jornadas. A los responsables, y muy especialmente a Javier Lluch, agradezco la posibilidad de colaborar en este homenaje a Joan, que ahora se recoge por escrito.

por la necesidad de conocer y explicar lo sucedido. Me sumo, por tanto, a los elogios que han subrayado el acierto que esta novela y su significación entrañan para la sociedad que ha vivido las luces y sombras de aquella situación.

La intención que hoy me guía es otra, a saber, la de señalar una circunstancia de orden lingüístico que, a mi juicio, el autor no ha controlado suficientemente y hasta cierto punto disuena en la excelencia que la obra tiene en el conjunto de órdenes lingüístico, literario y social. En efecto, Aramburu ha trasladado al papel con supremo acierto los usos orales del castellano hablado en Guipúzcoa; ha, incluso, completado su obra con un glosario en que quedan recogidos “vocablos y modismos” (*Patria*, p. 643) que forman parte del acervo cultural guipuzcoano en mayor o menor grado, según se sea o no hablante activo del euskera, con el fin de “ayudar a los lectores poco o nada familiarizados con la lengua vasca” (ibídem), tanto si son guipuzcoanos como si pertenecen a otras áreas cercanas o remotas. Pero hay un cabo suelto en ese retrato de la lengua castellana en área guipuzcoana: me refiero al empleo de clíticos de tercera persona. Antes de aducir y analizar los ejemplos pertinentes, pasaré a recordar brevemente cuanto sabemos sobre la gestación de clíticos en la lengua castellana.

2. Breve historia de la formación y codificación del leísmo, laísmo y loísmo en español

Es sabido que la reorganización del sistema pronominal átono tiene características peculiares en ámbito vasco por el contacto social con una lengua aglutinante carente de clíticos como es el euskera. El empleo de pronombres átonos de tercera persona en esta área difiere tanto del castellano normativo como de usos que caracterizan a zonas peninsulares o extrapeninsulares; se ha llegado a defender, incluso, que el contacto con la lengua vasca está en el origen de esa falta de homogeneidad en el ámbito hispánico, así como de los vaivenes del criterio normalizador que en este punto ha tenido la institución académica por excelencia (a saber, la RAE). Es un hecho, en efecto, que la historia de la formación y uso de los incrementos pronominales átonos ha recorrido en español camino propio en el conjunto de modalidades románicas derivadas del latín; las formas átonas de tercera

persona son las únicas que distinguen en la gramática castellana, aunque no con regularidad, las funciones de objeto directo e indirecto, de donde su interés para la tradición gramatical española de carácter codificador y causante de la sucesiva regulación institucionalizada –fluctuante– de la trayectoria histórica académica en este aspecto (Echenique Elizondo, 2018).

La *Nueva Gramática de la Lengua Española* de la Real Academia Española y la ASALE (2009) sigue considerando consecuencia de un proceso histórico de raíz latina la persistencia de variación en la serie átona de los incrementos personales de tercera persona conformador del paradigma actual en la actualidad, tanto en el uso estándar como dialectal. Esta cuestión siempre interesante de la morfosintaxis del español, surgida de caminos ignorados por las demás lenguas románicas y fuertemente caracterizadora de su gramática, sería un caso de conservación parcial de la pervivencia de formas y funciones de acusativo y de dativo (Lapesa, [1968] 2000, Echenique Elizondo 1977). Ahora bien, en sus varios restos hay formas que no se corresponden con la función sintáctica del referente, así como usos considerados etimológicos junto a otros considerados anómalos (Marcos Marín, 1978), tanto en el singular como en el plural, que en la tradición académica se han venido denominando *leísmo*, *laísmo* y *loísmo*².

Como causa originaria en la aparición del leísmo, eje en torno al cual se ha ido desplegando el abanico de sistemas y subsistemas en su variación paradigmática, se ha apuntado al contacto vasco-latino-románico (Fernández-Ordóñez, 1994, 1999, 2001), si bien esta hipótesis, coherentemente construida, necesita de mayor profundización y contraste para consolidarse ahora frente a otras consideraciones más recientes sobre la procedencia de la lengua castellana surgida en los alrededores de su solar originario (Camus

² Doy a estas denominaciones el valor que han tenido y siguen teniendo en la tradición gramatical: laísmo y loísmo hacen referencia, respectivamente, al uso de *la* / *las* y *lo* / *los* cuando están en función de dativo (*regaló un libro a María: la regaló un libro / regaló un libro a las niñas: las regaló un libro / dio un regalo a Juan: lo dio un regalo / dio un regalo a los niños: los dio un regalo*), y leísmo de persona o de cosa al uso de *le* / *les* en función de acusativo y referente de persona o cosa respectivamente (*ayer vio a Juan: le vio ayer / ayer vio a María: le vi ayer /ayer vi a Pedro y a Juan: les vio ayer / ayer vi María y a Luisa: les vi ayer/ ya te he dado el libro: ya te le he dado / ya te he dado los libros: ya te les he dado*. No está de más recordar de nuevo que la valoración de la Real Academia Española respecto a la corrección en el empleo de estos clíticos ha sido fluctuante en el curso de los siglos, ofreciendo criterios cambiantes.

Bergareche y Gómez Seibane, 2012). La tesis histórica de apoyo a la difusión del proceso inducido por el contacto vasco-latino-románico inicial, no parece haber sido objeto de corroboración en trabajos posteriores de otros autores para los que la incidencia concreta de la lengua vasca no resultaría necesaria a tales efectos (A. Landa, 1995 o S. Gómez Seibane, 2012) dado que se observa igual comportamiento en el uso de clíticos en otras áreas hispánicas lejanas caracterizadas por el contacto de lenguas tipológicamente distantes, concretamente en determinadas áreas del continente americano en zonas en las que el español se encuentra secularmente en contacto con el quechua o el guaraní, que comparten con el vascuence la ausencia de marcas de género.

Para épocas posteriores, se ha apelado a la acción codificadora académica, muy activa en este campo (Uruburu, 1993) como causa de la consolidación de un sistema híbrido en el que se conjuga la distinción referencial con la restauración parcial del sistema inicial casual, si bien resulta hoy más evidente, por datos procedentes del habla viva, que la presencia de uno u otro sistema o subsistema está ligada a factores geográficos y sociales (Klein-Andreu, 1981; Fernández-Ordóñez, 2001 y 2012), al tiempo que se han esbozado con mayor nitidez los sistemas principales de la lengua castellana y sus variantes, frente a posiciones que, en el extremo opuesto, llegan incluso a poner en duda la existencia de sistemas puros (José Ramón Heredia, 1994) por la confluencia de la presión, exógena o interna, que el hablante recibe o puede recibir en el proceso de concienciación, y su consiguiente desautomatización, en el uso de los pronombres átonos. Creo que de esta última presión se ha visto afectado Fernando Aramburu en su novela *Patria*, que, en mi sentir, tras haber efectuado un reanálisis consciente del uso de clíticos, ha decidido por atenerse a un canon de corrección académica –no siempre alcanzado– que no se corresponde con el uso efectivo de lo que pretende reflejar.

La consideración del origen del leísmo castellano a raíz de su propagación a partir de una situación de bilingüismo vasco-castellano secular en territorio de habla vasca, apuntado con anterioridad en repetidas ocasiones (Echenique Elizondo, [1984] 1987, 1992; Echenique Elizondo y Sánchez Méndez 2005; Urrutia, 1988), necesita, para poder defenderla frente a la explicación procedente de hechos estrictamente gramaticales que desatienden la influencia de carácter externo (Landa, 1995), ahondar en la complejidad

social que ese contacto ha experimentado en su trayectoria histórica, en que hay implicados dos procesos simultáneos de dialectalización (Echenique Elizondo, 2013). En época posterior, el origen de la formación del leísmo, laísmo y loísmo se habría configurado mediante un proceso de causación múltiple cuyo papel central estaría ocupado por la naturaleza contable-no contable o discontinuo-continuo de los sustantivos pronominalizados (F. García González, 1978; I. Fernández-Ordóñez, 1994, 2001 y 2012).

Desde el punto de vista gramatical conviene insistir, una vez más, en una propiedad fundamental de los pronombres átonos que es, como la de los pronombres en general, la de carecer de contenido semántico, puesto que se trata de elementos 'vacíos', que adquieren significado de modo ocasional según las circunstancias del discurso; de ahí la importancia que tiene en ellos la referencia, que exige al hablante retener mentalmente el antecedente hasta asignarle la forma átona correspondiente. Una lengua carente de marcas gramaticales de género, como el euskera, dificulta ese proceso de asignación. La formación del paradigma de pronombres átonos de tercera persona, característico del español, por tanto, emergido como proceso de evolución propia hace siglos, no ha llegado a adquirir aún forma definitiva; su apertura tiene testimonios en época medieval, donde encontramos ejemplos para cada uno de los usos actuales, en tanto su cierre no se ha producido todavía, pues sigue habiendo variación, y también vacilación, en una misma área e, incluso, en un mismo hablante (al igual que, a su vez, sucede en los textos antiguos: Echenique Elizondo, 1977 y 2018) y, por el camino, se han ido delimitado diferentes sistemas y subsistemas. Pese a tanta complejidad, no deja de ser cierto que hay usos marcados y propios de zonas concretas, ligados en origen a la geografía peninsular.

3. El uso de clíticos en *Patria*

El objeto de estas páginas no es, empero, adentrarme en estos enmarañados entresijos, sino llamar la atención sobre el empleo de clíticos en los personajes de *Patria*, como he anunciado al comienzo, para lo que he creído conveniente, en todo caso, esbozar este preámbulo a modo de síntesis necesaria.

Fernando Aramburu, el autor, donostiarra, se ha decidido por asignar a los personajes y su entorno en la novela *Patria* la norma de corrección

académica. Pero, dado que la oralidad del castellano hablado en el País Vasco, y más concretamente en área guipuzcoana en el caso de la novela en cuestión, no se ajusta al modelo codificado por la Real Academia Española en el uso de los clíticos de tercera persona, su plasmación literaria contrasta, en mi sentir, con el carácter ágil y certero que la obra tiene en su construcción gramatical y literaria en general.

La decisión asoma ya desde las primeras páginas.

3.1. Leísmo de persona masculino

Cuando el referente es OD masculino de persona, lo general es que el autor se haya decidido por la forma canónica acusativa:

- (1) "En cambio, sí, **lo** miró a la cara" (p. 17)
- (2) "Cumplidos los nueve años, **lo** atropelló una furgoneta [a Gorka]" (p. 174)
- (3) "¿Qué quieres que haga? ¿Castigar**lo** para que pare de crecer? [[a Gorka]" (p. 174)
- (4) "Acto seguido, **lo** imitaba [a Gorka] exagerando las íes lastimeras" (p. 175)
- (5) "Y así, venga y dale, hasta que **lo** hacía llorar [a Gorka]" (p. 176)
- (6) "Su madre **lo** consolaba sin ternura (p. 176)
- (7) "Su padre **lo** miraba asombrado [a él]" (p. 179)
- (8) "...y Joxe Mari, cuando **lo** veía con un libro en la mano [a él], se burlaba" (p.183)
- (9) "**lo** he dejado en la Arrano [a él]" (p.188).
- (10) "Un instante después, al volver la cabeza, **lo** vio alejarse por el borde de la pista de baile" (p. 196).
- (11) "Siete meses después **lo** presentó a sus padres" (p. 19/)
- (12) "¿Por qué no **lo** traes un día y **lo** llevo a cenar a la sociedad [a Guillermo]? (p. 208)]
- (13) "¿No te parece raro que uno de ETA ande tan tranquilo por el pueblo, cuando lo normal es que no quiera que **lo** descubra la policía?" (p. 224)
- (14) "Y tuve la sensación de que no **los** volvería a ver en mucho tiempo" (p. 250)
- (15) "que nadie **los** observaba" (p. 284)

Pero desde el primer capítulo hay algún caso de desajuste respecto de la norma académica, tanto en el singular como (lo que es más significativo), en plural:

- (16) "Lo que es por mí, **le** ayudaría [a él] a encontrar una mujer sana que le cumpla el antojo" (p. 16)
- (17) "O sea, que no podemos ir a ver**le** [a José Mari]" (p. 309)

- (18) "Lo único que sabe es que no era una palabrota para reñir**le**" (p. 175)
(19) "Miren, airada de ojos, apretante de dientes³, se volvió hacia su marido y **le** empezó a gritar sin darle tiempo a explicarse" (p. 177)
(20) "A estos no **les** vemos hasta dentro de mil años" (p. 308)
(21) "Pobrecillos. **Les** han timado" (p. 285)

Y es siempre *le* en los casos de combinación con *se*:

- (22) "**Se le** notaba preocupado" (p. 177)
(23) "A sus hermanos **se les** veía poco en casa; él no salía más que para ir a la *ikastola*" (p. 180)

El uso del pronombre *le* acusativo correferente a sustantivos masculinos de persona, abundantemente documentado desde la Edad Media, continúa siendo el más frecuente también en español moderno, al tiempo que ofrece hoy mayor número de registros en textos españoles que americanos y aparece asimismo con menor frecuencia en plural⁴. Su emergencia en la diacronía es, como está aceptado unánimemente, el punto de partida en la formación del sistema referencial castellano. El ejemplo académico: *a Mario le premiaron en el colegio* presenta abundantes casos similares en castellano antiguo y es general en área vasca. El uso de *lo, los* por Aramburu, sí, es verdad, resulta coincidente con la consigna repetida hasta la saciedad en aquellos años: "ETA, máta**lo**", pero hay que tener en cuenta que la correferencia en este caso era a *txakurra*, y, por lo tanto, no exactamente personal.

3.2. Leísmo de persona femenino

El OD con referente personal femenino, que aparece desde las primeras páginas de la novela y continúa en los capítulos sucesivos, sigue también la norma académica:

- (24) "En el momento de subir al coche, Nerea dirigió la vista hacia la ventana tras cuyo visillo supuso que su madre, como de costumbre, estaría observándola. Y sí, aunque

³ El influjo de la lengua literaria antigua es aquí un excelente recurso literario, que se disuelve armoniosamente en el tono general de la novela.

⁴ V. NGLE (2010, I: 1215).

ella no pudiese verla desde la calle, Bittori **la** estaba mirando con pena y con el entrecejo arrugado..." (p. 13)

(25) "Y **la** vio de nuevo en la catedral del Buen Pastor, vestida de blanco, con su ramo de flores y su excesiva felicidad, y así mirándola a la salida, tan esbelta, tan sonriente..." (p. 14)

(26) "**La** irritaron mucho unas palabras del obispo haciendo como que" (p. 17)

(27) "**La** alimentaban por un orificio aquí, en el vientre [a Arantxa]" (p. 191)

(28) "**La** bañaron al día siguiente, como de costumbre [a Arantxa], entre las dos. Cuidado, agarra, no **la** sueltes. Lo habitual. Secarla resultó mucho más fácil que en otras ocasiones" (p. 192)

(29) "Y no era solo por la operación, aunque también, pero no tanto pues Xabier le había dado por teléfono toda una serie de explicaciones tranquilizadoras y ella más o menos sabía lo que **la** esperaba" (p.202)

(30) "Y la chica del avión **las** oyó hablar y les preguntó si eran españolas" (p. 203)

En todos estos casos, que se multiplican a lo largo del texto, el hablante guipuzcoano de lengua castellana habría seleccionado el pronombre *le*. Este leísmo de persona femenino queda caracterizado en la *NGLE* (2009, I: 1213) de la siguiente manera: "uso de pronombre *le* como acusativo con sustantivos femeninos de persona, como en *A la niña no le premiaron*", está hoy sociolingüísticamente marcado como carente de prestigio y se extiende hoy por el norte peninsular; ha tenido atribución variable al contacto con la lengua vasca por la ausencia de género gramatical en ella (Urrutia Cárdenas, 1988; Echenique Elizondo, 1992; Fernández-Ordóñez, 2012). A su lado, hay algún ejemplo, poco claro, en que Aramburu se ha decidido por la forma más propiamente local *le*:

(31) "Ese temor **le** amargaba los días [a Aránzazu]" (p. 287)

Otras veces, en cambio, la selección de *la* viene inducido por la cercanía de casos iguales y da lugar a un resultado muy alejado de la realidad guipuzcoana:

(32) "Una tarde de tantas se fijó en que **la** miraba [a Arantxa]. También **la** miraban otros y de vez en cuando hasta bailaba con alguno a lo agarrado. En tales ocasiones, **la** molestaba que trataran de hacerla reír" (p. 195).

3.3. Otros

No faltan casos de objeto duplicado:

(33) "A Jokin **lo** puedes visitar en el cementerio" (p. 250)

(34) "y después ir**les** con el cuento **a los terroristas**" (p. 213)

(35) "Acuérdate de preguntarle **a tu hermano** si no tiene nada que decirme" (p. 245)

(36) "Si entras, **le** traes **a este** los zapatos y a mí una cazadora que está colgada detrás de la puerta" (p. 249)

(37) "**A estos** no **les** vemos hasta dentro de mil años" (p. 308)

Y hasta de construcción inducida por la sintaxis vasca:

(38) "-Pues a tu padre no **le** han venido hoy los obreros a trabajar" (p. 217)

4. Conclusiones

En mi sentir, aunque el autor no haya resuelto homogéneamente el uso de clíticos en área guipuzcoana, ha dado también muestras de resistencia al academicismo. No es ello extraño, pues Aramburu, al no haber contado con una guía clara para dilucidar con claridad las muchas vacilaciones que seguramente han rondado por su cabeza y su pluma, tras tomar conciencia de la peculiaridad de uso del área vasca y haber cumplido la consiguiente desautomatización, se ha visto abocado a una decisión de estilo en que uso y rigidez normativa han terminado por conjugarse. Lo trascendental, en todo caso, es que al valor social de la novela se ha sumado un tenor literario de carácter más dúctil, lo que se ha traducido en mayor flexibilidad. Y es que, en realidad, en el "prolongado coexistir de tendencias que afectan a unas u otras partes del sistema", nos encontramos ante un proceso de transformación lenta concebido como una muestra más de la forma interior castellana, porque:

Tal vez la dinamicidad de la forma lingüística interior se perciba más claramente en estas zonas donde la distinción de categorías se mantiene fluida, sin cristalizar en normas gramaticales rígidas (Lapesa 2000 [1968]: 52-53).

BIBLIOGRAFÍA

- CAMUS BERGARECHE, Bruno y Sara Gómez Seibane, (eds.) (2012). *El castellano del País Vasco*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Anejo LXX del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo".
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa (1977). *Leísmo, laísmo y loísmo en castellano antiguo* (Tesis doctoral [dir.: R. Lapesa]). Madrid: Universidad Complutense.
- [1984] (1987). *Historia Lingüística vasco-románica*. Madrid: Paraninfo, 2^a edición (corregida y ampliada).
- (1992). *Vascuence y romance. I. Interferencias léxicas. II. Interferencias gramaticales*. La Rioja: Cuadernos de Investigación Filológica.
- (2013). "Dialectos románicos y dialectos vascos en contacto en la protohistoria hispánica". En *Aemilianense*. Instituto Orígenes del Español, Logroño, III, 23-45.
- (2018), "Los pronombres átonos de tercera persona en castellano medieval: punto de partida y atecendentes de su formación futura". En Juan Pedro Sánchez Méndez, Elena Padrón Castilla y Antonio Corredor Avelado (eds.), *Estudios de morfosintaxis histórica hispanoamericana*. Volumen I: el pronombre. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 267-332.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa y Juan Sánchez Méndez (2005). *Las lenguas de un Reino. Historia lingüística hispánica*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Inés (1994). "Isoglosas internas del castellano. El sistema referencial del pronombre átono de tercera persona", *RFE*, 74, 71-125.
- (1999). "Leísmo, laísmo y loísmo". En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe, I, 1317-1398.
- (2001). "Hacia una dialectología histórica. Reflexiones sobre la historia del leísmo, el laísmo y el loísmo", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXI, 389-464.
- (2012). "Dialect areas and linguistic change. Pronominal paradigms in Ibero-Romance dialects from a cross-linguistic and social typology". En Gunther de Vogelaer y Guido Seiler (eds.). *The Dialect Laboratory*.

- Dialects as a testing ground for theories of language change.* Amsterdam: John Benjamin, 73-106.
- FLORES CERVANTES, Marcela, "Leísmo, laísmo y loísmo" (2007). En Concepción Company, *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte. La frase verbal.* México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México, 1, tomo 1, 671-740.
- FLORES CERVANTES, Marcela; Melis, Chantal (2006). "OD preposicional y OI duplicado: sobre la vinculación de dos cambios". En José Jesús Bustos Tovar y José Luis Girón Alconchel (eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Madrid: Arco / Libros, 667-676.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco (1978). "El leísmo en Santander". En *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 3, 87-101.
- GÓMEZ SEIBANE, Sara (2012). "La omisión y la duplicación de objetos en el castellano del País Vasco". En Bruno Camus Bergareche y Sara Gómez Seibane (eds.), *El castellano del País Vasco*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Anejo LXX del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo", 193-213.
- HEREDIA, José Ramón (1994). "Precisiones sobre el leísmo (le por la)". *RILCE*, 49-62.
- KLEIN-ANDREU, Flora (1981). "Distintos sistemas de empleo de le, la, lo, Perspectiva sincrónica, diacrónica y sociolingüística". *BICC Thesaurus*, XXXVI, 284-304.
- (2000). *Variación actual y evolución histórica: Le/s, la/s, lo/s*, München: Lincom Europa.
- LANDA, Alazne (1995): *Conditions on Null Objects in Basque Spanish and their Relation to Leísmo and Clitic Doubling*. University of Southern California: Los Ángeles.
- LAPESA, Rafael [1968a] (2000), "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo". En Rafael Lapesa, *Estudios de Morfosintaxis histórica del español*, I, Madrid: Gredos, 279-310.
- [1968b] (2000). "Evolución y forma lingüística interior en español". En Rafael Lapesa, *Estudios de Morfosintaxis histórica del español*. Madrid: Gredos, I, 32-53.

- MARCOS MARÍN, Francisco (1978). *Estudios sobre el pronombre*. Madrid: Gredos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología Sintaxis I. Sintaxis II*. Madrid: Espasa Libros.
- URUBURU BIDAURRAZAGA, Agustín (1993). *Estudios sobre el leísmo, laísmo y loísmo*, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- URRUTIA CÁRDENAS, Hernán (1988). "El español en el País Vasco: peculiaridades morfosintácticas", *Letras de Deusto*, 18, 40, 33-46.
- URRUTIA CÁRDENAS, Hernán y Teresa Fernández Ulloa (1995). "Duplicación de clíticos en el español: Chile y País Vasco", *LEA*, 17, 77-106.

CLAUDIO RODRÍGUEZ, LOS PANERO Y ZAMORA AL FONDO

LUCIANO GARCÍA LORENZO
CSIC, Madrid

Desgarrada y trágica familia la de los Panero. El padre, Leopoldo, ya fue una persona marcada por una existencia difícil, envuelta en un tiempo en el que las opciones políticas podían condicionar, sobre todo en el mundo intelectual, tu vida y tus acciones, un tiempo también trágico que puede conducirte a la amargura, a la tristeza, a la soledad... Literariamente, dos poemas proclaman bien a las claras esa defensa que Panero quiere hacer contra la imagen de "poeta franquista" o "poeta del Régimen" que de él se presentaba y que tanto dolor causaba al escritor. Una de ellas es su larga composición de trescientos tercetos encadenados titulado *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda*, respondiendo con ella a los ataques a España y a algunos poetas (Dámaso Alonso, Gerardo Diego...) que Neruda había llevado a cabo con su *Canto general*¹. El segundo poema, al que se le ha dedicado menos atención, es *Por lo visto*, dirigido a José María Castellet, que tildó de fascista a Panero. Se defiende el poeta de Astorga:

Resulta que ahora soy fascista cuando dirijo la primavera
[suavemente.
Resulta que mis huesos,
mis reales y realísimos huesos

¹ Vid., sobre todo, el estudio de Javier Huerta Calvo (1996). De una manera más general, el de Federico Utrera (2008) y los insultos de Neruda en "A Miguel Hernández, asesinado en los presidios de España" (*Canto general*, XII, V).

(los pobres),
han cambiado medularmente de política.
Resulta que Machado
(don Antonio)
es un fino marxista-leninista,
en la palabra cartesiana
(digamos)
de José María Castellet (Panero, 2007: 533-534)².

Leopoldo Panero (1909-1962) es el comienzo de toda una historia familiar que se irá complicando con el tiempo y que llega a la máxima expresión cuando lo que de ella queda se reúne para desnudar sus almas en la película-documental *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri. Una disección cruel, un espectáculo deprimente, patético, desgarrador, en el que –familia de poetas– poco queda en ella para la lírica... Como escribió Luis Antonio de Villena (2014), son vidas que van haciendo camino hacia su total destrucción, lo cual explica ese destino trágico de los Panero: “El mito de los Panero empieza primero contra su padre, luego los hijos se volvieron contra la madre, pero en realidad ese mito fue contra la vida. El error es la vida. Llegaron a la conclusión de que la vida es un error y vivieron según esa idea”³. Casi dos décadas después, en 1994, Ricardo Franco presentó en el Festival de San Sebastián la película *Después de tantos años*, que quiere ser ya la historia de tres hermanos –la madre ha muerto– y también de un tiempo determinado. El director afirmó, entre otras cosas, sobre su experiencia con los Panero: “Los tres son unos quejicas, unos mentirosos y unos excelentes actores: los personajes que ellos han creado como defensa frente a los demás han acabado por devorarles. Se interpretan a sí mismos y la única manera de que estuvieran más auténticos era que estuvieran solos ante las cámaras.” Y añade el director: “He buscado la

² Javier Huerta Calvo, el mejor especialista en la obra de Panero, afirma que no ha encontrado el texto de Castellet donde califica de fascista al astorgano. Desde la lejanía que nos separa de los conocimientos de Huerta Calvo en torno a Panero nos preguntamos si no sería algún comentario verbal lo que provocó la respuesta. Vid. *En lo oscuro* (2011: 296). No nos detenemos en un tercer nombre, Francisco Umbral, para el cual Panero era en 1962 uno sus poetas preferidos y treinta años después es solo ya “buen poeta” y también el “místico de alcohol” y el autor de un “Canto personal lleno de ginebra, tópicos, impotencia y desesperación” (Umbral, 1994). Panero ya había muerto también hacía décadas.

³ Complétese con la reseña de Fernando Díaz de Quijano en *El Cultural* de *El Mundo*, 3-12-2014.

pasión, la ternura y el tratar de entender a estos marcianos sin poner en ello ninguna autoridad moral. Yo no soy quién para juzgarles”.

Leopoldo Panero, para muchos muy buen poeta, no tanto para otros⁴, tampoco tuvo en esa familia quien le defendiera demasiado. Todo lo contrario. Uno de sus hijos, José Moisés Panero, en entrevista realizada por Federico Utrera en 2004, declara: “Me sigue pareciendo un poeta bueno... de antología. Esta opinión me costó que gente como Claudio Rodríguez me negara el saludo, pues decía que mi padre era genial. No estoy de acuerdo” (p.46). Y no es extraño entonces que el poeta zamorano, que, como veremos, respetaba a Leopoldo y tuvo amistad con la familia, afirmara con acierto y contundencia a raíz de la aparición de la película y la exhibición de miseria y podredumbre que en ella se mostraba: “Sois unos señoritos de Astorga y nada más”. Panero padre siempre tuvo mucho afecto –era mutuo– y admiró la poesía del poeta zamorano y sobre el libro *Conjuros* escribió en *Blanco y Negro* un artículo en 1959. En este trabajo, Panero enmarca a Claudio Rodríguez en la poesía de los cincuenta, para a continuación detenerse especialmente en la influencia de Vicente Aleixandre en el autor de *Conjuros*: “Toma Claudio Rodríguez de Vicente Aleixandre la elocuencia, la alada persuasión verbal de aquel gran libro central suyo [*Sombra del paraíso*] que tanta influencia ejerció en la juventud de hace diez años, aunque, como es bien lógico, no pudiera desentenderse ésta –por evidente razones históricas y vitales– de la austera y certera garra machadiana, tan desnuda de énfasis como rica de alma desde su humilde y encendida palabra” (Panero, 1953: 89). Y finaliza Panero, después de citar unos versos de Claudio: “Sí: el poeta Claudio Rodríguez ha crecido en su noche, en su honda noche humana y personal, y porque en ella queda ‘todo el impulso de la amanecida’ brota tan clara su palabra que en ocasiones se acerca más a la del propio Fray Luis (‘pero algo me levanta al día puro’ o ‘como el Duero entra en la casa/ del hombre y allí sueña...’), que a la de su maestro reconocido e inmediato, augurando, inequívocamente, una tercera aparición más sencilla todavía, si eso es posible, y quien dice a Fray Luis dice a César Vallejo (como en ‘Caza mayor’), tan locales, tan personales, tan temporales ambos desde lejos” (Panero, 1953: 90).

⁴ Algunos matizaron o cambiaron la opinión con el tiempo, deteniéndose más en ciertos aspectos personales del poeta que en su propia obra. Vid. lo escrito en n. 2 acerca de Francisco Umbral.

Al autor de *Don de la ebriedad* y a su relación fundamentalmente con la esposa de Leopoldo y con uno de sus hijos volveremos, pero quede constancia ahora de otro testimonio relacionado con la ciudad que tantas veces fue motivo de la poesía de Claudio Rodríguez y a cuya sociedad se refiere en muchas ocasiones, lamentándose de su actitud beligerante y en ocasiones cruel. Se trata del soneto que Leopoldo Panero publicó en 1943 en la revista *Haz*, el órgano más importante del Sindicato español universitario (SEU). Es un poema muy en la línea de los muchos que se escribieron por entonces, con el paisaje de los campos y las ciudades castellanas como motivo y siguiendo el eco de la Castilla noventayochista. Panero retrata un presente dormido, amodorrado, y en la misma línea y con los mismos fines podríamos recordar otras muchas composiciones (Pérez de Ayala, Ridruejo, García Nieto, Blas de Otero...), donde esa Castilla –España– es ahora, frente a la gloriosa protagonista de acontecimiento heroicos en siglos pasados, testimonio de olvido sombrío, de pobreza, de cansancio resignado, de miserias, de hambre y de muerte. (Hemos citado a Pérez de Ayala y quizás el asturiano sea uno de los ejemplos más precisos de lo que escribimos, a través de la familia de ese buhonero que protagoniza su poema precisamente titulado *Castilla*). Escribe Leopoldo Panero:

ZAMORA

¡Ay, niñez en verdor junto a la orilla!
El alba va dormida por el Duero...
¡Zamora huele a nieve y a romero,
al alba, al alba triste de Castilla!
Igual que una doncella el agua brilla.
¡Al alba el corazón, al alba quiero
Ir por el agua al alba, marinero,
cantando una canción de maravilla!
¡Al pie de las murallas y las ruinas
cantando entre la espuma que te moja,
soñando en la hermosura que tuviste...
...mientras el alba entre tus manos finas
tu corazón de infanta se deshoja
al alba de Castilla, al alba triste...!⁵

⁵ Ya recogido por Eileen Connolly en 1969, p. 206. Incorporado luego a las obras completas de 1973 y 2007.

Panero compone este clásico soneto en cuanto a su estructura sirviéndose de cuatro motivos. En primer lugar, la infancia –¿quién a ella no vuelve para bien o para mal?–, el amanecer, “alba” de la vida, pero en este caso amanecer dormido; en segundo lugar, y con la infancia, volverán las imágenes sensoriales de una tierra que es la suya, identificando aquel tiempo con la belleza y el esplendor de un pasado que también tuvo la ciudad –verde hierba, nieve, romero– un léxico poético utilizado mil, un millón de veces, pero que es también realidad vivida. El tercer motivo será el Duero y con el río el agua de ese Duero duradero de Claudio Rodríguez y río siempre tan presente en la historia literaria de Castilla, desde la Soria de Machado hasta los Arribes unamunianos. La cuarta referencia que Panero toma será la muralla que encierra, aísla, recoge, ensimismada a la ciudad y que esconde las ruinas de su interior: piedra románica, adobe legendario y añejo empedrado de calles que bajan hacia las orillas del río. En fin, la última referencia, el último recuerdo – “tu corazón de infanta se deshoja”–, tiene en el recuerdo a doña Urraca, infanta de Castilla, reina de Zamora, su lucha fratricida con don Sancho, la traición de Bellido Dolfos, el reto y el duelo con los hijos de Arias Gonzalo... Ciudad dormida en la memoria de una historia ya vivida. Viejo y tradicional Romancero, pero también motivo para la escritura desde el teatro barroco hasta la poesía de Pere Gimferrer⁶ y, claro está, referencia permanente para poetas locales o adolescentes como “Clarín”⁷. Nostalgia, tristeza, añeja amargura y denuncia cansada y serena. El recuerdo de Antonio Machado y los nombres que antes citamos surge de inmediato al leer el poema, como también laten ecos de poesía popular e incluso el Duero se convierte en mar a través de ese marinero con sabor a Rafael Alberti⁸.

⁶ Desde *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro hasta “Mazurca para este día” poema con que se abre el libro *Arde el mar* de Pere Gimferrer.

⁷ Efectivamente, el autor de *La Regenta* se estrena para la literatura con el estreno en el Ateneo de Oviedo, siendo muy joven, de una obra de teatro hoy perdida titulada *El cerco de Zamora*, que es, con una referencia en *Su único hijo*, las únicas ocasiones que aparece en su obra la ciudad donde le nacieron.

⁸ Leopoldo Panero canta con frecuencia a España (“España hasta los huesos...” titula un poema muy significativamente) y repite algunos lugares en diversos poemas, aunque, naturalmente, la ciudad que más aparece en su obra es Astorga. Frecuente, por ejemplo, es encontrar la Sierra de Guadarrama, unida al recuerdo de Joaquina Márquez. Sobre esta joven escribe Huerta Calvo al comentar un poema a ella dedicado: “... Joaquina Márquez, hija del doctor que dirigía el Real Sanatorio del Guadarrama, donde Leopoldo Panero estuvo

Si la vida, corta vida, de Leopoldo Panero podemos considerarla un tanto especial, mucho más lo fue la de uno de sus tres hijos, Leopoldo María Panero (1948-2014), y que transcurrió en muy gran parte en hospitales psiquiátricos, para morir en uno de ellos, en Las Palmas de Gran Canaria (2014), después de ir poco a poco, pero intensamente, viviendo con el alcohol, las drogas y la promiscuidad sexual. Excelente, aunque muy irregular poeta, Leopoldo María así se presentaba:

Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero,
hijo de padre borracho
y hermano de un suicida,
perseguido por los pájaros y los recuerdos
que me acechan cada mañana
escondido en matorrales,
gritando porque termine la memoria
y el recuerdo se vuelva azul y gima,
rezándole a la nada que temo (2004).

En alguna otra versión Panero finaliza su poema con un verso mucho más explícito: “rezándole a la nada porque muera.”

Con términos mucho más fuertes que los de esta composición, buscando una provocación que fue constante en su existencia, el poeta relató su estancia en la cárcel de Zamora⁹, donde pasó tres meses, entre febrero y abril de 1969, de los cuatro a que fue condenado como consecuencia de las drogas. Allí compartió celda con otro “maldito” de aquel tiempo y gran

internado unos meses, en 1929, luego de haber contraído la tuberculosis. Mientras el poeta se recuperó muy pronto, Joaquina moriría poco tiempo después en un Sanatorio de los Alpes [...] Esta mujer, cuyas cartas conservó el poeta celosamente en su archivo, fue su primer amor, aunque no parece que fuera muy correspondido por él. Tal vez, por ello, quedara en el poeta un poso de amargura, que hace patente en éste y otros poemas a ella dedicados”, Huerta Calvo, en la edición de *En oscuro* (2011: 194).

⁹ La verdad es que esta ciudad no ha tenido suerte con las “inversiones” que desde tiempos muy pasados no se han llevado a cabo, acentuando el amodorramiento a que ya hemos hecho referencia. Y afirmamos esto porque por los años en que Leopoldo María Panero y Haro Ibars estaban en la cárcel de Zamora también el Gobierno de entonces enviaba a presos políticos y a no pocos de ETA, o también a clérigos “díscolos” a la denominada Cárcel concordataria creada para estos fines. Aunque es algo no directamente relacionado con nuestro trabajo, remitimos al lector interesado al artículo de Francisco Fernández Hoyos “La cárcel concordataria de Zamora. Una prisión para curas en la España franquista”, fácilmente localizable en la Red. También, Julián Casanova (2001).

amigo¹⁰, Eduardo Haro Ibars, pregonando ambos sin pudor las experiencias vividas en la cárcel con el fin de alimentar ese malditismo del que se sabían protagonistas. Claudio Rodríguez ayudó cuanto pudo a Leopoldo María mientras estuvo encarcelado y Felicidad Blanc, su madre, así lo reconoció en más de una ocasión, recordando especialmente a las hermanas de Claudio – María del Carmen y María Luisa–, muy cariñosas con ella y a las que llama “las chicas de Rodríguez” y “mis dos ángeles zamoranos”.

De esa amistad de Leopoldo María y Claudio Rodríguez nace el poema que Panero hijo dedica al autor de *Conjurados* en su libro *Teoría* de 1973:

A CLAUDIO RODRÍGUEZ

A Claudio Rodríguez, recordando el día en que,
con un cigarrillo temblándole en los labios, me dijo,
en el Drougstore de Fuencarral, ‘a esta gente hay que ganarla’.

Aun cuando tejí mi armadura de acero
el terror en mis ojos muertos.
Aun cuando con mano blanca y nula
hice de silencio tus orines
y la nieve cae aún sobre mi cuerpo
pese a ello se impone un silencio aun más hondo
a los clavos que habían horadado mi cráneo:
aun cuando sean huesos quizá lo que no tiembla
aun cuando el musgo concluye mi pecho
el terror remueve las cuencas vacías.

Este poema, como el antes citado, aparece también en alguna versión con otra variante, en este caso en el primer verso: “Aun cuando el musgo es certeza en mi pecho”.

La dedicatoria a Claudio Rodríguez tiene un dato personal muy exacto para todos los que vivimos la amistad del poeta y es ese cigarrillo en los labios, en este caso “cigarrillo tembloroso”. Permítaseme recordar que cuando hubo que elegir una imagen de Claudio para la cubierta de mi edición de *Conjurados*,

¹⁰ Haro Ibars a partir de un momento determinado procuraba no coincidir con él y repitió en no pocas ocasiones el cansancio que le producía “el plasta” de Leopoldo María, su verborrea, sus actitudes, sus excesos.

no dudé en sugerir, y así se hizo finalmente, una fotografía en la que figura también un cigarrillo en la comisura de sus labios (Rodríguez, 1988).

La frase del poeta zamorano “a esta gente hay que ganarla” hay que entenderla como “a esta gente hay que vencerla” y estimamos que con ella se refiere a muchas de las personas que rodeaban a los dos escritores, manteniendo una actitud crítica con el día a día y noche a noche de Leopoldo María y la actitud independiente, y a veces muy personal, en todos los sentidos del autor de *Don de la ebriedad*. Por otra parte, cierto es que ese drugstore de la calle Fuencarral de Madrid –lo viví en alguna ocasión– fue habitual lugar de reunión de un grupo muy determinado en el que se erigía como “protagonista” Leopoldo María Panero, y así, por otra parte, queda reflejado por sus biógrafos y en los textos de diferentes escritores que convivieron con Panero hijo.

Por lo que se refiere al poema (y no es el momento ahora de detenerse en él), una vez más Leopoldo María nos muestra ese universo, en él tan repetido, donde el miedo, los terrores, las sombras del dolor y de la muerte, son ofrecidos con gritos donde se dan la mano la desesperación y la impotencia. Léxico acerado, oscuro, asfixiante. Tono sombrío, casi negro diríamos. Impotencia y congoja. Fantasmas en una conciencia que comenzó a destruirse desde que tuvo uso de ella¹¹.

¹¹ Una nota para finalizar muy sintomática, referida al padre Leopoldo y al hijo Leopoldo María. La bibliografía en torno al primero es en los últimos años relativamente escasa si la comparamos con lo publicado en décadas anteriores. Solo Javier Huerta Calvo y pocas personas más han dedicado y siguen dedicando su atención a Panero padre. Por lo que se refiere a Leopoldo María las monografías, desde el campo académico o paracadémico, aparecidas en los últimos veinte años son abundantes y los artículos también numerosos. Incluso si se acude a Internet, e igual sucede con algunas de las biblioteca que hemos consultado, y escribimos Leopoldo Panero en los catálogos la información salta a Leopoldo María directamente.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANC, Felicidad (1977). *Espejo de sombras*. Barcelona: Argos Vergara.
- BLESA, Túa (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- CASANOVA, Julián (2001). *La Iglesia de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.
- COLINAS, Antonio (2004). *Con el poeta Leopoldo Panero*. Astorga: Ayuntamiento de Astorga.
- CONNOLLY, Eileen (1969). *Leopoldo Panero: la poesía de la esperanza*. Prólogo José Antonio Maravall. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ, J. Benito (1999). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Antonio Martínez Sarrión (pról.). Barcelona: Tusquets.
- (2005). *Eduardo Haro Ibars. Los pasos del caído*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA, Rocío (1994). "Ruina y desesperanza de los Panero". Entrevista a Ricardo Franco, *El País*, 21-09-1994.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1976). *Zamora en la Literatura*. Prólogo Claudio Rodríguez. Zamora: Caja de Ahorros provincial.
- GRACIA, Jordi (2004). *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- GULLÓN, Ricardo (1985). *La juventud de Leopoldo Panero*. León: Diputación Provincial.
- HUERTA CALVO, Javier (1996). *De Poética y política. Nueva lectura del "Canto personal" de Leopoldo Panero*. León: Diputación Provincial.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1994). *Las aguas de la memoria. Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero*. León: Diputación Provincial.
- (1998). *Orbita de Leopoldo Panero*. León: Universidad de León.
- MARCOS SÁNCHEZ, Mercedes (1987). *El lenguaje poético de Leopoldo Panero*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- NERUDA, Pablo (1998). *Cántico general*. Enrico María Santí (ed.). Madrid: Cátedra.
- PANERO, Leopoldo (1953). *Canto personal. Carta perdida a Pablo Neruda*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- (1959). "Crecimiento en la noche", *Blanco y Negro*, 6-06-1959, pp. 89-90.
- (1973). *Obras completas*. Juan Luis Panero (ed.). Madrid: Editora Nacional.

- (2007). *Obra completa*. Javier Huerta Calvo (ed.). Javier Cuesta Guadaño y Juan José Alonso Perandones (col.). Astorga: Ayuntamiento de Astorga-Diputación de León. Volúmenes I y II Poesía, volumen III Prosa.
- (2011). *En lo oscuro*. Javier Huerta Calvo (ed.). Madrid: Cátedra.
- PANERO, Leopoldo María (2001). *Poesía completa, 1970-2000*. Túa Blesa (ed.). Madrid: Visor.
- (2004). *Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul*. Madrid: Hiperión.
- (2007). *Cuentos completos*. Túa Blesa (ed.). Madrid: Páginas de espuma.
- (2014). *Poesía completa, 2000-2010*. Túa Blesa (ed.). Madrid: Visor.
- PAULINO AYUSO, José (2006). *La poesía vinculante de Leopoldo Panero*. Madrid: Imprenta artesanal del Ayuntamiento.
- RODRÍGUEZ, Claudio (1988). *Conjurios*. Luciano García Lorenzo (ed.). Zamora: Diputación Provincial.
- UMBRAL, Francisco (1994). "Panero y Vivanco". En *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Planeta, pp. 288-289.
- UTRERA, Federico (2008). *Después de tantos desencantos. Vida y obra poéticas de los Panero*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival internacional de cine.
- VILLENA, Luis Antonio de (2014). *Lúcidos bordes del abismo. Memoria personal de los Panero*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- VV.AA. (2012). *ASTORICA*, n.º 31, tercera época. Volumen dedicado a Leopoldo Panero a los cincuenta años de su muerte.

EL MITO DEL ETERNO FEMENINO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ

Trent University

Este trabajo es un segmento del proyecto unipersonal *Representaciones transhistóricas del eterno femenino en las literaturas occidentales, con prolongaciones orientales, y en el cine contemporáneo*, el cual, en su carácter diacrónico y transcultural, hará desfilar por sus páginas figuras tales como las sirenas homéricas, Corina (de Ovidio), Cloe (de Longo), Sharazad y al-Ward fi-l-Akmam (de *Las mil y una noches*), Beatrice, Melibea, Jarifa, Margarita (de Goethe), Aglaé (de Dostoievski), Margarita (de Bulgákov), Agathe (de Musil), Sekure (de Pamuk), Marion (de Wenders), Nelly (de Petzold) y Ea (de Van Dormael). Ni que decir tiene que se trata de un estudio muy centrado en el ser femenino y que la mirada que estudia proviene del otro sexo. Es quizás por ello que Simone de Beauvoir, muy al principio de su conocido *Le deuxième sexe*, rechazaba resueltamente la opción de una teoría del eterno femenino (1981: 11). Mi búsqueda, por su parte, se desenvuelve por derroteros muy diferentes, ya que nace, precisamente, de un marcado interés por el ideal femenino en el arte y en la literatura. Ahora bien, como a lo largo de sus casi dos siglos de existencia el sintagma “eterno femenino” ha alcanzado cotas de utilización excepcionalmente elevadas, me parece oportuno que nos remitamos sin demora a sus fuentes.

Así, para comprender la problemática del eterno femenino, debemos ante todo considerar tres aspectos primordiales: origen de dicha expresión, contexto diegético en el que se produce y conceptualización del célebre

eterno femenino goetheano. Los dos primeros puntos son muy breves y el tercero exige un desarrollo mucho más amplio, pues incorpora obviamente una teorización. No obstante, los tres aspectos los trato en fila, sin solución de continuidad entre ellos. La expresión aparece en los versos finales del quinto acto del segundo *Fausto* (1832) de Goethe y de la obra misma: “Lo que era indescriptible/ se realiza aquí por fin/ Y el Eterno Femenino/ siempre más alto nos atrae”¹. El contexto diegético en el que se inscriben estos versos es la salvación del alma de Fausto por obra de Margarita, víctima inocente del alquimista, asistida por un coro místico que preside la Mater Gloriosa. Y ya en esta articulación que acabamos de establecer se descubre que lo que ha cumplido Goethe es una función mitopoyética (véase Coupe, 1997: 4, 18), o sea, de creación de un mito, la del mito del eterno femenino, encarnado en el personaje espiritualizado de Margarita, y apoyado en un arquetipo de lo femenino, el de la Virgen. Pocas veces, en realidad, nos es dado observar con tanta precisión el nacimiento de un mito, y, al mismo tiempo, ahí tenemos el descriptor conceptual que le faltaba a la formulación. En efecto, comparado con el mito del eterno retorno, póngase por caso, el “eterno femenino” ha solido eludir sistemáticamente los términos descriptores, aunque sí sea cierto que el uso frecuente de la mayúscula, como en el propio Goethe, como en Ortega y Gasset (prólogo a *El collar de la paloma*, 2015:12) remite de alguna manera a la idea de alegoría. Sea como fuere, postulo que el eterno femenino es un mito, no obviamente arcaico, sino moderno, literario, de autor. No es un mito arcaico, pero sí posee la fuerza y el alcance de los grandes mitos de la humanidad por su profundo enclave arquetípico. De esta manera, sin grandes dificultades, podemos establecer una relación con la *Divina Comedia*, obra cimera de la tradición occidental, en la cual, de modo aún más radical, Dante sitúa a otra figura femenina profana, Beatrice, por encima de la propia Virgen. Es evidente que entre la *Divina Comedia* y el *Fausto* se tiende un hilo de extraordinaria relevancia mítica en torno a la espiritualidad amorosa, dado que ambas obras encarnan el eterno femenino en su forma más pura, lo que no impide, como veremos muy pronto, que el poema de Goethe haga coexistir en su seno una fuerza opositora al platonismo. Por consiguiente, el eterno femenino no se agotará en esas dos obras paradigmáticas, sino que ha de

¹ Esta versión sin rimas es personal y se ha establecido a partir de Goethe (2015: 497).

abrirse resueltamente hacia zonas amorosas más oscuras y conflictivas, más torcidas y crueles.

La *femme fatale*

Es necesario, por tanto, proseguir nuestra arqueología del mito para intentar captar la manera como el mismo se construye posteriormente a su aparición. Notaremos entonces la rápida dinamización que sufre la materia mítica goetheana, lo inmediato del impacto de su mitopóyesis: no sólo informará tácita y decisivamente al romanticismo, sino que, poco después, en pleno realismo o naturalismo, encontrará en el Simbolismo su locus más fértil y natural, debido al resuelto anclaje de este movimiento en estéticas de lo imaginario, ya sea en pintura como en literatura. Debe observarse, no obstante, que el enriquecimiento simbolista del mito de Goethe se hace en estricta sintonía y coherencia con potencialidades inscritas en el Fausto, concretamente en lo concerniente a la *femme fatale*, encarnada en Helena de Troya. Así, veremos renacer intertextualmente a este inconmensurable personaje homérico como amante de Fausto, obtenida en los tratos de éste con Mefistófeles, mediante una lógica de aspiraciones desmedidas que hallan su cénit en el proyecto de hacer retroceder las aguas, aceptado por el emperador con la concesión de las playas del imperio (454). Por cierto, en su despliegue simultáneo de Homo Deus (Harari, 2016: passim) y de ansia de espiritualidad, el poema de Goethe intercepta una problemática central de la época que vivimos, bisagra en la que se inserta a su modo esta investigación, apartándose de lo posthumano para explorar lo bello femenino, territorio que Safo, admiradora de la belleza y la independencia de Helena, fue acaso la primera en acotar (véase Jenkyns, 2015: 49).

Aunque la presencia del tema de la *femme fatale* en el arte y la literatura simbolistas es masiva, a los efectos de este trabajo he de atenerme a la acción mitopoyética de dos simbolistas franceses, uno de ellos pintor, Gustave Moreau, el otro novelista, Joris-Karl Huysmans, quienes desde sus respectivos enclaves artísticos y en estrecha complicidad, como se ha de ver, actúan como arquitectos del eterno femenino, abonando la propuesta mítica de Goethe con un alcance y una fuerza insospechables. La primera etapa es la pictórica y se compone de dos obras de 1876 de Moreau, "pintor de mitos",

como ha solido llamársele, en torno a la figura de la bella judía Salomé: *Salomé dansant devant Hérode* y *L'Apparition*. El aporte del pintor es triple: crea una línea diacrónica que arranca en la antigüedad, abre el mito hacia el Oriente y dota al mismo, que en Goethe poseía un carácter unitario de deidad protectora que nos eleva, de una pulsión destructora, la de la *femme fatale*, en la cual se conjugan Eros y Tanatos. En lo que respecta a Huysmans, su labor consiste, primero, en restituir al mito su forma primigenia, la literaria, mediante la descripción sublime, en *À rebours* (1884), de aquellas dos pinturas (capítulo V), para luego proceder a la estilización paródica del eterno femenino en una cita del poeta Tristan Corbière en sus *Poèmes parisiens*: "*Eternel féminin de l'éternel jocrisse*" (1978: 213). Se trata sin duda de una burla del eterno femenino, rebajado como producto de un cornudo o algo semejante. Esta expresión despectiva, calificada en el texto de "profonde définition de la femme" (213), no es nada sorprendente en Huysmans, misógino impenitente; también lo era Moreau, de quien se ha señalado "sa misogynie fascinée" (Chastel et al., 1990: 400). Lo importante, sin embargo, es que del estudio conjunto del binomio francés se desprende una nueva línea de apreciación del fenómeno del eterno femenino, la cual se despliega en dos direcciones: una, que pronuncia la propuesta goetheana acerca de la *femme fatale*, proyectando sobre ella una fascinación torcida y destructora; otra, de orden paródico-burlesco, que abre las puertas a una desmitificación del ideal femenino, el cual proviene sin duda del platonismo.

Por lo tanto, junto al eterno femenino puro, ya descrito y ejemplificado en *Fausto* y en la *Divina Comedia*, encontramos otros dos modelos, el paródico y el erótico-trágico, los cuales pueden darse fundidos o separados, y que ilustrarían, por ejemplo, *La Celestina*, donde se combinan la parodia del amor cortés y la fusión, de tono eminentemente trágico, de Eros y Tanatos, y el modo cervantino, en el cual el ideal femenino es pulverizado desde la parodia y lo grotesco. Por supuesto, no se trata más que de una simple aproximación: nada más lejano de mis intenciones que el establecer una tipología demasiado precisa del eterno femenino, el cual, como verdadero mito, habrá de actualizarse en cada nueva ocurrencia. Lo que sí se puede afirmar es que para fines del siglo XIX el mismo constituye ya una poderosa forma bifronte, a lo Jano (tirando hacia lo alto; tirando hacia lo bajo e incluso hacia la muerte), capaz de proyectarse hacia el pasado con el fin de iluminar

obras que esperaban en silencio su advenimiento para enriquecerlo y perfilarlo de modo deslumbrante.

De las seis obras que componen por ahora el núcleo hispánico del proyecto –*El collar de la paloma* (h.1022), *Cárcel de amor* (1492), *La Celestina* (1499;1502), “Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa” (1565), *Tristana* (1892) y *Yerma* (1934)–, se han de estudiar, a la luz de nuestra teorización del eterno femenino, los textos de Ibn Hazm de Córdoba y de Antonio de Villegas.

El collar de la paloma

El collar de la paloma y los *Écrits érotiques* de Ovidio (véase Ovide, 2003), donde se recoge la totalidad de la obra erótica del poeta latino, son los únicos dos tratados amorosos de la investigación, por lo que sólo en ellos nos será dado ver el discurso erótico producido con voluntad de transmisión didáctica y no ficcional.

Cuerpo y espiritualidad amorosa

El collar de la paloma, que es obra autobiográfica, posee para comenzar un título enigmático, que ni siquiera su traductor, el gran arabista Emilio García Gómez, juzgó oportuno esclarecer. O sí, intentó hacerlo oblicuamente, a través del prologuista de su traducción, José Ortega y Gasset, su maestro, quien, en una nota, basándose en datos proporcionados por García Gómez acerca de la significación de la palabra *tawq*, “collar”, deduce que se trata del “cuello de la paloma”, “símbolo de la riqueza inagotable en matices” (Hazm de Córdoba, 2015: 405-406). No considero que sea una explicación suficiente, por lo que para mí la cuestión sigue estando por resolver. Sí creo que se trata de una imagen poética –el libro alterna prosa y poesía–, pero no sabemos qué significa. No obstante, en el texto hay collares y palomas y sólo a partir de esas ocurrencias podría deducirse el sentido del título. Así, una esclava poseída por una irrefrenable pasión por un casto mancebillo, sobre el que se abalanza y besa en la boca, “ [t]iene el andar de la paloma” (232). En cuanto a collares, además de mujeres que los llevan, encontramos estos versos: “¡Oh tú en quien se enfilan todas las bellezas, / como se enfilan las perlas en el collar!” (203). Y me detengo aquí, con la única certeza de que las palomas y los collares en el

libro de Ibn Hazm se relacionan con la pulsión amorosa². Dicha pulsión, por cierto, presenta en el autor cordobés la notabilísima característica de expresarse a veces con indeterminación de género, mediante la neutralidad concedida al sintagma “el amado” o “el amante” en el sentido de “quien ama”, “quien es amado”. Es lo que ocurre precisamente en los últimos versos citados, los cuales remiten a una entidad genérica indiscernible. Por otra parte, entre los múltiples casos de amor tratados por el poeta, la homosexualidad es corriente, lo que permite a la obra desplegar por momentos una refrescante perspectiva abierta de la relación sexual, como si, en torno a lo bello, la conciencia artística islámica optara por un emborronamiento de las fronteras de género, en cierto modo convergente con el tratamiento de la belleza del cuerpo en la Grecia antigua, aspecto observable en el catálogo *La Belleza del cuerpo* (The British Museum y el Museo arqueológico de Alicante, 2009). Sea como fuere, en prácticamente todo el corpus oriental de la investigación, es decir, en *El collar de la paloma*, en “La historia del Abencerraje”, en *Me llamo Rojo*, de Orhan Pamuk, así como en *Las mil y una noches*, encontraremos de manera sistemática una pasión común por el cuerpo femenino y el masculino. Existe, de hecho, un símil, presente tanto en *El collar* como en *Las mil y una noches*, que ilustra esta tendencia unificadora: “Un mancebo hermoso como una gacela” (174) / “un hombre bello como una gacela” (*Las Mil y Una Noches*, 2015: 103). Semejante fascinación por el cuerpo se desliza a veces franca y crudamente hacia Eros, creando un dramático contraste con las literaturas occidentales. Ejemplifico nuevamente con las dos obras anteriores.

En el capítulo XXIX de *El collar*, “Sobre la fealdad del pecado”, de marcado carácter misógino, se enmarca la voz de una mujer musulmana, Hind, quien tras haber peregrinado a la Meca se encuentra a bordo de una embarcación junto con otras peregrinas, de regreso a su lugar. Y cuenta cómo un gallardo marinero toma una noche tras otra a cuatro de ellas, y que si no logra hacer lo mismo con ella es porque lo amenaza con una navaja. Sin embargo, en un intenso giro pulsional, vence el deseo y se le entrega (361). El

² Una lectura posterior a la redacción de estas líneas parece avalar mi hipótesis. Se trata de una anotación de Julio Sansó en su antología de *Las Mil y Una Noches*, a propósito, justamente, de la expresión “el collar de la paloma” (2015: 275), correspondiente a la noche 292. La anotación del editor señala que “La paloma de collar o acollarada (...) ha sido siempre, en la poesía árabe, el símbolo del amor, la dulce mensajera amorosa de paz y felicidad” (497, n. 50), para referirse inmediatamente al libro de Ibn Hazm.

ejemplo de *Las Mil y Una Noches* es aún más abiertamente erótico, ya que conlleva la desfloración de una novia, descrita con imágenes bélicas: “montó el cañón, lo apuntó contra la fortaleza, disparó y destruyó el castillo” (99).

Se notará que por ahora hemos permanecido en el dominio del cuerpo y del amor puramente carnal. No obstante, para entender *El collar de la paloma* se ha de ascender del erotismo a la espiritualidad amorosa, y así hemos de reencontrar el eterno femenino que he llamado puro e ilustrado principalmente con la *Divina Comedia*. Pues bien, la importancia capital del libro de Ibn Hazm en nuestro trabajo es que el mismo propugna una forma quintaesenciada de eterno femenino que eleva el cuerpo hacia lo espiritual, abriendo las puertas a la *Vita nuova* y a la *Comedia* de Dante. En esta cuestión he de apoyarme en ideas expresadas por Titus Burckhardt en su libro sobre la civilización hispano-árabe.

El eje de esta problemática es claramente el platonismo y Burckhardt lo vincula con el cuerpo al observar que “desde el punto de vista islámico (...) el amor sexual es susceptible de la más alta espiritualización” (1992:122-123), puesto que en la amada es vista la imagen de Dios (123-124). Semejante tipo de planteamiento implica, por supuesto, que la sensualidad árabe, tan obvia, queda subsumida armoniosamente en la espiritualización amorosa. En este punto Burckhardt compara la poesía cristiana y árabe: “Mientras la poesía amorosa cristiana se eleva hacia lo espiritual, renunciando a la sensualidad o señalando los estigmas del sufrimiento, el poeta árabe vive el más alto grado del amor que vence la sexualidad bajo el signo de la belleza” (109). Es decir, que lo bello es lo que se alza hacia lo espiritual. Además, hay otro factor apuntado por el historiador alemán que, en mi opinión, facilita la divinización de la mujer: el hecho de que la representación de la mujer es más abstracta y lejana en la poesía árabe que en la cristiana, más cercana ésta última a la experiencia de la realidad (110). Tal estilización de partida establecería, según pienso, la posibilidad de un camino más natural hacia el eterno femenino. Camino que Burckhardt ve como “sublimación platónica de la belleza sensual” (110), que conduce a Beatrice, a la *Vita nuova* y a la *Divina Comedia*.

No obstante, si tomamos en consideración la dinámica semántica global de *El collar* en lo relativo al platonismo, se ha de constatar que es dicha dimensión platónica lo que le permite al autor alejarse del sensualismo concreto presente en el libro para decantarse por la castidad y por un discurso

islámico ortodoxo, muy semejante al cristiano, en los dos capítulos finales, "Sobre la fealdad del pecado" (343-377) y "Sobre la excelencia de la castidad" (378-395). Al hacerlo, ha puesto sus cartas al descubierto y ha desbancado a Eros, a años luz de un Ovidio, cuya posición ante el hecho erótico, tal como la misma se proyecta en su texto amoroso más relevante, *Ars amatoria* (2 a.C.), es de una singularidad inaudita, dado que, en un mismo movimiento, evacua por completo el platonismo y convierte el juego amoroso en una simple cuestión de cálculo y estrategia, pulverizando el ideal femenino.

Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa

La *nouvelle* de Antonio de Villegas es relato acorde con *El collar de la paloma* por los siguientes dos motivos: en tanto que literatura maurófila, o sea, que se desempeña en cierto modo dentro de coordenadas mestizas que incorporan lo islámico, y por ser su mundo descrito de orden caballeresco como también lo era el de *El collar*, narración autodiegética del aristócrata musulmán Ibn Hazm. Por supuesto, el vínculo entre esos dos polos es tenue –por ejemplo, en cierto pasaje del "Abencerraje" se sugiere el escaso valor del árabe ("algarabí", 1986: 82)–, pero no inexistente. De esta manera, la observación del hecho amoroso permitirá establecer correspondencias legítimas y por ello hemos de explorar las siguientes pistas: la estilización platónica evocada por Burckhardt, la belleza del cuerpo, la sensualidad y el deseo.

A la estilización platónica del autor alemán quiero darle una mayor amplitud, no limitándola a la mujer, para aplicarla al relato completo. En efecto, en esta modalidad narrativa idealista movida por el generoso impulso utópico de borrar la Historia, la sustracción de realidad es masiva y compromete tanto al lenguaje como a las actitudes y a los acontecimientos. En fin de cuentas, el irrealismo platónico que informa todo el texto corresponde a un tipo de fantasía literaria denominada por la teórica Kathryn Hume "creación de nuevos mundos por sustracción y borrado" (mi adaptación, Hume, 1984: 91-94).

Ese es el marco general de la obra, platónico, idealista. Veamos ahora cómo se insertan en él los otros aspectos señalados y si los mismos se diluyen en el platonismo general o si fundan zonas que lo ponen en tela de juicio. Tratemos, pues, de belleza del cuerpo, sensualidad y deseo, a la luz de las interacciones de

las parejas constituidas por Jarifa y el Abencerraje y por Rodrigo de Narváez y la dama de quien se enamora. El tipo de amor que circula entre ellas puede conducir o no a la relación sexual, en lo que se descubre una clara filiación con la tradición del amor cortés, ya que, como observa Pierre Bonnassie, la poesía occitana siempre osciló entre amor carnal o platónico (1983: 24).

Siguiendo pautas poéticas hispanomusulmanas, el cuerpo, tanto masculino como femenino, es tratado de modo estilizado, como manifestación de lo bello, a lo que se superpone, no obstante, una perspectiva amoroso-cortés que se funde armoniosamente con aquella manera islámica. El resultado de semejante tipo de interpenetración da lugar a descripciones como las siguientes:

[los cinco escuderos cristianos] vieron venir por donde ellos iban un gentil moro en un caballo ruano: él era grande de cuerpo y hermoso de rostro y parecía muy bien a caballo. (...) Traía el brazo derecho regazado y labrada en él una hermosa dama (...) (81).

Miréla vencido de su hermosura, y parecióme a Sálmacis, y dije entre mí: "¡Oh, quién fuera Troco para parecer ante esta hermosa diosa!" (85).

Parecióme en aquel punto más hermosa que Venus cuando salió al juicio de la manzana (...) (86).

Él, caballero moro, y ella, bellísima doncella, encajan así dentro de la concepción del amor cortés, según la cual, citando a Robert Delort, "la mujer es considerada como una reina, un señor, o incluso como una diosa o una Virgen, colocada en un rango superior y merecedora de homenaje, de fidelidad absoluta" (mi traducción, 1982: 176-177). Estos amantes, además, acordes a la tradición del *fin' amors* y su doble vertiente de amor carnal/amor platónico, cumplen el acto sexual, como también lo hicieron, para señalar el caso más sublime, Tristán e Isolda. Por supuesto, ya nos hemos deslizado a la sensualidad, que se manifiesta en la manera abierta como los amantes, una vez desposados hacen el amor: "Y llamando a la dueña se desposaron. Y siendo desposados se acostaron en su cama, donde con la nueva experiencia encendieron más el fuego de sus corazones" (90). Nótese, por cierto, cómo este balanceo entre las dos modalidades del amor cortés recorta al eterno femenino espiritualizado y a su componente erótica.

En otra ocasión, en que se incorpora una pareja diferente, la del alcaide de Alora, Rodrigo de Narváez, y una dama casada, el texto –concretamente una narración enmarcada que tiene a Jarifa como destinataria– da la impresión de orientarse hacia un esquema todavía más ceñido de amor cortés, el adúltero, puesto que la amada está decidida a entregársele al alcaide. Ahora bien, a estas alturas el texto se contorsiona de manera brillante en torno a los ejes de Eros y del honor, que chocan en irreconciliable conflicto. Como consecuencia, el flujo erótico-cortés se detendrá cuando, al declarar la dama que su enamoramiento proviene de los elogios escuchados a su marido sobre Rodrigo de Narváez, éste coloca su integridad por encima de su pasión y se marcha, dejando burlado el deseo de la mujer. Debe entenderse que en este punto el texto es absolutamente coherente con el código del honor de la literatura cortesana y caballeresca, y que el comportamiento del alcaide encajaría en la naturaleza profunda de un texto como *El collar de la paloma*, cuyo capítulo XXII se consagra a la lealtad “tanto en amor como en otros negocios” (261).

Sin embargo, el relato prosigue su andadura y no deja impune la humillación de la dama. De esta forma, en un giro conceptual de alto vuelo, se eleva el discurso de Jarifa, el cual se diría proviene de la cultura musulmana del gineceo: “-Por Dios, señor, yo no quisiera servidor tan virtuoso, mas él debía estar poco enamorado, pues tan presa se salió afuera y pudo más con él la honra del marido que la hermosura de la mujer”. (93). Esta extraordinaria frase sentenciosa que declina valores de sensualidad y erotismo –las dos mujeres, una mora, la otra cristiana, se decantan por un amor cortés del cuerpo y del deseo– no sólo emborriona el platonismo del relato, sino que abre las puertas a la rebelión de Melibea. Observación ésta última que, por supuesto, rompe por inversión la secuencia cronológica entre *Celestina* y “El Abencerraje” para situarse en un nivel apropiado de diacronía semántica.

Yerma

Yerma es la obra del núcleo hispánico, y quizás del corpus total, más afín al tema de estudio por su condición mitopoyética, generadora de mitos. En declaraciones paratextuales, Lorca demuestra ser plenamente consciente de la cuestión al describir este texto como una tragedia de inspiración griega, con

coros que irían comentando la acción (Ruiz Ramón, 2007:193). No cabe duda, pues, que *Yerma* constituye la mimesis formal –concepto de Michal Glowinski (1997: 106)– de una tragedia griega, digamos, prototípica, y que su obra se vincula íntimamente con el carácter mítico y ritual inherente al teatro griego. Lo cual permite adscribir el texto a la órbita del primitivismo, corriente teatral de vanguardia que atraviesa todo el siglo xx y que mantiene su vigencia hasta nuestros días, demostrando así su extraordinario alcance (Innes, 1993). Este teatro se caracteriza, entre otros rasgos, por el lugar primordial concedido a la magia, al mito y a los arquetipos, por su exploración de estados oníricos y por su profundo enclave ritual (Innes, 1993:3). Adviértase, no obstante, que con *Yerma* Lorca se incorpora en el primitivismo desde una posición muy clásica, lo que dista de ser una contradicción, ya que existe, por ejemplo, un clasicismo de vanguardia en pintura, como atestiguan ciertas obras de Picasso de principios de los años 20 o, de manera más masiva, la corriente de la Nueva Objetividad. Veamos entonces en qué sentido *Yerma* intercepta el perfil primitivista así trazado.

La filiación primitivista de la obra aparece desde el mismo elenco de personajes, el cual apunta resueltamente hacia lo simbólico (*Yerma*), lo primitivo (la Vieja pagana), lo mágico (la hechicera Dolores), lo arquetípico (Hembra, Macho) e irrumpe en el texto didascálico inicial: “La escena tiene una extraña luz de sueño” (39). Este enclave onírico ha de ser resaltado a causa de la conocida relación entre el mito y los sueños. Señalemos así que la protagonista tiene alucinaciones (68-69), y que en el momento de expresar poéticamente su pena lo hace “Como soñando” (91).

Ahora he de concentrarme en la propia *Yerma* para tratar de mostrar que ella fue en buena parte concebida como figura mítica, como una suerte de diosa de la naturaleza al estilo, digamos, de Deméter, diosa maternal de la Tierra, específicamente de la tierra cultivada, o sea, de campos labrados y del trigo, por lo cual la obra desprende un acusado aire de familia con una de las novelas pastoriles primigenias, *Dafnis y Cloe* (siglo II d.C.), de Longo, también ella obra de profundas raíces míticas. Postulo, por consiguiente, la constitución ontológica mítica del personaje, el único por el momento de esa categoría en el proyecto. He de desarrollar tres líneas de aproximación: sus relaciones con el mundo natural, el gineceo y la ritualidad en que se insertan sus acciones

comunitarias, y lo que llamo su autarquía moral, que explica, en mi interpretación, el final ritual y por tanto mítico de la obra.

Yerma ante el mundo natural

Agua, flora, luna, tierra, he aquí varios ámbitos con los que interactúa el personaje a lo largo de todo el texto para mostrar su vínculo primordial con el orden natural. De tal interacción, por cierto, brota en gran medida la poesía de la obra, sus imágenes más penetrantes.

No es casual que la primera aparición del elemento agua en el texto sea un reproche que le dirige la protagonista a su marido, al que ve como muy endeble: "A mí me gustaría que fueras al río y nadaras, y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda" (39). Tampoco extraña que refiriéndose al hombre que ama, Víctor, concretamente a su voz, produzca una imagen que sería lícito interpretar en términos eróticos: "Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca" (66).

Vapores potentes de agua circulan intensamente por el espacio de *Yerma*: "¡Qué se agiten los ramos al sol y salten las fuentes alrededor!" (42); "Torrente donde lavan las mujeres del pueblo" (71, didascalía); "Estos dos manantiales que yo tengo de leche tibia" (91). Y ocurrirá también que dicha potencia metafórica del agua sea trasladada a otro campo de lo natural: "Es una inundación de lana" (78). Dos últimos ejemplos, un parlamento de la protagonista y un fragmento coral, nos permitirán empalmar con el aspecto siguiente: "Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce" (88); "En el arroyo claro lavo tu cinta. Como un jazmín caliente tienes la risa". (71).

La flor es elemento persistente en el contenido lírico de *Yerma* y en ello creo percibir un vivo acento hispanomusulmán o arábigoandaluz, o sea, oriental. Ya se le percibe en los versos precedentes y lo percibiremos sistemáticamente a lo largo de la obra: "Cuando tu carne huele a jazmín". (43); "Las brasas que me entrega [mi marido] cubro con arrayán" (80); "Yo alhelies rojos y él rojo alhelí" (*ibid.*).

Como en la lírica arabomusulmana, Lorca se decanta gustoso por la presencia cósmica de la luna en un verso cantado por la propia protagonista:

“y la luna me riza los cabellos” (43). Así, la diosa de los campos se deja acariciar por la reina del cosmos.

Yerma es tierra, campo y, por supuesto, el campo incluye todo lo anterior: agua, flora, y, desde lo alto, la luna. Veamos algunas ilustraciones de este sentirse una con la tierra: “salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué”. (48); “La tierra es grande”. (101); “Yo soy como un campo seco (...). Lo mío es dolor que ya no está en las carnes”. (129) Pues, en efecto, al ir llegando a la convicción de su esterilidad, es una divinidad destrozada, doliente.

Gineceo y ritualidad

Manejo los dos conceptos en este apartado, porque en *Yerma* el gineceo, el trato entre mujeres, es prácticamente siempre ritual, por lo que creo poder afirmar que el primero se encuentra subsumido en la segunda, elemento constituyente esencial del primitivismo.

Sin embargo, el primer ejemplo concierne a la misma Yerma en trato consigo misma, ya que este formidable personaje es hierático, orgulloso, sólido como una roca o una escultura griega, y que es plenamente consciente de ello. Dichos rasgos de la figura repercuten de un modo o de otro en su orgullo de casta (“lo primero de mi casta es la honradez”, 94), en su acento apocalíptico (“[Las figuraciones de Juan y sus hermanas] Son piedras delante de mí. Pero ellos [Juan y sus hermanas] no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que las lleve”, 94; “Pero que si salieran [cosas encerradas detrás de los muros] de pronto y gritaran, llenarían el mundo”, 99), en su pureza de diosa (“esta limpieza que me cubre”, 112).

En lo que respecta a la ceremonialidad, consideremos tres casos. El primero concierne al tema del patriarcado, foco privilegiado, como se sabe, de los estudios femeninos. Se da perfectamente recortado en el comienzo del cuadro segundo, donde aparecen las dos hermanas de Juan “de pie” (84), es decir, en posición estatuaria, y así permanecen aunque ejecuten algunos gestos. Juan, por su parte, se halla sentado y es el productor del primer parlamento, al final del cual “[e]ntra Yerma con dos cántaros. Queda parada en la puerta” (85). La protagonista, por tanto, ha entrado en escena como una diosa de la fuente. En el propio cuadro y con los mismos cuatro personajes la

ritualidad lorquiana comparece ahora con una propuesta “de modo casi procesional” (90). Sin embargo, la ilustración más relevante, por hallarse inscrita en el cuadro arquetípico por excelencia de la obra, el último, y, además, por su carácter coral, involucra a Yerma, a buena parte de los otros personajes, a los arquetipos del Macho y de la Hembra, a un coro, y a un grupo de seis mujeres que acompañan a Yerma. La didascalia correspondiente a la propuesta de ritualidad se lee como sigue: “Entra Yerma con seis mujeres que van a la iglesia”. (120). Lo cual, por circulación intratextual lorquiana, nos conduce al ceremonial de las doscientas mujeres de *La casa de Bernarda Alba*, que entran en la iglesia para asistir a la misa por la muerte de Antonio María Benavides: “Terminan de entrar las doscientas mujeres y aparecen Bernarda y sus cinco hijas” (1986:18).

Autarquía moral

Este rasgo, obviamente, es una prolongación del orgullo de Yerma ya mencionado, pero mucho más importante es que el mismo coincide de modo preciso con un procedimiento clave de la tragedia griega, la *hybris*, que Patrice Pavis describe así: “Falta trágica que conduce al héroe a su perdición, después de haber ignorado el aviso de los dioses. Esta falta es inherente a lo trágico y a la grandeza del héroe, siempre listo para asumir su destino” (1990: 260). En esta articulación de mi trabajo me he inspirado en la idea formulada por Francisco Ruiz Ramón de que, una vez que Yerma acepta que está “marchita”, para no sentirse como “víctima pasiva”, “sujeto de la fatalidad ciega” (203), se revela contra el destino y se convierte en la “autora y creadora de su propia esterilidad” (*ibid.*) Lo cual logra cometiendo su crimen ritual, matando al hijo en el padre: “¡Yo misma he matado a mi hijo!” (135), dirá entonces. El historiador no habla de *hybris*, pero quizás la tuvo en mente al desarrollar su idea. Sea como fuere, Lorca, a través del pensamiento autárquico de su protagonista, mantiene de manera coherente la vigencia del mito en la obra, puesto que sólo un personaje mítico, puede actuar así, venciendo a la realidad, la muerte del marido, y elevando su historia a una connotación simbólica. Obsérvese, por otra parte, teniendo en cuenta la dinámica de la *hybris*, que Yerma no podía hacer caso al aviso de los dioses, porque en el mundo absurdo que habita la diosa es ella. Han triunfado el símbolo y el nuevo

arquetipo que es la misma Yerma, la cual vive como un nuevo avatar del eterno femenino. Nótese también cómo en *Yerma* se cumple exactamente la propuesta de Goethe con su eterno femenino, es decir, la realización de lo indescriptible, del mito.

Nuestro estudio de la obra de Lorca, como se puede deducir, ha intentado mostrar cómo un texto mitopoyético logra construirse coherentemente en simbiosis con formas que le son afines dentro del campo de la fantasía literaria (lo lírico, lo simbólico, lo onírico). En otras palabras, la mimesis formal lorquiana respondió al mito con una estilización que incorporó en primer lugar al mito, pero también apoyándose en formas artísticas desrealizantes. De hecho, la desrealización es radical: comienza de manera ensoñada, se desarrolla de forma ritual y concluye con una muerte metafórica.

BIBLIOGRAFÍA

- BEAUVOIR, Simone de [1949] (1981). *Le Deuxième sexe*. Saint-Amand (Cher): Éditions Gallimard (Idées).
- BONNASSIE, Pierre [1981] (1983). *Vocabulario básico de la historia medieval*. Traductor Manuel Sánchez Martínez. Barcelona: Editorial Crítica.
- BURCKHARDT, Titus [1970] (1992). *La civilización hispano-árabe*. Traductora Rosa Kuhn Brabant. Madrid: Alianza Editorial.
- COUPE, Laurence (1997). *Myth*. London and New York: Routledge (the New Critical Idiom).
- CHASTEL, André, et al. (1990). *Dictionnaire des courants picturaux: tendances, mouvements, écoles, genres du Moyen Âge à nos jours*. Prefacio de André Chastel. Paris: Larousse.
- DELORT, Robert [1972] (1982). *La vie au Moyen Âge*. Paris: Points-Histoire.
- GOETHE, Johann Wolfgang [1816]; [1832] (2015). *Faust I et II*. Traductor Jean Malaplate; prefacio y notas de Bernard Lortholary. Paris: Flammarion.
- HARARI, Yuval Noah (2016). *Homo Deus: Breve historia del mañana*. Traductor Joandomènec Ros. Barcelona: Debate.
- HAZM DE CÓRDOBA, Ibn [h.1022] (2015). *El collar de la paloma*. Traductor Emilio García Gómez; José Ortega y Gasset (pról.). Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo).
- HUME, Kathryn (1984). *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York and London: Methuen.
- HUYSMANS, Joris-Karl [1884] (1978). *À Rebours*. Introducción de Pierre Waldner. Paris: Garnier-Flammarion.
- JENKINS, Richard (2015). *Un paseo por la literatura de Grecia y Roma*. Traductora Silvia Furió. Barcelona: Crítica (Ares y Mares).
- LAS MIL Y UNA NOCHES, I (1998). Traductor y prologuista Juan Vernet. Barcelona: Círculo de Lectores (Biblioteca Universal, Literaturas orientales).
- LAS MIL Y UNA NOCHES (ANTOLOGÍA) (2015). Traductor e introductor Julio Samsó. Madrid: Alianza Editorial.
- OVIDE [15-1 a.C.] (2003). *Écrits érotiques: Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Traducción e introducciones de Danièle Robert. Arles: Actes Sud (Thesaurus).

- THE BRITISH MUSEUM & MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE (2009). *La Belleza del cuerpo: Arte y pensamiento en la Grecia antigua*. Comisarios Ian Jenkins y Victoria Clare Turner; traductores Daniel Miles y Francisco Martín. Alicante: MARQ.
- VILLEGAS, Antonio de, et. al. (1986). *Narraciones moriscas; "Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa" [1559] (1565)*. José María Delgado Gallego (pról.). Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas (Biblioteca de la cultura andaluza), pp. 77-98.

IDENTIDADES PANHISPÁNICAS. EL CASO DEL ESPAÑOL ANDINO EN EL NOROESTE ARGENTINO

DAVID GIMÉNEZ FOLQUÉS

Universitat de València

Introducción

La lengua española, como sabemos, tiene una fisonomía heterogénea a lo largo del mundo panhispánico. De este modo, hablamos de una lengua con diversas variantes lingüísticas donde se dan casos de contactos con otras lenguas. Este contacto se puede dar con lenguas modernas, como el inglés, francés e italiano, entre otros, o con lenguas indígenas precolombinas. En las últimas décadas los estudios sobre este último caso han aumentado, como podemos observar en obras como Aleza y Enguita (2010).

Es, además, en estos últimos tiempos cuando se considera que la influencia de la lengua indígena sobre la española se da en niveles lingüísticos que van más allá del léxico. Este fenómeno lo encontramos en Hispanoamérica, en aquellos contextos donde las lenguas indígenas todavía cuentan con cierta vitalidad; Granda señala las principales zonas de contacto:

1. Intertrópico oriental (vertiente oriental de la cordillera andina) y algunas zonas de los territorios circuncaribes occidentales.
2. Ciudades de las zonas centrales e intermedias de Hispanoamérica.
3. Zonas caracterizadas por la convivencia de núcleos hispánicos, que pueden considerarse sociedades periféricas, marginales o de consolidación mínima, con

grupos indígenas densos y homogéneos desde el punto de vista lingüístico, dotados de una agricultura excedentaria y un apreciable desarrollo cultural (Paraguay, Yucatán).
4. Áreas rurales o semiurbanas de las tierras altas andinas, desde el noroeste argentino hasta el sur de Colombia (1999: 19-49).

Pese a la constatación de esta realidad lingüística, las variantes americanas con rasgos indígenas experimentan un paulatino desprestigio. Esta situación viene marcada por la dicotomía histórica que se ha experimentado, donde el español era y es la lengua funcional en la sociedad, frente a la lengua indígena o, en su defecto, el español con rasgos lingüísticos indígenas, como señala Herrera Peña (2004¹):

Desde la constitución de los estados nacionales latinoamericanos se concibieron imaginarios de sociedades monolingües y monoculturales a través del español como única posibilidad lingüística de los diversos proyectos civilizatorios impulsados en todos los países latinoamericanos y cuyo paradigma último era emular a las naciones europeas letradas. Se estableció el papel hegemónico del español, como medio de sistematizar la cultura y con ella, la educación, los espacios públicos reconocidos y las comunicaciones formales. Una de las consecuencias de estos proyectos civilizatorios fue crear dicotomías y se remarcó con fuerza la diferencia «nosotros-ellos».

De esta manera, el español, o español sin rasgos de contacto, se perfila como la lengua de poder, es decir, la lengua preferida en los ámbitos de la educación, el marco laboral y los organismos oficiales. Pese a ello, hay poblaciones que son conscientes de su identidad lingüística y que siguen usando su lengua autóctona. En algunas ocasiones es posible encontrar situaciones de monolingüismo en lengua indígena en determinados poblados, aunque es más común un escenario de bilingüismo con el español, dando forma a esa variante del español con rasgos indígenas que tratamos de analizar.

En las últimas décadas, muchos de los gobiernos americanos han declarado a estas lenguas indígenas como nacionales e, incluso, en algunos casos, como oficiales. Con lo que observamos un atisbo de protección e intento de conservación de estas formas lingüísticas, lo que supone un

¹ Artículo extraído de http://congresosdel Lengua.es/rosario/ponencias/aspectos/herrera_g.htm. [Fecha de consulta: 18/4/2017]

pequeño paso en la lucha contra una desaparición anunciada. Un claro ejemplo de este avance lo refleja la ley n.º 26.160² sobre comunidades indígenas, que posibilita a estas comunidades a ser titulares de las tierras que ocupa y así pueden actuar ante la justicia. Es decir, con esta ley del 2006 los poblados indígenas son reconocidos como sujetos de derecho.

A partir de este contexto lingüístico, en este trabajo nos proponemos conocer cuál es la situación actual del español andino en Argentina. En esta investigación, nos interesa, específicamente, indagar en qué niveles lingüísticos, más allá del léxico, se da una influencia indígena sobre el español hablado en esta zona.

1. El español en contacto con lenguas indígenas en Argentina

Durante mucho tiempo se pensó que en Argentina las lenguas indígenas habían sido prácticamente exterminadas, y no se daba una respuesta clara sobre la cantidad de poblaciones indígenas y hablantes que convivían en el país. Sin embargo, en las últimas décadas, se llegó a la conclusión de que las lenguas indígenas constituían, al menos, entre un uno y un dos por ciento de la población total. Datos que han sido confirmado por el *Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina (2010)*, como podemos observar en la siguiente tabla³:

Provincia	Población en viviendas particulares		
	Total	Población indígena o descendiente de pueblos indígenas u originarios (1)	
		Total	%
Total del país	39.671.131	955.032	2,4
Ciudad Autónoma de Buenos Aires	2.830.816	61.876	2,2
Buenos Aires	15.482.751	299.311	1,9
24 partidos del Gran Buenos Aires	9.863.045	186.640	1,9
Interior de la provincia de Buenos Aires	5.619.706	112.671	2,0
Catamarca	362.307	6.927	1,9
Chaco	1.048.036	41.304	3,9

² Del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/120000-124999/122499/norma.htm>.

³ Los datos que aquí se publican surgen de un cuestionario ampliado, que se aplicó a una parte de la población. Los valores obtenidos son estimaciones de una muestra y, por tanto, contemplan el llamado error muestral.

Chubut	498.143	43.279	8,7
Córdoba	3.256.521	51.142	1,6
Corrientes	985.130	5.129	0,5
Entre Ríos	1.223.631	13.153	1,1
Formosa	527.023	32.216	6,1
Jujuy	666.852	52.545	7,9
La Pampa	315.110	14.086	4,5
La Rioja	331.674	3.935	1,2
Mendoza	1.721.285	41.026	2,4
Misiones	1.091.318	13.006	1,2
Neuquén	541.816	43.357	8,0
Río Negro	626.766	45.375	7,2
Salta	1.202.754	79.204	6,6
San Juan	673.297	7.962	1,2
San Luis	428.406	7.994	1,9
Santa Cruz	261.993	9.552	3,6
Santa Fe	3.164.038	48.265	1,5
Santiago del Estero	867.779	11.508	1,3
Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico			
Sur	123.117	3.563	2,9
Tucumán	1.440.568	19.317	1,3
<p>(¹) Se considera población indígena a las personas que se autoreconocen como descendientes (porque tienen algún antepasado), o pertenecientes a algún pueblo indígena u originario (porque se declaran como tales).</p> <p>Nota: la población total incluye a las personas viviendo en situación de calle.</p>			

Tabla 1. Total de población indígena según regiones en Argentina

Según se desprende de los datos que acabamos de observar, casi un millón de personas se reconocen pertenecientes o descendientes de pueblos indígenas u originarios. Así pues, en este censo de 2010 se contabilizó 955.032 habitantes, de los cuales 481.074 son varones y 473.958 mujeres.

Por otro lado, otro factor que resulta llamativo es la diversidad dialectal de lenguas indígenas habladas en Argentina. Encontramos 14 lenguas indígenas con diferente grado de vitalidad lingüística. Podemos acercarnos gráficamente a estos datos en la siguiente figura⁴:

⁴ Fuente: Programa EIB (Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación) sobre la base de Censabella (1999) y Chiozza (1982).

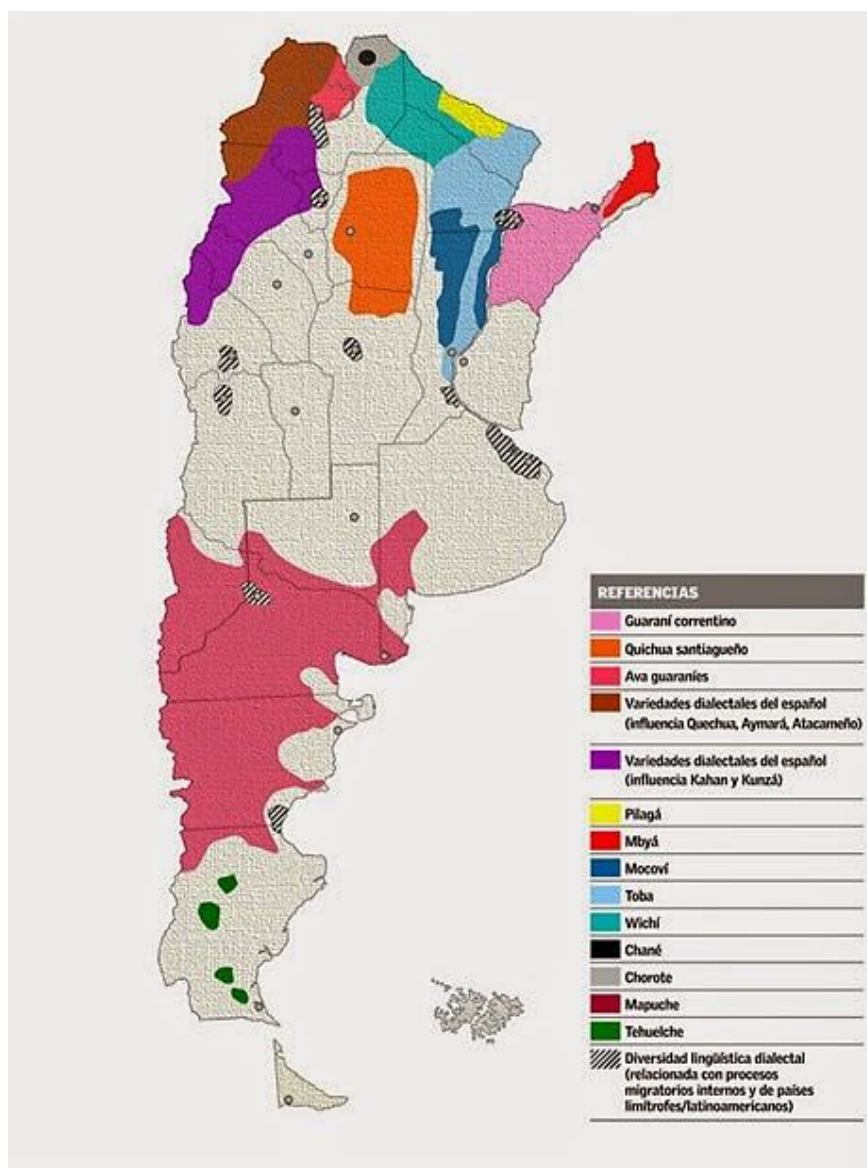


Figura 1. Distribución geográfica de las lenguas indígenas en Argentina.
Ministerio de Ciencia, Educación y Tecnología de la Nación

Pese a la existencia de esta variedad dialectal, gran parte de las investigaciones lingüísticas sobre el español con contacto en Argentina se centran, debido a la mayor presencia de rasgos indígenas, en la influencia guaraní (Nordeste), la influencia mapuche (Patagonia) y el contacto quechua (Noroeste), zona esta última a la que vamos a dedicar una especial atención.

El nordeste argentino, zona de influencia indígena del español con el guaraní, ha sido de gran interés para los investigadores por la gran capacidad de contacto lingüístico, principalmente en las provincias de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones. Muchos investigadores reconocen que esta convivencia entre el guaraní y el español ha producido modificaciones en ambas lenguas,

lo que en el caso del español ha provocado varios cambios, por ejemplo en el sistema morfológico y específicamente en el ámbito pronominal.

En la región patagónica observamos el contacto entre la lengua española y el mapuche. Fernández Garay (2005) denomina a esta variante resultante como el *castellano mapuchizado*, que se puede encontrar en las provincias de Río Negro y Neuquén. Habla de una variedad del castellano diferente de la estándar, donde aparecen rasgos de la lengua indígena a nivel gramatical y discursivo. Esta influencia aparece en el nivel morfosintáctico, fonológico y léxico, particularmente en la flora, la fauna, la alimentación, la vestimenta, los instrumentos musicales y la religión.

En tercer lugar, encontramos la zona del noroeste argentino, es decir, el contacto del español con el quechua. Esta zona es considerada como zona andina y está conformada por las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero. Además de la influencia quechua, también encontramos otras lenguas indígenas como el aimara. Debido a la situación sociohistórica, donde destaca este contacto lingüístico, se ha despertado el interés de los investigadores sobre el sustrato quechua en esta zona; especialmente a partir de los años 80.

Pero es en los últimos años cuando se ha reactivado el interés en el estudio del contacto indígena en la lengua española argentina, entre otros factores por la migración de población indígena de las zonas rurales a las grandes ciudades, especialmente a Buenos Aires. Como consecuencia de estos estudios, se ha detectado una gran cantidad de población indígena, casi 300.000 personas, como hemos visto en la tabla 1, con un porcentaje del 1,9 por ciento de la población total.

2. El español de influencia quechua en Argentina

2.1. Situación del quechua en Argentina. Cuando hablamos sobre el quechua, nos referimos a una lengua prehispánica, originaria de los Andes centrales, que con la llegada de los españoles sirvió como lengua vehicular. Este fenómeno provocó, entre otros factores, su supervivencia y el contacto, en las zonas quechuahablantes, con el español. Lingüísticamente, aunque no vamos a especificar sus características en detalle, sí que resulta significativo señalar que es una lengua aglutinante; y como el español no lo es, esta

diferencia marcará cambios morfosintácticos en algunos hablantes bilingües, como veremos en los próximos apartados.

En América, según datos oficiales, encontramos más de ocho millones de hablantes de quechua. En Argentina, según el estudio etnológico de lenguas del mundo, basados en el *Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina* (2010), se divide al quechua hablado en dos zonas, por un lado el quechua santiagueño, hablado en Santiago del Estero; y, por el otro, el quechua hablado en la zona fronteriza con Bolivia, principalmente en las provincias de Salta y Jujuy.

En la zona de Salta y Jujuy, el quechua es la segunda lengua más hablada después del español. Se habla de unos 70.000 hablantes de quechua y de estos, según Postigo y Díaz (2001), hay que contar con la inmigración boliviana, que forma un núcleo importante en lo que se refiere a quechuahablantes.

Los fenómenos de transferencia en la lengua española se pueden apreciar, principalmente, en los hablantes bilingües, donde, como veremos posteriormente, se produce influencia morfosintáctica, fonética y léxica. Hay que tener en cuenta que no hablamos de un quechua uniforme, sino que cuenta con muchas variedades, debido a la heterogeneidad dialectal que señala Postigo y Díaz (2001). Aun así, en esta zona podemos hablar de una variedad lingüística del español influida por el quechua de Salta y Jujuy. Así mismo, Granda (1999) amplía la extensión de esta zona a Tucumán, Catamarca y La Rioja.

En la variedad quichua santiagueña, hablamos de nuevo de un conglomerado de variantes dialectales, lo que supone un tipo de koiné, según indica Andreani (2015). Esta variedad se produce como consecuencia de movimientos migratorios en Santiago del Estero (Granda, 2001). En esta zona podemos hablar de *quichuistas* como aquellos hablantes bilingües entre el español y el quechua, como muestra Andreani (2015: 305):

Los “quichuistas” (categoría local para bilingües) no son un bloque lingüístico homogéneo, sino que encontramos una diversidad de hablantes en distintos gradientes de uso, dominio y valoración. Casi la totalidad de los quichuahablantes son bilingües (quichua-español), aunque hay testimonios difusos sobre ancianos con un acentuado monolingüismo quichua. Es de aceptación local la siguiente distribución geográfica, aunque es solo estimativa porque nunca se definieron indicadores en los

censos estatales: de los veintisiete departamentos de Santiago del Estero, “ocho se hallan en plena zona quichua, seis están parcialmente en dicha zona y hay otros seis departamentos en la periferia de la misma con un reducido número de quichuahablantes” (Alderetes y Albarracín, 2004, p. 29). En general, esto implica un sector bilingüe ubicado principalmente en la mesopotamia provincial.

En Santiago del Estero contamos con un total de 896.461 habitantes, según el *Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina* (2010), y de ellos, partiendo de la misma fuente, hablamos de entre 60.000 y 100.000 quichuahablantes. Hay que tener en cuenta que estos datos son aproximativos, dado que el INDEC (2010) se centraba, sobre todo, en la población total indígena sin hacer distinción de lenguas, lo que explica la falta de exactitud en las cifras por variantes lingüísticas. De esta manera, aparecen datos desiguales, por lo que hay autores que elevan la cifra de quichuahablantes hasta los 150.000 hablantes (Martorell de Laconi 2004: 139).

Llegados a este punto, podemos afirmar que la influencia quechua en las zonas descritas tiene un papel capital. De hecho, como indican Andreani y Hecht (2012), el aporte lingüístico del quechua sobre el español es importante, sobre todo, como ya hemos señalado, en los hablantes bilingües. Los mismos autores muestran, también, los fenómenos lingüísticos que están expuestos a esta influencia, como es el caso de la entonación de la frase, la dislocación acentual de las voces españolas, la articulación de ciertos sonidos o determinadas peculiaridades morfológicas y gramaticales. En adición, obviamente, hay que contar con el aporte de numerosos quechuisms léxicos, que han llegado, incluso, a otras variantes del español y que, hoy en día, podemos encontrar en obras lexicográficas como el *Diccionario de Americanismos* (2010). Este alto alcance, según señalan los autores, se debe a la difusión de la fauna y la flora, principalmente, y su mayor o menor influencia depende del grado de contacto que tenga con el español.

Por otro lado, Andreani y Hecht (2012) afirman que la zona rural presenta muchos más americanismos que las zonas urbanas; aunque son estas zonas las que sufren una mayor estigmatización, ya que una parte de la sociedad cree que los indígenas no hablan una variante española correcta. Palacios (2005) indica, a su vez, que los mismos hablantes tienen una actitud negativa hacia su variedad de español, lo que provoca que, frecuentemente, hablen a sus hijos solo en español, pensando en un mejor futuro para ellos.

Pese a la interacción existente entre las dos lenguas en el noroeste argentino, como ya marcaba Granda (1993: 260), y lo prolífico de este contacto, hasta finales de siglo XX los estudios eran escasos, sobre todo en los niveles lingüísticos ajenos al léxico:

La escasez de trabajos que analicen, adecuadamente, rasgos areales de nivel morfosintáctico en la zona concernida y, finalmente, los resultados, no demasiado felices, de las pocas monografías que han intentado ocuparse, desde diferentes puntos de vista, de posibles fenómenos de interferencia quechua en el noroeste argentino. Si a estas poco favorables circunstancias se les suma el desalentador veredicto [...] sobre el tema que nos ocupa en el sentido de que “el único rastro de penetración evidente del quichua en el español [del noroeste argentino] parece haberse localizado en el léxico” parece inevitable una sensación de desánimo en relación con el tratamiento del tema en cuestión.

El autor señala que las investigaciones mostraban un punto de vista donde se vislumbraba la escasa influencia fonética y morfosintáctica en la lengua española que está en contacto con el quechua. Afortunadamente, estas afirmaciones han quedado atrás en los últimos años, y trabajos como los de Martínez (2000a, 2000b, 2004a, 2004b, 2006), Granda (1993, 1999, 2001, 2002), Alderetes y Albarracín (2004), Andreani (2012 y 2015), Aleza y Enguita (2010), Palacios (2005), Censabella (1999), Martorell (2004, 2006) o Speranza (2005), entre otros, han ayudado a fomentar la influencia indígena en el resto de niveles lingüísticos.

2.2. Características lingüísticas del español con rasgos del quechua en Argentina

La variedad que representa el español con rasgos del quechua viene influida por las características lingüísticas que tiene esta lengua indígena. Ante el diferente sistema fonológico y morfosintáctico del quechua, sistema aglutinante como hemos afirmado en otros apartados, es normal que se produzca algún tipo de influencia, precisamente, en estos niveles de la lengua española, además del consabido nivel léxico, como se ha demostrado desde las primeras investigaciones aportadas por Granda (1993).

Por un lado, serán esperables ajustes fonológicos en este contacto, a causa de la existencia de diferentes fonemas en ambas lenguas; por otro lado,

encontraremos confusión pronominal de género y número y, también, de tiempos verbales, debido a los diferentes sistemas morfológicos que presentan. La lengua quechua no posee morfemas de género como en el sistema pronominal español, sino que la referencia al sexo en quechua se introduce mediante lexemas. Los pronombres personales de primera, segunda y tercera persona tampoco marcan morfológicamente el género. Finalmente, en el apartado lexicológico, encontramos préstamos provocados por la existencia de un vocabulario con diferentes nomenclaturas o significados entre ambas lenguas.

Palacios (2005: 4) habla de estos ajustes esperables como rasgos generales en la zona andina argentina. La autora señala que se puede realizar un trazado lingüístico de características comunes:

Esta área lingüística también muestra otros rasgos lingüísticos comunes que permiten abogar por considerarla como tal: son, entre otros, la tendencia a la reducción del sistema vocálico (motocidad), las discordancias de género y número, la reestructuración del sistema pronominal, los usos anómalos del gerundio y las perífrasis de gerundio, usos de *ser* intensivo, reestructuración de los tiempos verbales de pasado, la aparición de modales evidenciales, las formas de atenuación, las alteraciones de orden de constituyentes, el cambio del régimen preposicional o la elisión de elementos como artículos, cópula verbal o preposiciones.

Hay que matizar que no todos los rasgos comentados por Palacios (2005) aparecerán de igual modo entre todos los hablantes y que, como hemos comentado anteriormente, dependerá en gran parte del bilingüismo o monolingüismo de los hablantes, además de su nivel social. Será en las zonas rurales bilingües donde más notoria será esta influencia y, por lo tanto, la aparición de todos estos fenómenos de transferencia.

A continuación, vamos a mostrar aquellos fenómenos lingüísticos, más allá de los préstamos léxicos, que son comunes en las variedades del español con influencia quechua en el noroeste argentino.

2.2.1. Rasgos fonéticos. El ámbito fonético en el español de Argentina experimenta diferentes variaciones, debido, entre otros factores, a la complejidad de las zonas en contacto. En particular, el noroeste argentino viene influido por el contacto con el quechua, donde la diferencia fonológica

entre ambos sistemas provoca cambios que lo diferencian de la lengua del resto del país.

a) En primer lugar, destacamos las asibilaciones de las vibrantes, acompañadas de procesos de ensordecimiento e incluso rehilamiento. En concreto, respecto a las realizaciones asibiladas, en esta zona encontramos la asibilación de *-r* final de sintagma. También la pronunciación africada del grupo /tr/, que lo asemeja al sonido del fonema africado palatal (grafía *ch*), junto con el asibilamiento rehilado que el grupo sufre, rasgos que la autora Aleza (2010a) señala como generales en esta zona.

Así mismo, es destacable indicar la modificación que sufre la vibrante múltiple, ya que se pronuncia fricativa rehilada en el noroeste argentino con zona andina, igual que en el nordeste con influjo guaraní, en definitiva, por influencia de contacto.

b) En el grupo de asibilantes, y en particular en el empleo de la /s/, pese a que en parte de Argentina se registra la debilitación de la /s/ en posición final de sílaba (*-s* implosiva) que conlleva los fenómenos de aspiración y pérdida, encontramos el mantenimiento de la implosiva en Santiago del Estero y en la franja noroeste en zona fronteriza con Bolivia. El mantenimiento o aspiración y pérdida de consonantes, sobre todo de la /s/, marca la dicotomía entre consonantismo fuerte y consonantismo débil en el contexto panhispánico. Por lo tanto, es especialmente peculiar esta diferenciación del noroeste argentino con el resto del país⁵.

c) Aunque el yeísmo (neutralización de la oposición entre la palatal central y la palatal lateral en favor de la primera) es otro de los fenómenos más desarrollados a lo largo de la geografía americana, la oposición entre ambas palatales sigue manteniéndose en el noroeste argentino. En los países del Río de la Plata el resultado de la neutralización de la oposición entre la palatal lateral y la palatal central ha sido la fricativa prepalatal rehilada. En Argentina es fenómeno común la neutralización de la oposición entre las palatales y el žeísmo o rehilamiento con variantes sordas y sonoras, como señala Aleza (2010a: 69):

⁵ También encontramos mantenimiento de la /s/ implosiva en los estratos sociales altos de Buenos Aires, además de en la zona noroeste del país.

Este sonido recibe una pronunciación fricativa acanalada normalmente sonora, aunque está sufriendo un proceso de ensordecimiento extendido por toda Argentina, que se afianza entre los jóvenes la pronunciación rehilada surge en Buenos Aires, y se ha convertido en la pronunciación estándar.

Sin embargo, en el noroeste argentino la palatal /y/ suele ser articulada como fricativa palatal débil no rehilada, o en todo caso, podemos concluir que este rehilamiento se relaja.

d) Encontramos, en cuanto al sistema vocálico, cierre de vocales e y o hacia *i* y *u*, como señala Nardi (1976). Este fenómeno lo encontramos, específicamente, en las zonas rurales de habla española, influidos por el sistema fonológico del quechua, donde originariamente existían las vocales /a, i, u/.

2.2.2. Rasgos morfosintácticos. En cuanto al ámbito morfosintáctico, el sistema pronominal es una de las categorías que más transformaciones experimenta en el español del noroeste argentino con influencia quechua. Esto es debido, como hemos explicado anteriormente, a la variabilidad gramatical en la marcación del género mediante morfemas que encontramos entre ambas lenguas.

a) De esta manera, el ámbito pronominal se ve ampliamente alterado por la presencia de loísmo, leísmo y neutralizaciones de género y número, sobre todo con resultados donde aparece *lo* como tercera persona de objeto. Aleza reproduce algunos ejemplos de neutralización en *lo* para complemento directo, independientemente del género del referente: "**La papa también lo pelamos, lo picamos sin cuadrado / Que yo lo quiero a Giovanna, que no le quiero a su hijo**" (2010b: 117).

Estas alteraciones se dan principalmente en las zonas rurales con hablantes bilingües. Así mismo, las diferencias de género y número pueden provocar situaciones de ambigüedad, por lo que en muchos casos se puede confundir el complemento directo con el complemento indirecto: "**Lo sacamos las pancitas**" (Aleza, 2010b: 117).

b) Otro fenómeno morfosintáctico que se da en las zonas andinas argentinas es la ausencia del pronombre de complemento directo, o como se conoce a este fenómeno, *complemento directo nulo*. Este fenómeno suele

surgir cuando ha aparecido con anterioridad el SN que actúa como referente “Compré **un pastel** y creo que no (Ø) traje”.

c) Calvo (2000: 105) señala la aparición, en el español argentino del norte, de un *lo* que no actúa como deíctico, es decir, que no tiene referencia. En el mundo panhispánico a este fenómeno se le conoce como *lo arreferencial*. El mismo autor indica que este uso pronominal arreferencial no emplea un uso deíctico, pero, de alguna manera, sí que aporta un valor aspectual con el significado de *para siempre*: “*Todo lo acaba*”.

d) El uso de posesivos también sufre alguna modificación, en concreto se produce una duplicación. Esta construcción se denomina *doble posesivo*, aunque recibe otros nombres como *posesivo doblado* o *posesivo duplicado*. Se trata de construcciones en las que se repite la referencia del poseedor dentro del grupo nominal. La *Nueva gramática de la lengua española* (2010: 1357) señala dos variantes que no son propias del español general:

-Con posesivo átono y *de* + grupo preposicional en posición posnominal: *su casa de usted, su hermano de su papá*.

-Con posesivo átono y tónico: *mi marido mío*.

e) En el noroeste argentino, a diferencia de otras zonas argentinas como la litoral o la pampeana, Aleza afirma que, favorecido por la influencia del quechua, es frecuente encontrar el pretérito perfecto: “*Perú ha firmado un tratado revisable, mientras que el que **hemos firmado** en 1904 es irreversible*” (2010b: 146).

f) Sin embargo, en el ámbito verbal, la figura más destacada en el español andino del noroeste argentino es la frecuencia de uso del gerundio, incluso en contextos donde no se suele usar, o con significados distintos, principalmente en estructuras perifrásticas. Granda (1999) ha destacado que estos fenómenos son un ejemplo más de causación múltiple. En la lengua quechua el ámbito aspectual de duración aparece por el uso de sufijación derivativa verbal, como también señala el autor. Encontramos, entre otros ejemplos, el valor durativo mediante perífrasis de gerundio; Palacios nos muestra un ejemplo del noroeste argentino: “*Me **vengo olvidando** de todo*” (2005: 69).

g) Igualmente, la *Nueva gramática de la lengua española* (2010) muestra otro fenómeno verbal en el noroeste argentino procedente directamente de la

influencia quechua. Es el verbo *hacer + infinitivo*. Estas estructuras se utilizan con un valor de causatividad, ya que el quechua la marca morfológicamente: "**Hago enfriar** el agua / Me he **hecho picar** por un sancudo" (Calvo, 2000: 25).

h) Resulta normal, ante la diferente estructuración sintáctica que encontramos entre el sistema lingüístico del español y del quechua que ante una situación de contacto observemos alteraciones en el orden de palabras, como, por ejemplo, en la estructura de *objeto + verbo*, además de la topicalización del adverbio, como señala Calvo en: "*En cuanto a mí pan quiero / Sí, también, en Sicuani vive*" (2000: 250).

i) En cuanto a las preposiciones, destacamos en esta zona usos diferentes de los que marca la norma panhispánica, como la elisión, por ejemplo, en las preposiciones *en* y *por* en estructuras que las demandan; o como la combinación de la preposición *en* con adverbios de lugar: "*Estoy en allá*". Aleza (2010b: 203) explica que esta combinación es debida a la especial complejidad de la sintaxis del quechua.

Conclusiones

Como acabamos de observar, el español con influencia quechua en el noroeste argentino representa una realidad hoy en día. Esta zona es sin duda representativa en cuanto a contacto indígena, ya que encontramos hablantes bilingües en español y quechua, e incluso hablantes monolingües en la lengua indígena. Según los últimos censos nacionales, sabemos que existen aproximadamente 200.000 quechuhablantes en esta zona, lo que evidencia, una vez más, la existencia del contacto entre ambas lenguas.

Esta realidad ya había sido objeto de estudio por parte de la dialectología. Sin embargo, ha sido en las últimas décadas cuando se ha reconocido una variante del español con rasgos indígenas en todos los niveles lingüísticos, más allá del léxico.

Como hemos visto, esta variedad del español argentino se diferencia del resto del país con sus propios rasgos fonéticos (vibrante y grupo *tr* asibilado, mantenimiento de la *s*) y morfosintácticos (variación en el sistema pronominal, confusión de género, usos especiales del gerundio y del infinitivo, alteración en el orden de las frases). Estas características lingüísticas que

hemos señalado son comunes en las variantes dialectales del español en contacto con el quechua del noroeste argentino, aunque hay que tener en cuenta que se acentúan en hablantes bilingües de zonas rurales.

Otro factor que está provocando en Argentina que los investigadores pongan su objeto de estudio en las variedades de contacto lo representa el hecho de que, cada vez más, haya inmigración indígena en las ciudades y, en concreto, en Buenos Aires. Cómo no, una de las lenguas indígenas que están llegando a la gran urbe es el quechua.

Pese a la existencia de esta variante, tanto las lenguas indígenas como el español con rasgos indígenas siguen sufriendo una situación de desprestigio. La diferente funcionalidad con respecto al español sigue siendo notoria e, incluso, en muchos contextos se considera a estas variedades como formas lingüísticas inferiores.

La única esperanza para mantener la vitalidad del español indígena, y de las lenguas indígenas en sí, es la aplicación de políticas lingüísticas y leyes que amparen el uso y el aprendizaje de estas lenguas, ya que de otra manera acabarán perdiendo totalmente su funcionalidad y, finalmente, desapareciendo. Propuestas como la inclusión de estas lenguas en la educación provoca que los estudiantes conozcan su lengua originaria y su cultura y que, además, la puedan transmitir a sus familiares.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEZA IZQUIERDO, Milagros (2010a). "Fonética y fonología". En Milagros Aleza Izquierdo y José M.^a Enguita Utrilla (coords.), *La lengua española en América. Normas y usos actuales*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 51-94.
- (2010b). "Morfología y sintaxis". En Milagros Aleza Izquierdo y José M.^a Enguita Utrilla (coords.), *La lengua española en América. Normas y usos actuales*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 95-224.
- ALEZA IZQUIERDO, Milagros y José M.^a ENGUITA UTRILLA (coords.) (2010). *La lengua española en América. Normas y usos actuales*. Valencia: Universidad de Valencia.
- ALDERETES, Jorge y Lelia ALBARRACÍN (2004). "El quechua en Argentina: el caso de Santiago del Estero". En *International Journal of the Sociology of Language*, 167, pp. 83-93.
- ANDREANI, Héctor y Ana Carolina HECHT, (2012). "Ideologías lingüísticas en la socialización bilingüe (quichua y español)". En Virginia Unamuno (ed.), *Prácticas y repertorios plurilingües en Argentina*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 215-234.
- ANDREANI, Héctor (2015). "Apuntes para un mapeo de nuevos usos del quichua santiagueño (Argentina)". En *Lenguaje*, 43 (2), pp. 301-332.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010). *Diccionario de Americanismos*. Lima: Santillana.
- CALVO PÉREZ, Julio (2000). "Partículas en castellano andino". En Julio Calvo (ed.), *Teoría y práctica del contacto: el español de América en el candelero*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 73-112.
- CENSABELLA, Marisa (1999). *Las lenguas indígenas de la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- CHIOZZA, Elena (coord.) (1982). *Atlas total de la República Argentina*. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ GARAY, Ana (2005). "El estudio del contacto entre las lenguas aborígenes y el español en la Argentina". En Roberto Bein y Graciana Vázquez Villanueva (eds.), *Actas del Congreso Internacional Políticas Culturales e Integración Regional*. Buenos Aires, pp. 31-35.

- FERNÁNDEZ LÁVAQUE, Ana (2002). "Análisis de una narración quechua de Santiago del Estero. Argentina". En Azucena Palacios Alcaine y Ana Isabel García Tesoro (eds.), *El indigenismo americano*. Valencia: Universidad de Valencia, Anejo 48 de *Cuadernos de Filología*, pp. 21-29.
- GRANDA, Germán de (1993). "Quechua y español en el Noroeste Argentino. Una precisión y dos interrogantes". En *Lexis*, 17, pp. 259-274.
- (1999). "El contacto lingüístico como configurador dialectal. Estudio de un caso en el área andina suramericana". En *Estudios Filológicos*, 34, pp. 99-119.
- (2001). "Condicionamientos internos y externos de un proceso de variación morfosintáctica en el español andino. Potencial / Subjuntivo en estructuras condicionales". En Teodosio Fernández, Azucena Palacios y Enrique Pato (eds.), *El indigenismo americano. Actas de las Primeras Jornadas sobre Indigenismo*. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 132-145.
- (2002). "El Noroeste argentino, área lingüística andina". En Azucena Palacios y Ana Isabel García (eds.), *El indigenismo americano III. Cuadernos de Filología*, Anejo 48, Universidad de Valencia, pp. 59-81.
- HERRERA PEÑA, Guillermina (2004). "El español y las lenguas indígenas hoy". En *Panel de congreso: Aspectos ideológicos y sociales de la identidad lingüística: El español y las comunidades indígenas, hoy*. Rosario (Argentina): http://congresosdelalengua.es/rosario/ponencias/aspectos/herrera_g.htm. [Fecha de consulta: 18/04/2017]
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (2010). *Pueblos originarios*. Argentina.
- MARTÍNEZ, Angelita (2000a). *Lenguaje y cultura. Estrategias etnopragmáticas en el uso de los pronombres clíticos lo, la y le en la Argentina en zonas de contacto con lenguas aborígenes*. Holanda: Universidad de Leiden, Instituto de Lenguas Comparadas.
- (2000b). "Las estrategias discursivas y la estructura de la lengua". En *Foro Hispánico. Estudio analítico del signo lingüístico. Teoría y descripción*. Amsterdam: Rodopi, pp. 61-82.

- (2004a). "Lenguas amerindias en la Argentina". En Ariadna Lluís i Vidal-Folch y Azucena Palacios Alcaine (eds.), *Lenguas vivas en América Latina*. Universidad Autónoma de Madrid e Institut Catalá de Cooperació Iberoamericana: Colección Amer & Cat, 11, pp. 127-140.
- (2004b). "Variación lingüística y estrategias discursivas". En Robert Kirsner, Ellen Contini-Morava y Betsy Rodríguez-Bachiller (eds.), *Cognitive and Communicative Approaches to Linguistic Analysis*, Benjamins, pp. 361-379.
- (2006). "Lenguas en contacto: gramaticalización y frecuencia de uso". En *Conferencia plenaria: Libro de Actas: I Encuentro de Lenguas Indígenas Americanas*, Universidad Nacional de La Pampa y Subsecretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de La Pampa, pp. 1-24.
- MARTORELL DE LACONI, Susana (2004). *Voces del quichua en Salta y otros estudios*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas.
- (2006). *El español en Salta. Lengua y sociedad*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- NARDI, Ricardo (1976). "Lenguas en contacto. El substrato quechua en el noroeste argentino". En *Filología*, 17, 18, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 131-150.
- PALACIOS ALCAINE, Azucena (2005). "Situaciones de contacto lingüístico en Hispanoamérica: español y lenguas amerindias". En *Actas del VI Congreso de la Historia de la Lengua Española*. Madrid: Arco Libros.
- POSTIGO DE BEDIA, Ana María y Lucinda DÍAZ DE MARTÍNEZ (2001). "Situación de bilingüismo quechua-español en Jujuy". En *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Argentina: Universidad Nacional de Jujuy, 16, pp. 87-101.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Santillana.
- SPERANZA, Adriana (2005). *La lengua escrita como práctica cultural: la variación lingüística en el uso correlativo de tiempos verbales en producciones narrativas. El caso del contacto quechua-castellano*. IES Dr. Joaquín V. González. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

LA PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA EN LAS CANCIONES DE POP-ROCK: MÉTRICA TRADICIONAL CULTA Y POPULAR, LA MÉTRICA DEL RAP Y LA ACLIMATACIÓN DE LA MÉTRICA DEL ROCK EN INGLÉS

JUAN GÓMEZ CAPUZ

Grupo Val.Es.Co. - Universitat de València

1. Introducción

Las canciones de pop-rock constan de música y también de letra. Parece que este segundo componente no es tenido en cuenta, quizá por la escasa calidad y banalidad de muchas letras. Sin embargo, las letras de las canciones de música pop existen y pueden ser un elemento importante para todo tipo de estudios interdisciplinarios, bien sean de carácter sociológico y etnológico (los cuales tratan de extraer de ellas una serie de valores éticos y sociales, una especie de centros de interés de la generación joven), bien sean de carácter estético y literario (los cuales analizan estas letras como artefacto estético, poseedor de artificios retóricos propios de la función poética).

En anteriores versiones de esta línea de investigación hemos aplicado otros enfoques, en especial el didáctico, viendo su utilidad potencial en la enseñanza literaria en el final de la ESO y el Bachillerato (Gómez Capuz, 2009). También hemos estudiado la imitación vulgarizada de algunos modelos poéticos como el amor cortés en la poesía de cancionero y la poesía surrealista al estilo de la generación del 27 (Gómez Capuz, 2004 y 2009). En cambio, en el presente trabajo, por razones de espacio, nos vamos a centrar en los

aspectos métricos, como una de los principales señas de identidad que nos demostrarán que la pervivencia de formas de la literatura castellana en letras de canciones pop-rock de los últimos 25 años es mucho mayor de la que se podría esperar. Las letras de música pop-rock no solo aspiran a ser poesía, sino que saben reelaborar y divulgar las formas y temas tradicionales de la lírica castellana. Los diversos estudios compilados en el volumen colectivo de la revista *Litoral* (n.º 249, 2010) titulado *Rock español: poesía e imagen*, como los de los letristas y músicos Sabino Méndez y Santiago Auserón, ilustran con detalle este fenómeno.

2. Métrica: La lucha de tendencias en el pop español

Precisamente, en un interesante artículo titulado “Métrica española y ritmo negro”, incluido en el citado volumen colectivo de la revista literaria *Litoral*, el rockero Santiago Auserón analiza con detalle las diferencias entre los modelos métricos del rock anglosajón y del rock hispánico. Constata Auserón que los modelos anglosajones, con predominio de rimas agudas, versos breves y tendencia al hexasílabo chocan con los patrones tradicionales de la métrica española, de grupos fónicos más largos, que tienen como expresión métrica natural el octosílabo y el endecasílabo. Auserón comenta los intentos por aclimatar estos patrones métricos anglosajones al rock español, como en su día se logró aclimatar, no sin dificultades y tentativas fallidas, el endecasílabo italiano. También señala que cuando se consigue calcar en castellano el dibujo de la frase en inglés, si salen versos largos son de 9 o 10 sílabas, también poco usuales en la tradición métrica española. Menciona, por ejemplo, el hallazgo temprano del grupo Lone Star al combinar un octosílabo con un hexasílabo, ambos de rimas agudas, en la canción “Mi calle”:

(1) Vivo en un lugar
donde no llega la luz

Del análisis de Auserón podemos deducir, por tanto, una eterna lucha en el rock español entre la pervivencia de los modelos métricos tradicionales, con octosílabos y endecasílabos, a los que se suman incluso alejandrinos, frente a tentativas de versos cortos de rima aguda, especialmente hexasílabos,

como un intento de aproximarse a la dicción poética y musical del rock anglosajón.

3. El respeto a la tradición: Métrica tradicional culta

En nuestro corpus, necesariamente reducido, arbitrario y ecléctico (además del pop-rock *mainstream* hay muestras de canción de autor y hasta de hip-hop), hemos comprobado la lucha entre esas dos tendencias, aunque observamos un claro predominio de los modelos métricos tradicionales y propios de la lengua y literatura castellana, sobre todo de los más cultos, lo cual supone una doble sorpresa, ya que nos encontramos ante muestras de música moderna y a la vez popular. Parece que los letristas del rock español no se atreven a forzar del todo las posibilidades expresivas del idioma y además buscan una imitación de los modelos métricos clásicos que confiera a sus letras un cierto prestigio. En efecto, numerosos autores han constatado algo que nosotros también apreciamos en nuestro ecléctico corpus de canciones pop. Así, Anadón (2006: 47-48) afirma:

Mientras que la poesía culta (con pretensiones estéticas, formales e ideológicas) se ha ido decantando hacia el abandono de las formas heredadas o tradicionales, la poesía popular, la que sirve de punto de apoyo o de pretexto a la canción (...) sigue aferrada a unas cuantas formas tradicionales, heredadas y asumidas a lo largo de siglos por la colectividad. El pueblo, pues, sigue asumiendo la poesía y el poema desde la tradición. Y esta es una realidad que no desmienten las diferentes formas de la música pop.

Por su parte, Martínez Cantón sostiene que “las letras de canciones toman de la poesía patrones poéticos tradicionales, como una forma de remitir a esa poesía canónica, consagrada por la tradición” (2011: 148-149).

Sin ir más lejos, el propio Santiago Auserón, gran letrista con formación filológica, sabe insertar en una de las canciones más comerciales de Radio Futura, “Veneno en la piel”, un perfecto esquema métrico de cuartetos en endecasílabos dactílicos ABBA, que se repite con mayor o menor regularidad durante toda la canción:

(2) Dicen que tienes veneno en la piel 11A

Y es que estás hecha de plástico fino 11B

Dicen que tienes un tacto divino 11B
 Y quien te toca se queda con él 11A
 (Radio Futura, "Veneno en la piel", *Memoria del porvenir*)

El modelo de cuarteto en endecasílabos ABBA vuelve aparecer en un par de estrofas (aunque la segunda es un serventesio ABAB) de la canción "A cara o cruz", repleta de resonancias clásicas al hablar del tópico del amor como enfermedad ("mal de amores") en un tono y estilo muy similar a los poemas de Lope de Vega, como también advierte Martínez Cantón (2011: 151-152):

(3) Y es que el **amor** es una **enfermedad** 11A
 que una vez **contraída** no se **cura** 11B
 y por más que uno quiera perdura 11B
 y se **contagia** con facilidad. 11A

Vamos a ver, dijo don Rufio Datura 11A
 por qué tenéis que perder la **razón** 11B
 pues sin esfuerzo consigue Natura 11A
 lo que ansía vuestro **corazón**. 11B

(Radio Futura, "A cara o cruz", *Memoria del porvenir*)

En la canción "Dile al sol", quizá para armonizar con el tono épico y clásico del tema de la canción, La Oreja de Van Gogh utiliza en la estrofa inicial una sextina en endecasílabos (un poco libre, con tres versos monorrimos al final y con rimas asonantes, pero bastante cercana al modelo de lo que se denominaba tradicionalmente *sextina real* o *sexta rima* con modelo ABABCC):

(4) Hubo una guerra en la antigüedad, 11A
 que separó un joven y dulce amor, 11B
 él tuvo que ir al frente a luchar. 11A
 Fue una lanza la que atravesó 11B
 mil sentimientos y un corazón. 11B
 El murió de pie, nunca regresó 11B

(La Oreja de Van Gogh, "Dile al sol", *Dile al sol*)

En cambio, el estribillo de esta misma canción muestra una cierta innovación y combina versos octosílabos y tetrasílabos, siempre en rima

aguda, aunque la aproximación al rock anglosajón coexiste con una cierta imitación de las coplas de pie quebrado de Jorge Manrique:

(5) Vuelve a mí,	4a
y dame tu mano al andar,	8b
vuelve a mí	4a
y mira mis ojos llorar.	8b
Dile al sol	4c
que haga volar	6b
tu calor	4c
hacia nuestro hogar	8b
para que vuelvas a mí	8a

(La Oreja de Van Gogh, "Dile al sol", *Dile al sol*)

De la misma manera, en la canción "No hago otra cosa que pensar en ti" de Serrat, encontramos un serventesio ABAB en endecasílabos en las estrofas impares:

(6) No hago otra cosa que pensar en ti...	11A
Por halagarte y para que se sepa,	11B
tomé papel y lápiz y esparcí	11A
las prendas de tu amor sobre la mesa	11B

(Joan M. Serrat, "No hago otra cosa que pensar en ti", *En tránsito*)

Siguiendo con la tendencia de la pervivencia e imitación de esquemas métricos tradicionales, nos ha llamado la atención la presencia de versos alejandrinos en algunas de las letras más célebres del pop-rock español, siempre en estrofas de cuatro versos. Lo vemos en una estrofa de la mítica "La chica de ayer" de Nacha Pop:

(7) La luz de la ventana entra en la habitación	14A
tus cabellos dorados parecen el sol.	14A
Luego por la noche al Penta a escuchar	14B
canciones que consiguen que te pueda amar	14B

(Nacha Pop, "La chica de ayer", *Nacha 80/88*)

También encontramos alejandrinos en la canción "Negra noche" del filólogo, poeta y cantautor Joaquín Sabina, aunque en este caso hay rimas

alternas de serventesio (como en los poemas del Modernismo de Rubén y Machado) y mayor elaboración literaria:

- (8) La noche que yo amo es turbia como tus ojos **14A**
negra como el silencio, amarga como el mar. **14B**
La noche que yo amo crece entre los despojos 14A
que al puerto del fracaso arroja la ciudad 14B
(Joaquín Sabina, "Negra noche", *Ruleta rusa*)

En otra mítica canción, de fuertes resonancias poéticas, "Camino Soria" de Gabinete Caligari, estos alejandrinos con una curiosa y rara escansión de 6+8 alternan con versos de pie quebrado heptasílabos, y se mantiene una única y misma rima:

- (9) Todo el mundo sabe // que es difícil encontrar **14A (6+8)**
en la vida un lugar, **7a**
donde el tiempo pasa // cadencioso y sin pensar 14A (6+8)
y el dolor es fugaz 7a
(Gabinete Caligari, "Camino Soria", *Camino Soria*)

Por otra parte, en la canción "Perdóname" de La Oreja de Van Gogh encontramos versos largos de 16 sílabas (con hemistiquios de rima aguda de 8+8), y además monorrimos, al estilo del viejo mester de juglaría, pero también presentes en algunos poetas modernistas como Rubén Darío (*íncultas razas ubérrimas / sangre de Hispania fecunda* 8+8 en la "Salutación del optimista"):

- (10) Donde nadie llora más, donde el amor sabe mal **16A**
Donde los besos se van, donde la vida da igual **16A**
Donde nada es de verdad, donde no existe la paz 16A
(La Oreja de Van Gogh, "Perdóname", *Lo que te conté...*)

4. La métrica del rap: Métrica culta, rima interna y salmodia

La presencia de modelos métricos tradicionales, como los citados endecasílabo y alejandrino, llega incluso a subgéneros más marginales dentro del pop-rock, como es el caso del grupo de rap y hip-hop Violadores del Verso, en el estribillo de la canción "Asómate", donde combinan

endecasílabos y alejandrinos en una estrofa monorrima cercana a la cuaderna vía. Además, los dos hemistiquios de los versos alejandrinos riman entre sí, marcado en negrita, lo cual da lugar a las rimas internas o en eco típicas del rap, de manera que el carácter monorrimo de toda la estrofa le imprime una monotonía muy “juglaresca” que también es característica de este subgénero:

- (11) Asómate co a este precipicio 11A
Verás niños prod**igio**, Hip Hop como ofic**io** 14A
Nena mi rap suena en cada edific**io** (...) 11A
Esto implica sacr**ificio**, una virtud y un vic**io** 14A
(Violadores del Verso, “Asómate”, *Vivir para contarlo*)

Pujante (2009) y Martínez Cantón (2010), en sus estudios sobre las letras de Violadores del Verso, rastrean ejemplos en la poesía clásica castellana de estas rimas internas y extrasistemáticas, sobre todo de las temidas y denostadas rimas internas o en eco, llegando incluso a ejemplos de tmesis o encabalgamiento léxico (recuérdese el *miserable//mente* de Fray Luis de León). Martínez Cantón destaca que en el rap es fundamental un efecto de sonoridad eufónica, de salmodia rítmica que recibe en inglés el nombre de *flow*, y ese efecto se consigue precisamente con la acumulación de rimas internas y en eco que resulten ingeniosas y originales, aun a costa de dislocamientos acentuales, encabalgamientos léxicos y ruptura de las palabras, como vemos en este otro ejemplo (12) de Violadores del verso, donde las rimas internas en *-encia* tienen su paralelo en el soneto de Miguel Hernández “una querencia tengo por tu acento”, citado en (13):

- (12) Tengo algo que decir con urg**encia**
tengo el micro y la lic**encia**, la voz y la experi**encia**.
si quieren rimas, nosotros ci**encia**
rap es la es**encia**, la fama una consecu**encia**
(Violadores del Verso, “Asómate”, *Vivir para contarlo*)

- (13) Una quer**encia** tengo por tu acento,
una apet**encia** por tu compañía.
y una dol**encia** de melancolía
por la aus**encia** del aire de tu viento
(Miguel Hernández, “Una querencia tengo por tu acento”)

5. Música pop y métrica tradicional neopopulista

Siguiendo con la pervivencia en las letras de pop-rock de los modelos métricos tradicionales castellanos, otro aspecto consiste en la imitación de la poesía popular, recurso que también enlaza con la poesía romántica y de épocas posteriores (poesía neopopularista de la generación del 27). En las letras de muchas canciones de pop encontramos versos de arte menor (octosílabos o heptasílabos), rimas asonantes y cuartetos/redondillas.

Así, en el elepé *Entre el cielo y el suelo*, José María Cano, profundamente influido por la poesía neopopularista de García Lorca (como veremos en el apartado final de esta comunicación), utiliza esquemas métricos típicos de la poesía popular, como también advierte Martínez Cantón (2011: 153-155). Así, en "Hijo de la luna" utiliza versos heptasílabos en el estribillo y una única rima asonante, en una sextilla cercana al modelo de la soleá y seguidilla:

(14) Luna quieres ser madre	7-
Y no encuentras querer	7a
Que te haga mujer	7a
Dime luna de plata	7-
Qué pretendes hacer	7a
Con un niño de piel	7a

(Mecano, "Hijo de la luna", *Entre el cielo y el suelo*)

Por su parte, en "Una rosa es una rosa", José María Cano utiliza cuartetos con alguna rima asonante en una canción popularizante. Cabe recordar que la cuarteta es una de las formas métricas más usuales de la canción folclórica en castellano:

(15) Es por culpa de una hembra	8a
Que me estoy volviendo loco	8b
No puedo vivir sin ella	8a
Pero sin ella tampoco	8b

(Mecano, "Una rosa es una rosa", *Entre el cielo y el suelo*)

6. La copia de los modelos métricos anglosajones: el “ritmo negro” de Santiago Auserón

Algunas letras reflejan los intentos de aclimatar al castellano, como dice Auserón (2010), “el ritmo negro” y “el dibujo de la frase en inglés” con rimas agudas, versos breves y tendencia al hexasílabo, y la presencia de versos largos de 9 o 10 sílabas, los ejemplos que hemos encontrado son aislados y dispersos, pero no dejan de ser significativos porque provienen de autores de muy diversas tendencias musicales. En ocasiones la presencia de hexasílabos la encontramos en cantautores como Joaquín Sabina en “19 días y 500 noches”, curiosamente al imitar la dicción poética de la música hispanoamericana, algo más cercana a los modelos anglosajones.

(16) Y eso que yo
para no agobiar con
flores a María,
para no asediarla
con mi antología
de sábanas frías
para no comprarla
con bisutería
que va, en romería
con la cofradía
del Santo Reproche

(Joaquín Sabina, “19 días y 500 noches”, *Nos sobran los motivos*)

De la misma manera, otro cantautor, Aute, en la apocalíptica y acre “Parece que anda suelto Satanás”, cercana al estilo de un rock urbano permeable a la métrica anglosajona, utiliza versos decasílabos de rima aguda y además monorrimos (el rock anglosajón también tiene una marcada tendencia a las estrofas monorrimas). En este sentido, no es casual que en su manual de métrica, Varela, Moínos y Jauralde (2005: 168) apunten que los decasílabos son frecuentes en “todo tipo de formas cantables”:

(17) Canta Bob Dylan en el cassette	10A
Tinta roja escrita en la pared	10A
Un cadáver abraza el arcén	10A
Parece que anda suelto Lucifer	10A

(L. E. Aute, "Parece que anda suelto Satanás", *Autorretratos*, Vol, 1)

En muestras más recientes, La Oreja de Van Gogh alterna versos de 10 y de 6 sílabas en el estribillo de la canción "Noche" (aunque ambos versos se aproximen al rock anglosajón, cabe recordar que se trata de una combinación métrica idéntica a la que encontramos en la Rima VII de Bécquer "Del salón en el ángulo oscuro"):

(18) Por eso cada noche yo muero	10-
Y las mañanas me hacen vivir	10A
Así de día tengo mis años	10-
Y en cambio de noche	6b
Mis años veloces	6b
Me temen a mí	6a

(La Oreja de Van Gogh, "Noche", *Guapa*)

Y en una línea similar, Alejandro Sanz, en "Te quiero y te temo", emplea versos hexasílabos que a veces alterna con un trisílabo a modo de pie quebrado aunque, como observa Martínez Cantón, los propios hexasílabos se pueden dividir fácilmente en dos hemistiquios trisílabos:

(19) Te siento y te vierto	6a
te abro y te cierro	6a
te advierto despierto	6a
te miento	3a
te evades, te espero	6a
te adhiero a mi cuerpo	6a
te escapas te dejo	6a
te quiero y te temo	6a

(Alejandro Sanz, "Te quiero y te temo", *El tren de los momentos*)

7. Conclusiones

Hemos analizado diversos aspectos de la métrica de las letras de canciones pop y lo significativo es que hemos llegado a unas conclusiones muy similares a las que sostienen otros autores que han tratado la misma cuestión, como Pérez Pascual (1994), Zamora Pérez (2000), Anson Anadón (2005), Pujante (2009) y Martínez Cantón (2010 y 2011): más allá del debate sobre la mayor o

menor calidad literaria de las letras de canciones pop (desde cantautores hasta el rap, pasando por el pop-rock convencional), lo relevante es la fuerte influencia de los modelos, temas, tópicos y patrones formales de la tradición literaria castellana en estos textos, habitualmente menospreciados, lo cual revela al menos una cierta intención literaria. Destaca, sobre todo, la recuperación de la rima, casi perdida en la poesía moderna, la imitación de metros y estrofas, tanto de tipo culto (cuarteto, endecasílabo, alejandrino) como popular (cuartetos, sextillas, series arromanzadas), hasta el punto de que los grupos de rap se embarcan en un proceso de experimentación con la rima, mediante rimas internas que crean una salmodia rítmica o *flow* y que tienen su precedente en poetas cultos como Miguel Hernández. Por otro lado, también constatamos ciertos intentos de aclimatar al castellano modelos métricos de corte anglosajón, como los versos hexasílabos y decasílabos y las rimas agudas, aunque en conjunto son minoritarios respecto a la abundante presencia de formas tradicionales castellanas, sobre todo cultas y en menor medida neopopulares.

BIBLIOGRAFÍA

- ANSÓN ANADÓN, Antonio (ed.) (2006). *Cómo leer un poema: estudios interdisciplinares, poesía, prosa, pintura, foto, cine, música, talleres, web*. Zaragoza: Universidad.
- AUSERÓN, Santiago (2010). "Métrica española y ritmo negro", *Rock español: poesía & imagen, Litoral*, n.º 249, pp. 250-260.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2004). "La poética del pop: los recursos retóricos en las letras de pop español". En J.M. Ferri y A.L. Prieto de Paula (eds.), *Literatura española desde 1975, Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 17, pp. 49-72.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2009). "Las letras de canciones de pop-rock español como textos poéticos: un modelo alternativo de educación literaria en E.S.O. y Bachillerato". En <http://www.um.es/tonosdigital/znum17> [30 de septiembre de 2016].
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. (2010). "Innovaciones en la rima: poesía y rap", *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, VIII, pp. 67-94.
- MARTÍNEZ CANTÓN, C. (2011) "La pervivencia de esquemas métricos tradicionales en las canciones pop españolas", *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, IX, pp. 145-162.
- MÉNDEZ, Sabino (2010). "La poesía eléctrica", *Rock español: poesía & imagen, Litoral*, 249, pp. 18-41.
- PÉREZ PASCUAL, A. (1994). "La poesía del Rock", *Pliegos de la Ínsula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, 1, pp. 137-152.
- PUJANTE, Basilio (2009). "La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del verso". En <http://www.um.es/tonosdigital/znum17> [30 de septiembre de 2016].
- VARELA, E., P. MOÍÑOS y P. JAURALDE, (2005). *Manual de Métrica Española*. Madrid: Castalia.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa (2000). *Juglares del siglo XX: la canción amorosa, pop, rock y de cantautor*. Sevilla: Universidad.

DISCOGRAFÍA

ALEJANDRO SANZ: *El tren de los momentos*, Warner, 2006.
GABINETE CALIGARI: *Camino Soria*, EMI, 1987.
JOAN MANUEL SERRAT: *En tránsito*, Ariola, 1981.
JOAQUÍN SABINA: *Nos sobran los motivos*, BMG-Ariola, 2000.
JOAQUÍN SABINA: *Ruleta Rusa*, CBS, 1984.
LA OREJA DE VAN GOGH: *Dile al sol*, Sony Music, 1998.
LA OREJA DE VAN GOGH: *Guapa*, Sony Music, 2006.
LUIS EDUARDO AUTE: *Auterretratos, Volumen 1*, BMG-Ariola, 2003
MECANO: *Entre el cielo y el suelo*, Ariola, 1986.
NACHA POP: *Nacha Pop 80/88*, Polydor, 1990.
RADIO FUTURA: *Memoria del porvenir*, Ariola BMG, 1998.
VIOLADORES DEL VERSO: *Vivir para contarlo*, Rap Solo, 2006.

BREVE RELATO PARISINO DESDE CINCO EPISODIOS Y JOHNNY CARTER COMO EXCUSA

MIGUEL HERRÁEZ
Universitat de València

*Para Joan Oleza, maestro y amigo
Con Mar, a 1.376 kilómetros*

UNO

Llueve una vez más sobre París, es una lluvia racheada, ahora vuelve de nuevo con más intensidad, con cierta persistencia. Desde hace días se ha suprimido la navegación por el Sena, a causa del nivel que han alcanzado sus aguas. Algunas gotas resbalan del toldo y me llegan, por una canaleta de la lona mal cosida o agujereada o rota, no sé, hasta el hombro izquierdo. No estoy lejos de la estación de *métro* de Odéon, sentado en la terraza de Le Danton, tomando una *noisette* sin cafeína que acaba de servirme el camarero. Es tarde de domingo, tan camusianamente existencialista, y veo personas que caminan por el boulevard Saint-Germain con chubasqueros transparentes, las capuchas ceñidas anudadas en la barbilla, alguien luce un gorro de plástico abombado de color azul pálido. En ese trasiego hay parisinos, sin duda, pero sobre todo me percato de turistas que se arraciman compulsivamente, que tiran fotos con los teléfonos móviles bajo la lluvia hacia cualquier lado y que de repente algunos se desgajan del grupo al

descubrir los escaparates y deciden entrar y adquirir chocolate a granel en Georges Larnicol. Qué diferentes estos *rochers chocolat noir* o los *macarons aux fruits frais confits* de las *crêpes* compradas por tres euros en un puesto de paso en la rue de la Harpe o en el alejado Montmartre, esas *crêpes* que queman los labios y la lengua y tiñen los dedos con la densa crema Nutella. Seguro que más de uno lo piensa. París se halla en estado de excepción desde los atentados previos a Navidad. No advierto en estas personas mucha preocupación. ¿Habría que tenerla? ¿Cómo fue la última y siniestra acción? El tipo entra en el restaurante Le Petit Cambodge, mira a derecha e izquierda, hacia las mesas donde hay hombres y mujeres que charlan y beben lentamente de tazas y de vasos como lo hago yo ahora en Le Danton, saca un Kaláshnikov de debajo del chaquetón oscuro, y en ese instante es cuando empieza a disparar a discreción. Quizá, a la vez que en el Bataclan del boulevard Voltaire ese 13 de noviembre mientras actuaban Eagles of Metal Death y se sembraba de víctimas el local, el hombre ya accedió con el fusil de asalto por delante, ya amartillado y listo, la bocacha que busca, se mueve arriba y abajo como el pico de un cormorán, indaga aún sin un destino fijo, sólo el azar va a determinar cuándo el sujeto apretará ciego el gatillo, cuándo el arma arrojará esas diez balas que libera por segundo, y entonces sale fuego por ese cañón y los proyectiles del calibre 7.62 mm. se incrustan en vigas de madera, hacen trizas los espejos y las botellas de la barra de cinc y penetran en los cuerpos de los allí reunidos. ¿Cómo iba a prever esta gente, y lo pienso ahora, justo ahora, esta tarde en la que llueve sobre París, en este instante en el que el camarero me pregunta si deseo algo más y deja *l'addition* en el platillo, que alguien iba a hacer una locura semejante? En este momento podría ocurrir algo parecido. Observo otra vez la acera de enfrente, me fijo en el hombre que camina dejando a sus espaldas la desaparecida Shakespeare and Company de Sylvia Beach, ¿por qué no es factible que lleve un Kaláshnikov bajo la axila, acoplado en el costado derecho, a cubierto en esa especie de anorak negro y largo?

DOS

¿Es, fue así? Me lo planteo mediatizado por las noticias, por los datos de otros posibles atentados, se dicen posibles e inminentes atentados. ¿O mi memoria

ha ido reajustando el suceso que conocí por la prensa española en estos últimos meses? ¿La memoria en Johnny Carter, el personaje cortazarino, también está sometida a vaivenes? ¿Qué es el tiempo en este juego reflexivo? ¿Qué es el tiempo, ese elemento obsesionante, en Johnny Carter? Amanda Núñez, profundizando desde un específico patrón, que no toma este cuento como análisis, distingue *kronos*, que es “el eterno nacer y perecer”, de *aión*, que es “el eterno estar y retornar” (Núñez, 2007). En esta línea, los expertos sostienen que la memoria y sus redes neuronales transforman cualquier peripecia del pasado y la recuperan según otro orden, el asignado a través de ese sistema interconectado de células nerviosas que ya se aleja de la realidad, pues actúa en un plano de virtualidad, y lo que facilita es generar otro escenario. Es lo que categorizamos como evocación, el mecanismo que tergiversa aquel escenario que experimentamos y que ahora ya no es el mismo, es uno nuevo que aceptamos como auténtico. “El perseguidor” quedó integrado en el volumen *Las armas secretas* (1959), donde hay algunos títulos memorables, aparte de este relato, como son “Cartas de mamá” o “Las babas del diablo”, también de espacio parisino (todos los de este libro son de espacio parisino). El protagonista es Johnny Carter, ¿y quién es Johnny Carter? Sin entrar en especulaciones de apellidos cruzados, referencias jazzísticas, simplemente interioricemos lo que el propio Cortázar sentenció al asociar dicho nombre con el de Charlie Parker, aquel saxofonista alto y compositor norteamericano nacido en Kansas en 1920 y muerto en Nueva York en 1955 a causa de un derrame cerebral. Parker, que sólo estuvo dos veces en Europa (en 1949, en París, y en 1950 en Suecia y Dinamarca), se inició con la orquesta del pianista Jay McShann, impulsor del género blues, y posteriormente logró implicarse con Thelonious Monk y el heterodoxo baterista Kenny Clarke, vinculándose a nombres de fondo como Earl Hines, Bill Ecstine, Dizzy Gillespie, Duke Jordan, Tommy Potter o Miles Davis. Desde entonces, surgirían para Parker las sesiones memorables de las salas neoyorquinas, como la Monroe’s o la Minton’s, lo que supuso un lanzamiento imparable para el músico que tantos reconocimientos obtuvo por sus interpretaciones, por ejemplo, de “Groovin’ High”. En “El perseguidor”, el cuento de Johnny y Bruno y Tica y Dédée y Art y el resto de esa tribu (¿embrión del Club de la Serpiente?), también de Bee (la hija de Johnny y de Lan), que morirá en Chicago de una neumonía (y eso hará que Johnny se toque a la altura del

corazón ante Bruno y le diga “me duele aquí”), llueve poco, sí llovizna cuando Bruno deja a Johnny con fiebre, con la frazada arrebujada a sus pies en el hotel de la rue Lagrange, y se sube el cuello de la gabardina (como se lo subirá Oliveira, pero el de la canadiense, en *Rayuela*), lo pienso y lo anoto. En este cuento, Cortázar no subraya en exceso los elementos de contexto, pero sí las señales de los imaginarios parisinos y también los enlaces con los principios de memoria y tiempo, sea el cronológico o el subjetivo –según los parámetros citados de Núñez, que asumimos–, a través del personaje principal. Cortázar escribía desde la fiabilidad del registro, sin fáciles licencias literarias. En esta línea, siempre es reproducible aquel trayecto trazado en su ficción, en este caso también el de “El perseguidor”, en el terreno de la topografía auténtica. De los escenarios sustantivos del relato (hotel de la rue Lagrange, el café de Flore, el pretil del Sena a la altura de Gît-le-Coeur, el café de Ben Aifa), este en el que me encuentro, desde Le Danton, sería uno más, pero es el más vago, pues sólo existe tangencialmente (por eso no lo considero espacio sustantivo) cuando Johnny le refiere a Bruno, su biógrafo y narrador del relato, su noción sobre qué es el tiempo (el mencionado modelo, “el eterno estar y retornar”) y sus dimensiones, su desconcertante “Esto lo estoy tocando mañana”, o ese desajuste temporal que experimenta también Johnny en el tránsito entre las paradas de *métro* de Saint-Michel, de Odéon y la de Saint-Germain-des-Prés¹. Tampoco sabemos si hace pleno sol, aunque sí que, aun siendo de día (día neblinoso, como hoy), se nos relata que hay que conectar la lámpara en la habitación del cuarto piso del hotel, ese hotel no muy alejado del otro Shakespeare and Company, el de George Whitman, y que se localiza desde aquí a unos quince minutos siguiendo la orilla del río, en este lado izquierdo del Sena (la *rive gauche*), porque “a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara”. Sí se cita esta estación de Odéon, cuyas escaleras de acceso diviso a través de coches y de un motorista que pasa en este mismo segundo.

TRES

Este es el cuento que marca la orientación de Cortázar hacia otras preocupaciones que van más allá de lo estrictamente interpretado como

¹ Fenómeno que Cortázar denominó “estado de pasaje”.

artefacto literario. Se produce un desplazamiento de intereses, quizá habría que subrayar una mutación decisiva en su mirada sobre el mundo. El ingenio de diseño incontestable, procedente de *Bestiario* (1951) o de *Final del juego* (1959), que ha alcanzado su magisterio (cuentos inesquivables por su valor como son "Casa tomada", "Carta a una señorita en París", "Los venenos" o "La noche boca arriba", por citar sólo cuatro de ambos volúmenes), da paso a esta alternativa, que tantas veces se ha querido sintonizar como un nítido aviso de lo que será *Rayuela* (1963). El propio Cortázar lo confesó en varias ocasiones. A Evelyn Picon Garfield (1978) le dijo que, con Johnny Carter –y colocando con ello implícitamente la palanca impulsora para el futuro Oliveira–, quería plantear "el problema de un hombre que descubre de golpe, Johnny en su caso y Oliveira en el otro, que una fatalidad biológica lo ha hecho nacer y lo ha metido en un mundo que él no acepta, Johnny por sus motivos y Oliveira por motivos más intelectuales, más elaborados, más metafísicos". Johnny Carter abre un enfoque novedoso en Cortázar, pues implica al ser humano en su tentativa de comunidad, de ser sujeto prójimo. En esta ocasión, Cortázar traza el "diálogo, el enfrentamiento con un semejante, con alguien que no es un doble mío, sino que es otro ser humano que no está puesto al servicio de una historia fantástica", le dirá también a Omar Prego (1977). ¿Pero qué es para Cortázar este personaje? ¿Qué viene a simbolizar esta propuesta actancial? Para él es el intelectual primigenio, un sujeto cuasi analfabeto, pero sagazmente intuitivo, el tipo elemental que percibe qué es su vida, aunque no logra adaptarse a ella. Alguien que, por puras reacciones químicas, refleja, proyecta (ignorándolo) el cuestionamiento de todo lo que es su mismo entorno, alguien que fragiliza y zarandea no sólo modelos de enjuiciamiento sino paradigmas estatutarios, como lo son el eslabón del tiempo y sus alrededores: la memoria.

CUATRO

Distrito 14. Sigue la lluvia, mientras camino sentido porte d'Orléans por el boulevard Jourdan, que cambia su rótulo a Brune apenas cruzo la arteria de Général Lecrec que baja hacia el lejano Sena, pero es una lluvia muy fina y escorada. Julio Silva me ha dicho que fuese a su casa a tomar café a las 14:00 horas y quiero ser puntual. En una *boulangerie* compro unos pasteles. La

vendedora los introduce en una bolsa de papel, pago los nueve euros y unos céntimos y sigo caminando. Las gotas han mojado la calzada gris y me gusta ver cómo a cada paso se refleja todo sobre ella, veo sobre ella los edificios, los árboles, mis propios zapatos en la pátina del asfalto. Voy pensando en el encuentro con Silva de la semana pasada y en las cosas que me contó de Cortázar, en las cosas que siempre me cuenta de su amigo o de la obra de su amigo (“*Rayuela* sólo se debe leer como episodios aislados, nunca como una novela de estructura unitaria”). Hoy le preguntaré sobre “El perseguidor”. Este es un relato de trayectoria urbana muy precisa. No es difícil de rastrear. Ayer mismo hice su recorrido, es una narración en la que se computa el tiempo y se determina el espacio, se deja seguir. No obstante, uno de los enlaces callejeros en un momento concreto se pierde. Johnny y Bruno, tras beberse una copa de chartreuse, deciden dar un paseo, respirar algo más que el humo de tabaco del café de Flore, y salen al boulevard Saint-Germain. Ambos abandonan el café de Flore y se dirigen hacia la iglesia de Saint-Germain-des-Prés, tuercen, antes de llegar a ella, a la izquierda (dejando detrás Les Deux Magots y a la derecha la abadía) y se encarrilan hacia la rue de l’Abbaye. Avanzan y giran por la rue de Furstemberg² (en el cuento se detienen en la place de Furstemberg, donde a Johnny siempre le recuerda un teatro de juguete que le regaló su padrino cuando cumplió ocho años). Después continúan la marcha por la rue Jacob (“trato de llevármelo hacia la rue Jacob”, dice Bruno), cuya desembocadura es su conexión natural con la larguísima rue de l’Université. Aquí se difumina el tránsito. Yo creo que ambos entran por la rue Bonaparte, doblan después por la rue des Beaux-Arts (no aluden, curiosamente, al hotel donde murió Oscar Wilde) y salen a la rue de Seine, que eso, ya en el río, es el Quai de Conti. En el Quai de Conti, que se menciona explícitamente, fuman Gauloises junto a las cajas de latón de los *bouquinistes*, hablan de Vivaldi, de Bach, de Charles Ives. Siempre me pregunto, y lo hago de nuevo en este semáforo desde donde distingo ya la casa de Silva enfrente, tras el tranvía que pasa ahora, cómo ambos personajes, con un Johnny en estado desajustado (se halla en proceso de asunción de la muerte de Bee, arrastra sus problemas derivados del consumo masivo de drogas y alcohol, ha maltrecho una actuación en la sala Pleyel, le cuesta sujetar su propia vida), la

² En el cuento, “Furstenberg”, de Guillaume-Egon Fürstenberg. En el callejero parisino, se adapta dicho apellido a la grafía francesa: “Furstemberg”.

transitan y después continúan por los muelles hasta el Quai des Grands-Augustines (distancia, también relativamente larga en esas circunstancias, de un muelle a otro), pues al final se sientan “sobre el pretil, frente a Gît-le-Coeur” (tampoco cita el narrador, y se hubiera prestado a ello por las conexiones nacionales y culturales de Parker, el número 9, donde se halla el llamado Beat Hotel, en el que recalaron Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Peter Orlovsky, entre otros, si bien hay una cierta asimetría, un pequeño desajuste, de fechas históricas entre Parker y la Beat Generation), y vuelven a fumar cigarrillos. Ha transcurrido otra hora, son las dos de la madrugada, y deciden (decide Johnny) tomar un whisky. Andan y entran por Saint-Séverin, buscando algún establecimiento árabe, indagan hasta toparse con el de Ben Aife, donde beben coñac corrosivo (dos copas cada uno). Charlan de nuevo y salen hacia (posiblemente, ya que vuelve a ser difuso el recorrido) la rue de la Huchette, y luego –tras la escena en la que Johnny se agacha un instante, bajo la desesperada mirada de Bruno, para acariciar un gato blanco– proceden hasta la place Saint-Michel y se aproximan de nuevo al pretil del río. Allí Bruno sugiere detener un taxi y trasladar a Johnny al nuevo hotel, a lo que este finalmente accede. Son las tres de la madrugada.

Tres horas han pasado desde que salieron de Flore.

Anduve, como he dicho, ese itinerario³ algo zigzagueante y he observado cómo en Julio Cortázar, y eso se cumple en sus relatos y novelas, se produce una causalidad entre lo real y lo imaginario espacial, pues tensa una fidelidad urbana entre los personajes, la acción y el medio en el que se desenvuelve la narración. El espacio no actúa, pues, como un fondo iconográfico recursivo, no es un adorno, sino que es el eje existente, verificado, por el que se precipita el cuento. En este relato podemos evaluar cómo, en efecto, el autor delinea el ecosistema de un segmento de París que es constatable en términos de experiencia.

CINCO

³ Esta zona viene a ser toda ella un estado de pasaje completo, pues encontramos multitud de referencias cortazarianas cristalizadas en otros de sus relatos y en la propia vida del escritor: la rue du Bac, el pont des Arts, el pont Neuf y la estatua de Henri IV, la rue de Seine. A destacar que, como es sabido, Oliveira desciende por la rue de Seine, atraviesa el arco que da al Quai de Conti, y va al encuentro de la Maga en el pont des Arts. Sin embargo, no hay mención de este arco ni del puente en este cuento. Habrá que esperar a *Rayuela*.

Miro mi reloj, ya del otro lado del boulevard Brune, y observo que son las 14:01. Tecleo en el panel los dos dígitos y luego el botón *appel* y oigo la voz de Silva. Accedo al portal y entro en el ascensor, pulso el tercer piso. Me miro en el espejo. La bolsa de papel con los pasteles está algo húmeda. En el rellano me espera Silva, afectuoso pero sin afectaciones, como siempre. Por la puerta entreabierta de su casa de tres niveles ya advierto ese mundo de máscaras africanas (cientos, quizá un par de miles de máscaras africanas de distinto tamaño y función fetichista) y cuadros suyos y ambiente sugestivo bajo una luz de orientación norte, como lo es en cualquier estudio de pintor. Le pregunto en el mismo umbral. “¿A ti te gusta “El perseguidor”, el relato de Johnny Carter?”. Hace un gesto de asentimiento, rememora rápidamente, sin duda le asalta algún recuerdo, y responde: “Me parece que he querido nadar sin agua”.

París, 12 de junio, 2016

BIBLIOGRAFÍA

- NÚÑEZ, Amanda (2007). "Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós", *Paperback* n.º 4. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: 1-5-2019] <http://www.artediez.com/paperback/articulos/nunhez/tiempo.pdf>.
- PICON GARFIELD, Evelyn (1978). *Cortázar por Cortázar*. México: Cuadernos de Texto Crítico, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- PREGO GADEA, Omar (1997). *La fascinación de las palabras*. Madrid: Alfaguara.

EL INTELLECTUAL Y LA HISTORIA EN LOS CINCO SOLES DE MÉXICO, DE CARLOS FUENTES

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Universitat de València

“Pocos escritores encarnan una tradición literaria por sí mismos”, –dice Jorge Volpi (2009: 177)–, y sugiere que Carlos Fuentes quizá sea uno de ellos, pues ha concebido “una nueva Comedia Humana”. La novela que mejor resume la poética de ese libro único escrito a lo largo de una vida es “*Terra Nostra*, la más osada, valiente y vigorosa de sus obras” (Volpi: 178). Es posible, pero desde luego no es la única que proporciona las claves de su universo literario. Como se lee en la contraportada, “*Los cinco soles de México* es la novela de las novelas de Carlos Fuentes. Toda su obra está aquí coagulada y escogida”. Publicada en el 2000, la novela es una antología de textos procedentes de, al menos, catorce libros, con los que Fuentes traza un peculiar esbozo de la historia de México a lo largo del último milenio. La posibilidad de utilizar coherente, unitariamente materiales de tantas obras indica la existencia de una preocupación central y que él enuncia en el “Prefacio” como “el encuentro del individuo y la historia” (2013: pos. 399). *Los cinco soles* sería el corolario de *La edad del tiempo*, es decir, de toda su narrativa tal y como Fuentes la ordenó en un esquema publicado en 1987, aunque no formase parte de este gran proyecto.

Personalmente, creo que Fuentes cometió la imprudencia de dar excesivas precisiones, tanto sobre su obra como sobre sí mismo. “Yo nací – declaraba en una entrevista– con ciertos fantasmas y obsesiones con respecto a la identidad, a la simultaneidad del tiempo, al organismo mítico, la presencia

absoluta del mito. Estas tendencias son inevitables en todo lo que escribo” (cit. por Ordiz, 2005: 49).

Se explicó y explicó sus libros. En lugar de dejar el trabajo a sus lectores, lo asumió él mismo; exageró hasta el vicio la manía de explicarse. *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976) no es solo una interpretación del Siglo de Oro, sino sobre todo la llave que Fuentes ofrece para que comprendamos los alcances teóricos de su novela *Terra Nostra*, “una amplísima bibliografía –afirma Ordiz (2005: 40)– que se convierte en la guía básica para penetrar en las claves del relato”. No deja de ser curioso que quien se declarara tan rendido admirador del *Quijote* olvidase el sensato e irónico consejo de Cervantes ([1605] 1970: 1214) en el “Prólogo” sobre lo innecesario de la citación, erudita y pedante, de autores y libros: “Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decía que le faltan, [...]”. Igualmente reveladora del sentido e intenciones de su narrativa resulta *En esto creo* (2002), una original autobiografía, estructurada como un diccionario y en la que llega a tomar préstamos literales y explícitos de sus relatos para declarar sus convicciones.

Tanta transparencia resulta más desconcertante si cabe porque la narrativa de Fuentes posee un tenor especulativo que, por momentos, la aproxima al ensayo; hasta el punto de recibir críticas por reducir los personajes a símbolos o manejar tramas que apenas eran soportes para exponer sus ideas¹, por otro lado, asombrosamente estables a lo largo de su dilatada obra.

En estas circunstancias, la tarea de los comentaristas queda considerablemente reducida. Iniciados por el mismo Fuentes en lo esencial de sus preocupaciones, casi no cabe otra cosa que la glosa repetitiva. Al explicar su obra, invita menos a una reflexión sobre ella que a una reflexión sobre sus propios comentarios. Pero por qué este empeño, por qué este temor a no ser entendido. ¿Qué es eso tan urgente y vital que debe comunicarnos? *La edad del tiempo*, esa larga, larguísima novela, intenta alcanzar una verdad histórica más profunda. “No hay novela sin historia. Pero la novela, introduciéndonos en la historia, también nos permite buscar el camino fuera de la historia a fin de ver claramente la historia y ser, auténticamente, históricos” (Fuentes, 2014:

¹ Lo primero sucedió con *La región más transparente* y lo segundo con *Cambio de piel*. Vid. Ordiz (2005: 29 y 35).

pos.2297). Son las verdades de las mentiras, como sugiere Jerónimo de Aguilar, el traductor traidor de Cortés en "Las dos orillas", el relato dedicado a la conquista en *Los cinco soles*: "Pero cuando palabra, imaginación y mentira se confunden, su producto es la verdad..." (2013 pos. 830-831)

De cualquier modo y a pesar de sus pretensiones, sería absurdo leer estas ficciones como documentos historiográficos, aunque no como textos impregnados de historia. Y me refiero no tanto a la materia narrativa, como a su condición de productos de época. Las novelas de Fuentes y, de un modo especial, *Los cinco soles* son una manifestación más del estado de descomposición, incertidumbre y crisis que caracterizó la última parte del siglo XX. En las décadas del 80 y, sobre todo, del 90, quienes reflexionaron sobre el pasado y el futuro lo hicieron desde una perspectiva *fin de siècle* cada vez más sombría. Son los años del "fin de la historia", del ascenso de la llamada "teoría" en el ámbito de las ciencias humanas y de los apocalípticos postmodernismos con sus agoreros profetas. Incluso alguien tan alejado de estas posiciones como Eric Hobsbawm (1999: 26) dejó constancia de esta sensación de deriva en su *Historia del siglo XX*: "En las postrimerías de esta centuria ha sido posible, por primera vez, vislumbrar cómo puede ser un mundo en el que el pasado ha perdido su función, [...]. Un mundo en el que no sólo no sabemos adónde nos dirigimos, sino tampoco adónde deberíamos dirigirnos".

El propio Hobsbawm (1999: 13) ha insistido en señalar esta pérdida del pasado como uno "de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX". Fuentes participa de esta aguda conciencia epocal. Es, además, un autor informado y conoce a los teóricos de la posmodernidad. Conoce a Baudrillard, quien piensa que "el futuro ha llegado, todo está aquí..." (Fuentes, 2014 pos 2261); a Lyotard, para quien la tradición occidental ha agotado lo que él llama "la metanarrativa de la liberación" (2014: pos. 2272). Pero disiente de sus supuestos nihilistas. Es consciente de que "jamás, en la historia humana, fue mayor el abismo entre el desarrollo técnico y científico y la barbarie política y moral" (2014: pos.1473). Y aunque puntualmente se plantea "el derecho a ser escépticos" (2014: pos.1473) ante la esperanza de un siglo XXI mejor, se rebela contra el absurdo existente. Le resulta "insoportable vivir la historia como crimen, como fratricidio, como injusticia" (2014: pos. 543) y cree que "la libertad verdadera consiste en la

posibilidad mínima de darle sentido a la realidad” (2014: pos. 960). Y que esta es siempre una tarea por hacer. Es la lección aprendida de los que llama “escritores trágicos” –de Dostoyevski a Kafka– y en cuya tradición se inserta. Esa es la misión que se asigna: hacer legible el pasado. “Quiero creer que esta manera de ficcionalizar llena una urgente necesidad del mundo moderno o posmoderno (...)” (2014: pos 2261). La legibilidad del mundo pasa por la comprensión del pasado. El interés por conocer el pasado va mucho más allá de la curiosidad del intelecto. Es literalmente algo vital. “La historia como ausencia. Nada suscita tanto miedo” (2014: pos. 2253).

Pero la labor del novelista no es la del historiador. Los historiadores, escribió Aristóteles en la *Poética*, 51 b, hablan de aquello que ha sido; los poetas, de aquello que podría haber sido. Con frecuencia, Fuentes otorga a esta posibilidad un sentido de obligación. No solo lo que podría haber sucedido, sino lo que debería haber sucedido. Desplazándose por las galerías no recorridas del pasado, señala posibilidades latentes, nuevos principios para revitalizar el presente, dando a las víctimas –olvidados, ofendidos, sacrificados– una nueva posibilidad. De esta manera, el eco del pasado aparece como semilla narrativa y, todavía querría más, como profecía histórica.

Es lo que leemos, p.e., en “Las dos orillas”, en la que Jerónimo Aguilar, el intérprete de Cortés, narra su intento de frustrar la conquista confesando a los antiguos mexicanos las auténticas intenciones del capitán español. Pero esto era únicamente la mitad del plan. Ganados por la dulzura y dignidad de los indios del Yucatán que los acogieron tras su naufragio, convencidos de la superioridad de su modo de vida, Aguilar y su compañero, Gonzalo Guerrero, se propusieron guiar la conquista de España por los mayas: “(...) un universo a la vez nuevo y recuperado, permeable, complejo, fecundo, nació del contacto entre las culturas, frustrando el fatal designio purificador de los reyes Católicos” (2013: pos 1176). Algo muy próximo a lo que se narra en la tercera parte de *Terra Nostra*, donde los mundos romano, musulmán, judío, español e indígena alcanzan la armonía del mestizaje.

Fuentes se acerca al pasado, pero sus narraciones, lejos de ser novelas o relatos históricos, son narraciones “contra la Historia” (Volpi, 2009: pos. 2037). En cualquier caso, la historia es su presupuesto inexcusable. No hay mayor mal que su ausencia, como sugiere el historiador Polibio, uno de los narradores de “Las dos Numancias”: “(...) solo pudimos saber lo que pasó dentro de sus

murallas cuando todo terminó. Yo me arrogué, sin embargo, la tentativa de imaginar lo que iba ocurriendo para contárselo, a título de ficción, a mi amigo, pero también discípulo, el general Escipión. Creo que, de otra manera, él hubiera enloquecido" (Fuentes, 2015 : pos.1692).

Ignorar lo sucedido nos ha traído hasta la locura actual. Por ello, en el "Prefacio" de *Los cinco soles*, Fuentes declara: "El propósito de este libro es recordar al inicio de un nuevo milenio, la extraordinaria vivencia del pasado milenio mexicano" (2013: pos. 398). La divergencia extrema entre el desarrollo intelectual y "la fatal inconsciencia política" (2013: pos. 90), insiste Fuentes, nos ha dejado a las puertas de la destrucción universal. "¿Cómo no ver en estas profecías de la antigua creación mexicana un espejo para nuestro propio tiempo [...]?" (2013: pos. 93), se pregunta temeroso de no ser escuchado en un mundo de hombres que viven en una suerte de eterno presente, desconectados entre sí y atentos solo a su goce e interés; un mundo, además, en el que la práctica artística, convertida en un sector más de la producción mercantil, ha perdido gran parte de su antigua relevancia social (Eagleton 2005). Convencido de la importancia y urgencia de su función, una vez más, Fuentes explica en el discurso ensayístico del "Prefacio" lo que ya ha contado en sus relatos. En "Las dos orillas", Aguilar rememora el mito de la creación maya y comprende el motivo de la existencia de grandes ciudades abandonadas a la selva, como consecuencia del ejercicio desmedido del poder: "La tierra ya no pudo mantener al poder. Cayó el poder. Permaneció la tierra. Permanecieron los hombres sin más poder que el de la tierra. Permanecieron las palabras" (Fuentes, 2013: pos.1132)

De modo confuso, Fuentes expone el mito de la destrucción que acompaña al de la creación en el *Popol Vuh*: los cinco soles (algo así como las cinco eras). Los cuatro primeros ya han muerto. "El Quinto Sol es el nuestro (...), también él desaparecerá un día" (2013: pos. 92). Sin embargo, más adelante señala que con la Conquista, "La profecía se cumplió: el Quinto Sol fue matado por el movimiento" (2013: pos. 148); cosa que reitera pocas páginas adelante. El Sexto Sol es el sol de la historia compartida, el de la incorporación de México a la historia mundial, entre otras cosas gracias a la mirada de Durero que universaliza fraternalmente el arte de los antiguos mexicanos y "copia los símbolos de la luna y el sol para encabezar el capítulo de un libro titulado 'Cómo se demuestra el tiempo'" (2013: pos.163). Pero en

el "Epílogo", los cinco soles de la antigua cosmogonía no parecen extinguidos, pues se lee: "(...) hasta culminar con el Quinto Sol que nos rige, en espera de la catástrofe final" (2013: pos. 6595).

Fuentes se confunde. Se supone que vivimos en el Sexto Sol que, según la profecía maya, debería haber concluido el 22 de diciembre de 2012, con el fin del mundo del materialismo y de la destrucción, para dar paso a una etapa de respeto y armonía: el séptimo sol o séptimo cielo, supongo. La confusión de Fuentes, más allá del despiste, sugiere que su acercamiento al universo indígena es meramente una actitud intelectual, algo adventicio; al contrario de lo que sucede con la labor transculturadora de un José María Arguedas, donde lo indígena constituye la matriz de su pensamiento y, sobre todo, de su emotividad. Si se compara el trabajo narrativo de estos autores, se tiene la impresión de que Fuentes se aproxima a lo indígena por una suerte de obligación moral o como el gesto de una razón abstracta y biempensante – digamos, los derechos humanos–; de que puede incluso admirar a nivel libresco su historia y su cosmogonía e incluso indignarse por las injusticias padecidas, pero que está lejos de la empatía.

Eso es lo que podría inducirse de la lectura de "ChacMool", el primero de los cuentos del libro, tomado de *Los días enmascarados*. Aquí se tematiza esa idea del "eterno retorno" (así se titula el capítulo) del pasado o su actualidad en el presente: Filiberto, un funcionario aficionado a la arqueología nacional, compra una estatua del dios que, al cobrar vida, lo esclaviza, empujándolo a huir lejos de su casa, a la espera de que el dios muera. Ese pasado "mostrenco" y opresor nada tiene que ver con la superioridad de la cultura indígena afirmada por Aguilar; pues, en realidad, esta, como sucede también en "Las dos Américas", no es otra cosa que el sueño europeo de la Edad de Oro.

La voluntarista y patriótica aproximación de Fuentes a los orígenes del universo indígena tiene mucho que ver con la acomodaticia y exultante imagen del escritor que encuentra en el mito maya de la creación y que, como en un juego especular, se va dejando entrever a lo largo del libro. Los dioses crean el mundo al nombrarlo y crean a los hombres, "los únicos seres capaces de hablar y nombrar": Y así nacieron los hombres, con el propósito de mantener día con día la creación divina mediante lo mismo que dio origen a la tierra, el cielo y cuanto en ellos se halla: la palabra" (2013: pos. 1140).

El relato de Aguilar sugiere que es Moctezuma, también “llamado el Tlaotani o Señor de la Gran Voz” (2013: pos. 797), el primer legatario de los dioses. Esa soberanía de las palabras es la que le arrebató la Malinche, porque no es dueño de un idioma, el español, que necesita para hablar directamente con quien quizá fuese el dios Quetzalcóatl, Cortés. Los dos lenguas hacen del traductor, ya sea doña Marina o Aguilar, dueños del poder de vida o muerte. Es lo que comprende el falso intérprete, cuando su mentira provoca la muerte de Guatemuz: “(...) comprobé mi poder para decidir la paz o la guerra gracias a la posesión de las palabras” (2013: pos. 980).

Por más que Aguilar califique de “falso paraíso” el tiempo en que fue el único traductor, haciendo coincidir “la lengua y el poder” (2013: pos. 983) no es difícil ver en ello el sueño nostálgico del escritor. La imagen vuelve a reaparecer en “Las dos Numancias”, en la figura de Escipión Emiliano, nacido “para asegurar su poder [el de Roma] mediante las armas y su moral mediante la palabra” (2015: pos. 1806): “[Escipión,] Emplea bien el verbo que es el don de los dioses y de los hombres. Llega a la poesía por la palabra pública. Convierte tu vida en épica. Canta a Numancia, devuélvele la vida con la palabra” (2015: pos. 1829).

¿Y acaso no concluyen *Los cinco soles* con un “Discurso ante los poderes”? Un discurso pronunciado ante el Senado de la República, en el que Fuentes, ya sin ninguna máscara narrativa, asume la palabra para proponer “soluciones locales a los problemas globales” (2013: pos. 6515). Responde así a “la pregunta política” (2013: pos. 98) que se formulaba al inicio del “Prefacio” –“¿quién ejerce el poder en nombre de los hombres?” (2013: pos. 99), donde reiteraba una vez más la naturaleza de este poder: “Los hombres que asumen el poder –príncipes, sacerdotes, guerreros, escribas– lo usan para asegurarle al pueblo que el tiempo durará, que el caos natural –fuego, tierra, agua, viento– no nos aniquilará otra vez...” (2013:103). Es decir, con cada relato, el escritor reitera la cosmogonía, asegura la estabilidad del mundo y, como consecuencia, la continuidad de la vida. Es la infantil fantasía de algunos literatos; eso de que los escritores están más capacitados que el resto de la gente para gobernar el mundo...

En una sociedad en la que el arte, convertido en una mercancía más, ha perdido su tradicional autoridad; en un mundo laico, todavía nos santiguamos y nos arrodillamos ante las grandes obras de arte. Tendemos a creer que el

arte nos dice la verdad. En medio del relativismo más profundo, creemos que el arte es más verdad que cualquier cosa y que esta puede iluminarnos, elevarnos y hasta salvarnos. Julian Barnes (2014: pos. 1178) tiene razón cuando dice que: “En el arte hoy, como en la religión entonces, abundan los falsos dioses y los falsos profetas”. Y Fuentes fue un profeta de la mexicanidad. Muchos de sus relatos constituyen un esfuerzo por “descubrir y describir las claves de la cultura y la personalidad del país. ¿Qué es México?, ¿quiénes somos los mexicanos?” (Ordiz, 2005: 48-49)

El “Prefacio” de *Los cinco soles* responde a estas preguntas en un alarde de síntesis. Pero una lectura detenida muestra que la claridad no es sino una confusa nebulosa:

Morir tan terriblemente como murió el universo de los aztecas es una herida que difícilmente cicatriza pero nos obligó a los mexicanos a construir algo nuevo, algo distinto y sin embargo algo fiel a nosotros mismos, con la sangre que mana de la gran lanzada española contra el cuerpo de la nación mexicana (Fuentes 2013 pos. 135).

Dejando a un lado las posibles connotaciones religiosas de esa lanzada española, como si fuera la de Longino, cabe preguntarse por esa identidad entre el “nosotros” y los “mexicanos”, que a mí no me resulta tan evidente; sobre todo cuando poco después se lee: “De la catástrofe de la Conquista nacimos todos nosotros, los mexicanos. Fuimos, inmediatamente, mestizos. Hablamos, mayoritariamente, español” (Fuentes, 2013: pos. 206). Son estos mexicanos, mestizos e hispanohablantes: “algo nuevo, algo distinto y sin embargo algo fiel a nosotros mismos” (2013: pos. 135) ¿Pero si esos mexicanos acaban de nacer con la conquista, cómo van a crear “algo fiel” a sí mismo? O lo mexicano preexiste a su nacimiento o lo mexicano es tan laxo que históricamente no tiene mucho sentido. Es como si yo afirmase que soy mi padre. Sin embargo, esta laxa mexicanidad es la que parece apuntalar el discurso. Poco más adelante se lee que “una de las consecuencias fundamentales de la Conquista [es que]: México sale del aislamiento, descubre y es descubierto por el mundo” (2013: pos. 163).

Es el mismo rigor que en “Las dos Numancias” –relato que sugiere paralelismos con la Conquista de América– autoriza al narrador a referirse a los numantinos no como celtíberos o hispanos, sino como “españoles” (2015: pos. 1296).

El nacionalismo de Fuentes apunta sensatamente (si se me permite el oxímoron) al mestizaje; pero ya se sabe que cuanto más atrás, más nación. No hay obstáculo en ello, porque el mestizaje es más cultural que biológico: "(...) un país nuevo, indio y europeo, pero no solo español, sino a través de España, mediterráneo, griego y romano, árabe y judío" (Fuentes, 2013: pos. 146). Son estas tradiciones las que dan forma a México. Fuentes insistirá en ello, mientras su discurso reverbera con ecos de *raza cósmica* que no tardarán en confirmarse. Ahora no es un asunto biológico, como en Vasconcelos, sino cultural; pero sigue siendo un delirio, una bella ilusión antropomórfica, chauvinismo con tequila.

Y desde el primer momento nos hicimos las preguntas de la identidad. [...]

¿A quiénes pertenecen legítimamente estas tierras y sus frutos?

¿Por qué tiene tan pocos, tanto, y tanto, tan pocos?

Haber formulado estas preguntas desde el siglo XVI, nos convierte a los mexicanos en los más antiguos ciudadanos del siglo XXI (2013: pos. 216).

Decía Cassirer que: "En el pensamiento mítico todo puede derivarse de todo, porque todo puede estar conectado con todo temporal o espacialmente" (cit. por Ordiz, 2005: 118). Es decir, en este "Memorial mexicano", cuya divisa, según Fuentes, podría ser: "Imagina el pasado. Recuerda el futuro" (2013: pos. 402), cualquier arbitrariedad histórica tiene su asiento. Lo mismo es el siglo XVI novohispano que el global siglo XXI, lo mismo es la conquista española que la explotación turística del Caribe, porque, en realidad, la historia no existe para Fuentes.

No voy a entrar a comentar ese precepto que invita a imaginar el pasado; pero, sin duda, rechazo ese otro que ordena recordar el futuro. ¿Hay mayor negación de la historia? Fuentes ha sustituido la divisa de Montaigne, *que sais-je?*, por esta otra: *¿qué deseo yo?*, dotando a su proyecto de una dimensión política que explica su urgencia e insistencia en hacerse oír. Como si fuese un arbitrista del Siglo de Oro, propone su gran solución para acabar con la historia criminal del mundo, ese utópico modelo integrador de culturas ejemplificado en el mexicano: "Ayudemos al mundo a recrear una modernidad *IN*cluyente, capaz de abrazar razas, culturas, aspiraciones diversas" (Fuentes, 2013: pos. 410).

Que reine la paz en el mundo, como desean por las televisiones los famosillos en fin de año; deseo que todos compartimos. Esto debe ser el Sexto Sol. Por desgracia, la cosa es mucho más compleja. Isaiah Berlin (1995: 32), recordando a Maquiavelo y a Vico, advirtió que los valores de las culturas son distintos y que no son necesariamente compatibles entre sí, combinables en una síntesis feliz: "La noción del todo perfecto, la solución final, en la que todas las cosas coexisten, no solo me parece inalcanzable (eso es un perogrullada) sino conceptualmente ininteligible, no sé qué se entiende por una armonía de este género. Algunos de los Grandes Bienes no pueden vivir juntos. Estamos condenados a elegir, y cada elección puede entrañar una pérdida irreparable".

BIBLIOGRAFÍA

- BARNES, Julian. [2008] (2014). *Nada que temer*. Traductor Jaime Zulaika Goicoechea. Barcelona: Ed. Anagrama, 2014. Versión Kindle.
- BERLIN, Isaiah. [1990] (1995). *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*. Traductor José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona: Ed. Península.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605] (1970). *Obras completas*. Vol. II. Madrid: Aguilar.
- EAGLETON, Terry. [2003] (2005). *Después de la teoría*. Traductor Ricardo García Pérez. Barcelona: Debate.
- FUENTES, Carlos. *Los cinco soles de México*. Leer-e / Palabras Mayores. 2013. Versión Kindle.
- [2002] (2014). *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral. Versión Kindle
- [1993] (2015). *El naranjo, o los círculos del tiempo*. Madrid: Alfaguara. Versión Kindle
- HOBBSAWM, Eric. [1994] (1999). *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Traductor Juan Faci, Jordi Ainoud y Carme Castells. Barcelona: Crítica.
- ORDIZ, Francisco Javier. [1987] (2005). *El mito en la narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.
- VOLPI, Jorge (2009). *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma.

EL SPANGLISH, UNA VARIEDAD DEL ESPAÑOL DIFÍCIL DE DEFINIR

ÁNGEL LÓPEZ GARCÍA-MOLINS

Universitat de València

El tema del *Spanglish* ha cosechado una bibliografía considerable en el último cuarto de siglo, como si fuese un tema central de la sociolingüística y de la dialectología del español y no un asunto marginal al que se concede escasa atención, que es la manera habitual de tratar las variedades no dominantes de las lenguas pluricéntricas, sobre todo cuando no son variedades nacionales. Un rasgo es nacional cuando caracteriza a una nación, pero no está claro que los hispanohablantes de EE. UU., tanto si practican el *Spanglish* como si no, constituyan una nación: los que acaban de llegar al país del tío Sam se sienten todavía nacionales de sus respectivos países de origen, algo que el propio Departamento de Inmigración se encarga de refrendar al negarles sistemáticamente los documentos de trabajo y de residencia; en cuanto a sus hijos, y ya no digamos sus nietos, lo normal es que se sientan ciudadanos de los EE. UU. y que consideren este país como su nación. Sin embargo, como no dejó de recordarles aquel profesor xenófobo llamado Huntington (2004), los hispanounidenses serían nacionales de EE. UU. en la medida en que son también (o, mejor dicho, sobre todo) anglohablantes:

Massive Hispanic immigration affects the United States in two significant ways: Important portions of the country become predominantly Hispanic in language and culture, and the nation as a whole becomes bilingual and bicultural... Continuation of this large immigration (without improved assimilation) could divide the United States

into a country of two languages and two cultures... The transformation of the United States into a country like these would not necessarily be the end of the world; it would, however, be the end of the America we have known for more than three centuries. Americans should not let that change happen unless they are convinced that this new nation would be a better one.

Esto de que cada nación se sustenta en una lengua es un tópico del discurso que no solo padecemos en Europa (y particularmente en España y en los Balcanes), se da un poco *urbi et orbi* y, como nota Luis Fernando Lara, alcanza incluso al imaginario de un país tan enemigo de las rutinas del pasado como los EE. UU. Para defender dicha postura nació el movimiento English Only y por eso en la proposición de ley HR 123, presentada por el diputado Bill Emerson ante el Congreso el 4-1-1995, se afirma que:

Throughout the history of the Nation, the common thread binding those of differing backgrounds has been a common language; in order to preserve unity in diversity, and to prevent division along linguistic lines, the United States should maintain a language common to all people; English has historically been the common language and the language of opportunity in the United States.

Ello deja a los hispanounidenses en una situación verdaderamente difícil (López García-Molins, 2015), pues aunque su lazo de unión lo constituye el español incluso cuando no son hispanohablantes, la teoría del *melting pot* presupone que perderán la lengua de origen según ha sucedido con todas las demás minorías de inmigrantes en los EE. UU. Ricardo Morant y yo (López García-Molins y Morant, 2015) hemos abordado esta paradoja diferenciando entre la posesión de la lengua como índice y la posesión de la lengua como símbolo, en el sentido de Peirce (1931-1935). Parece que los hispanounidenses forman parte de dos comunidades nacionales, una efectiva, la nación-estado de los Estados Unidos de América, y otra imaginada, la nación hispana: al conservar el español (o al recuperarlo como *heritage language*) en calidad de índice, son hispanohablantes inmersos en una sociedad anglo y el *Spanglish* lo pone de manifiesto; al haber adoptado el inglés en calidad de símbolo, su lógica es la de todos los ciudadanos de EE. UU, es la lógica del *Creed*. En conclusión, que el español sí puede ser calificado como lengua nacional de los hispanounidenses, aunque no en sentido político (en la línea de los estudiantes

radicales del plan de Aztlán que querían reintegrar el suroeste de EE. UU. en México), sino tan solo en sentido cultural.

Dicho lo cual, paso a ocuparme de los demás rasgos definitorios de las variedades marginales: el carácter simbólico, el tamaño de la muestra y la condición periférica (y hasta desviante) en la norma del idioma. Del primero nada más diré, pues acabo de tratarlo en relación con el nacionalismo. El *Spanglish* es el índice que distingue a los hispanounidenses de los demás ciudadanos de EE. UU., es decir, es un símbolo emotivo de adscripción grupal. En cambio ya no está tan clara la cuestión del número de hablantes. Es sabido que el español de EE. UU. es la variedad de la lengua que más crece en el siglo XXI y que en el momento presente los hispanounidenses constituyen el 15 % de la población del país con una cifra que supera los cincuenta millones de hablantes, es decir, el 10 % del total de hablantes de español en el mundo. Sin embargo, estamos hablando del español de EE. UU. (para el que el Instituto Cervantes, 2013, pronostica que en 2050 será el dialecto más numeroso del español), no del *Spanglish*. Porque el problema es que el *Spanglish* es una *forma de hablar* que mezcla el español y el inglés, pero no está claro que sea un dialecto. Se podría objetar que todos los textos del español de EE. UU., excluyendo una minoría de escritos académicos o literarios, mezclan el español y el inglés en proporciones variables igualmente. Sin embargo, no es lo mismo: los textos en español de EE. UU., como los de otras partes del dominio hispánico, contienen muchos anglicismos, pero *los textos en Spanglish son una mezcla de lenguas y no serían Spanglish sin ella.*

La verdad es que los criterios habituales de caracterización dialectal resultan de difícil aplicación al *Spanglish*. ¿Se trata de un dialecto espacial, de un dialecto social o de un registro? Bueno, pues por sorprendente que parezca, no le conviene ninguno de los tres rótulos. No es una diatopía porque lo encontramos en todos los rincones de EE. UU. y, si me apuran, también fuera de allí, como por ejemplo en Gibraltar (Levey, 2015). Pero tampoco es una diastratía porque no se reduce a las clases sociales más desfavorecidas, aunque sin duda surgió en el seno de las mismas: hoy existen numerosos discursos en *Spanglish* practicados por bilingües que gozan de una posición social consolidada y su nivel de complejidad retórica resulta comparable al de las habilidades requeridas por los patrones normales en la escuela (Martínez, 2010, 140):

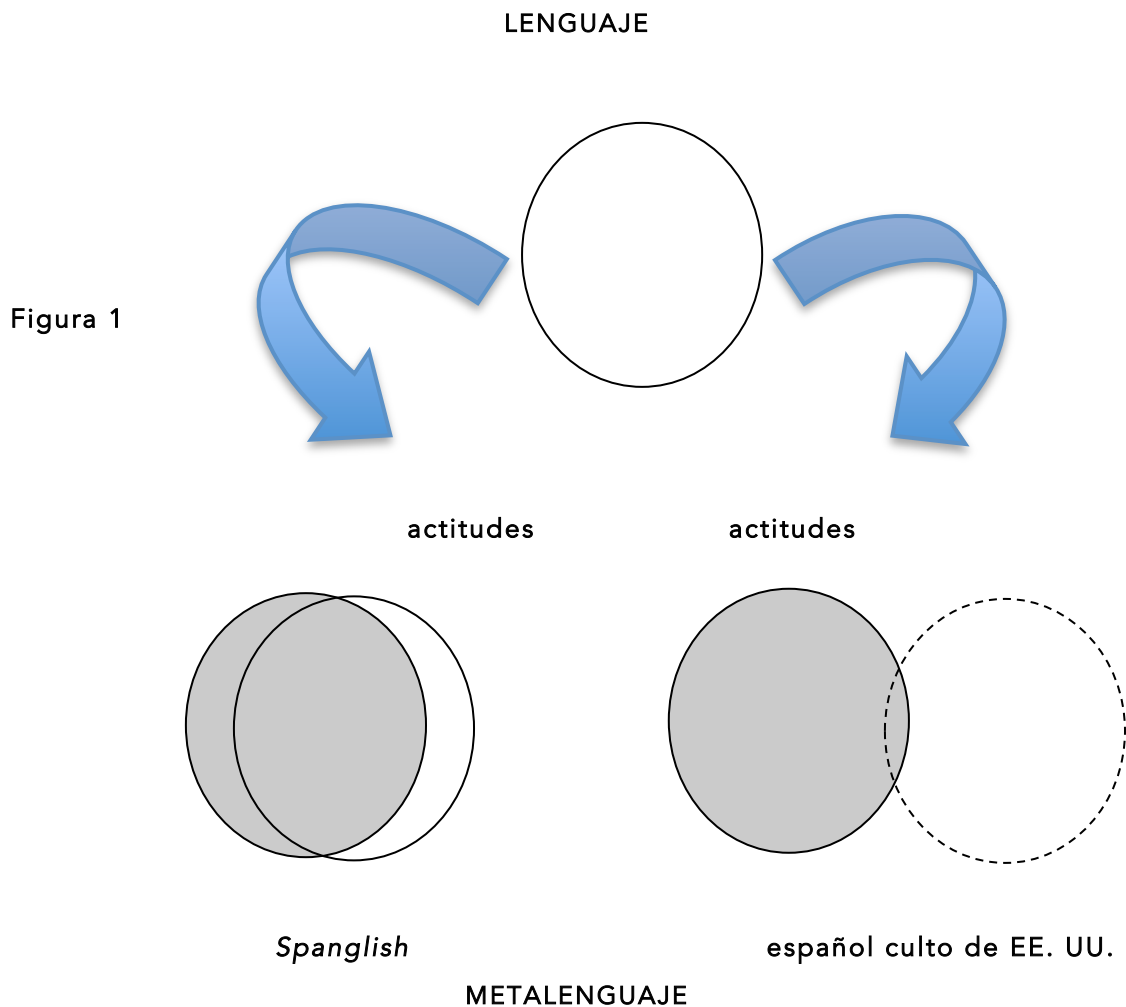
What becomes immediately apparent upon considering the parallels described above is that, through their use of Spanglish to shift voices for different audiences and communicate subtle shades of meaning, the students in Ms. Ramírez's classroom were already displaying mastery of some of the very same skills that are outlined in California's sixth-grade English language arts standards. They were, in a sense, already doing what we wanted them to be able to do –and they were doing it quite well.

Además, el hecho de que el *Spanglish* se haya llegado a emplear en obras literarias de notable sutileza estilística al tiempo que en expresiones coloquiales de nivel popular, demuestra que tampoco es una diafasia porque dichas obras literarias no pretenden simplemente reflejarlo –como harían el teatro o la novela costumbristas con la lengua del pueblo–, sino que crean a partir de él. Como destaca Dumitrescu (2014), la base de estas obras no es solo el cambio de código sino la *fusión de códigos*, que relaciona con el *translenguar* (García, 2013, 354), el cual tiene una obvia implicación política, pues consiste en reflejar la difícil identidad del bilingüe mediante prácticas discursivas que no pueden asignarse fácilmente a ninguna de las dos lenguas implicadas y que suponen competir en un mercado lingüístico que se reclama bilingüe.

¿Qué especie de dialecto es, pues, el *Spanglish*? La hipótesis que quiero proponer aquí es la de que no se trata de un dialecto espacial, social o pragmático, sino de un *dialecto psicológico*. En un estudio anterior sostenía (López García-Molins, 2014a, 104-105) que el español de EE UU se caracteriza porque lo practican *bilingües constitutivos*, término con el que me refería a personas que tienen asociadas cerebralmente en una red sináptica permanente las dos versiones de cualquier elemento lingüístico. Serían personas que, para representar verbalmente el referente MANZANA, ni incorporan la red sináptica de *manzana* a la que se vincula (al aprender inglés) mediante un lazo el significante *apple* (bilingües secundarios) ni incorporan dos redes independientes, la de *manzana* y la de *apple* (bilingües primarios), sino que tienen una sola red para *manzana-apple*. Esto ocurre tanto en los hispanounidenses que suelen practicar el español culto de EE. UU. como en los que practican el español popular (al que solemos llamar *Spanglish*, Otheguy y Stern, 2010). La práctica del habla distingue a estos dos grupos de hablantes, ya que los primeros solo emplean anglicismos léxicos (los

estadounidismos de contacto: López García-Molins, 2012) mientras que los segundos mezclan ambos idiomas en cualquier nivel, si bien su conformación mnemotécnica cortical es similar.

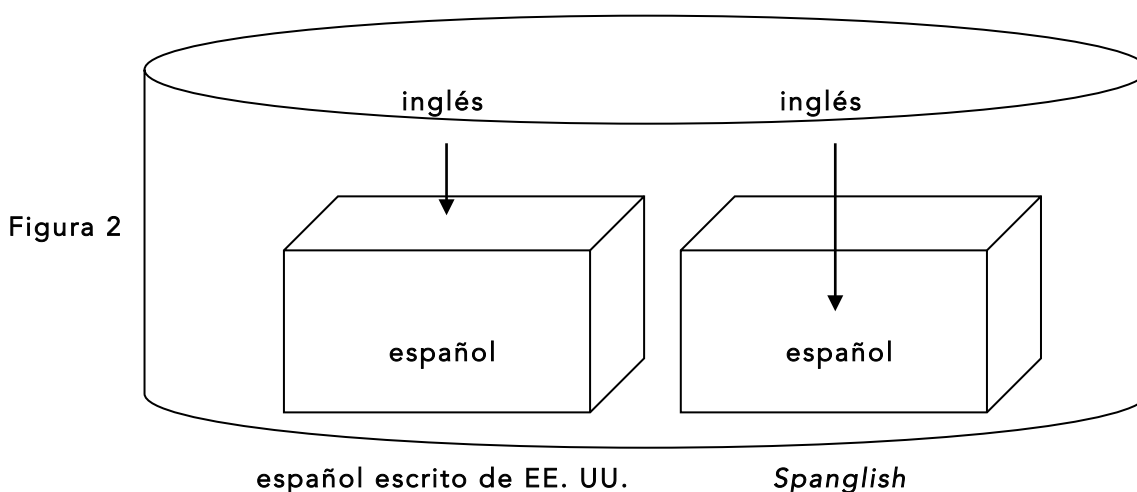
Una cosa es la conformación de las redes neuronales en el cerebro y otra la *actitud* que se tiene hacia las producciones del mismo. Es necesario distinguir aquí claramente entre el lenguaje y la conciencia lingüística, a la que llamaré metalenguaje. En realidad una lengua no es nunca un objeto de estudio que pueda considerarse independientemente de sus usuarios. Estos poseen un control consciente sobre la lengua, el cual se traduce tanto en el sentimiento lingüístico del hablante nativo, por el que este acepta o rechaza determinadas secuencias, como en la capacidad para crear combinaciones nunca realizadas hasta entonces. Pues bien, los bilingües español-inglés de EE. UU., es decir, los hispanounidenses, son todos bilingües constitutivos, según muestran sus realizaciones lingüísticas, pero no tienen la misma actitud hacia ellas: los hay que procuran controlar la mezcla de códigos y los hay que la incentivan hasta el punto de llegar a lo que Dumitrescu llama fusión de códigos. Mientras que los estadounidenses afectos al español culto solo producen español (con anglicismos) o inglés, los afectos al *Spanglish* mezclan ambos idiomas de formas muy variadas. No está claro cuál pueda ser la ubicación cerebral respectiva del lenguaje y del metalenguaje en el cerebro de los bilingües. Los datos de que disponemos actualmente parecen sugerir que el lenguaje se localiza en el hemisferio dominante (normalmente el izquierdo) y el metalenguaje en el hemisferio dominado (Wray, 1992), si bien otros estudios (Albert y Obler, 1978) apuntan justamente a lo contrario. Sea como sea, la diferencia entre el *Spanglish* y el español culto de EE. UU. sería la siguiente:



Como se puede ver, el círculo superior, que representa el lenguaje, es común al *Spanglish* y al español culto de EE. UU. y se caracteriza porque en ambos hay redes neuronales mixtas, hechas de español (rayas grises) y de inglés (rayas blancas). Pero su conciencia metalingüística no es la misma. Los hablantes de español culto de EE. UU. –representados en el dibujo de abajo a la derecha– sienten que al hablar español solo se mueven en este ámbito idiomático (círculo gris, línea continua), aunque no dejen de reconocer la presencia de anglicismos hispanizados, reflejada en la pequeña franja de intersección; también pueden hablar inglés (círculo blanco, línea discontinua) y entonces solo se mueven en dicho ámbito idiomático, si bien a menudo se les escapan hispanismos. En cambio los hablantes de *Spanglish* –representados en el dibujo de abajo a la izquierda– no creen que exista diferencia entre los fragmentos en inglés (blancos) y los fragmentos en español (grises), puesto

que todos están incluidos en la línea continua del español, si bien a veces solo lo hacen y se saben haciéndolo en español o solo en inglés, como muestran las franjas extremas respectivamente gris y blanca.

Sin embargo el *Spanglish* también puede ser definido de otra manera. Aunque existan textos literarios en *Spanglish* de notable calidad, lo cierto es que se trata de una variedad básicamente oral la cual, frente al español culto escrito de EE. UU, es un *dialecto poroso*. En otro lugar (López García, 2010, 125-128) he caracterizado así a varios dialectos del español (el yopará, por ejemplo) y he mostrado cómo formalmente una situación de este tipo supone dos cosas: que solo es posible por relación al conjunto producto de las dos lenguas; y que supone necesariamente un desequilibrio consistente en que se trata de un dialecto con infiltraciones de una de las lenguas, pero no de la otra. Dicho de otra manera: un dialecto poroso es como una esponja sumergida en otro idioma del que toma gran número de elementos, pero nunca de manera ilimitada, solo hasta donde permiten los huecos estructurales (sus poros). Esto se muestra claramente en la figura 1 donde el círculo superior presenta franjas grises sobre un fondo blanco y no al revés, vale decir se ve –figura gestáltica– como español (rayado en gris) sobre un fondo de inglés (blanco) y nunca al contrario. Situación diferente es la de las variedades que no son porosas y en las que la lengua de contacto solo “moja la superficie”, es decir, solo proporciona préstamos, según sucede con los numerosos anglicismos del español escrito de EE. UU.: es lo que he llamado *hibridación*. Por eso *el Spanglish es un dialecto poroso mientras que el español escrito de EE. UU. es una variedad hibridada*:



Una cosa es el objeto de estudio, el español de EE. UU., y otra, la conciencia del objeto, la cual tiene dos caras o actitudes lingüísticas, la escrita y el *Spanglish*. Esta disociación actitudinal entre el *Spanglish* y el español escrito de EE. UU. no se habría planteado como una cuestión problemática y hasta traumática si no fuera porque la nivelación idiomática que se está produciendo en los EE. UU. está vinculada hasta cierto punto con los ambientes del *Spanglish*. Esto lo puso de manifiesto el sociólogo cubano Carlos Alberto Montaner (2002) cuando compara el *Spanglish* con el yidish:

La primera batalla es cómo los designan: ¿latinos o hispanos? "Hispanos" ha prevalecido. No es una definición racial sino cultural que engloba a todos los nacidos dentro del ancho territorio que alguna vez estuvo bajo soberanía española, exceptuados los filipinos. Un cachiquel guatemalteco y un argentino descendiente de italianos, una vez instalados en Estados Unidos, se transforman en "hispanos": se unen dentro de una clasificación diferente. Lo que no quiere decir que a los hispanos los vincula el idioma. Hay hispanos que sólo hablan español, muchos pertenecientes a la segunda o tercera generación sólo se expresan o comprenden el inglés, otros son bilingües –español e inglés–, y un creciente número participa espontánea e inconscientemente en la elaboración de una nueva lengua, el *Spanglish*: fenómeno parecido al ocurrido con los judíos centroeuropeos y su *Yidish*, vástago del alemán y el polaco que hasta exhibe un Premio Nobel de Literatura, Isaac Bashevis Singer. Ese grupo humano, el hispano, es hoy la primera minoría del país: treinta y cinco millones de personas. Ya son un poco más que los negros y tienen un mejor desempeño económico.

Pasaré por alto el desliz taxonómico de nuestro sociólogo, perdonable cuando otros sedicentes filólogos (Stavans, 2004) han caído en el mismo error. Aunque Stavans llega a esta conclusión comparando el *Spanglish* con el yidish (que sí que llegó a ser una lengua a partir de un dialecto germánico medieval influido por el hebreo y varias lenguas eslavas) y con el ebonics o black English (que no es un idioma diferente, sino un sociolecto del inglés), en otro lugar (López García-Molins, 2014b) he dado mis razones para excluir absolutamente la posibilidad de que el *Spanglish* sea "a new American language". Pero aunque el *Spanglish* no es una nueva lengua, sino un dialecto poroso del español, lo cierto es que como *diapsiquía* representa una forma de nivelación practicada por casi todos los hispanounidenses en mayor o menor grado. Como estos hispanos tienen un enorme potencial económico y representan

una instancia novedosa del mestizaje hispánico, nos encontramos con la paradoja de una variedad periférica que no solo ha construido una norma, sino que en la práctica acaba por basar en ella su propuesta normativa para el español general en la medida en que las grandes cadenas mediáticas de EE. UU. como Univisión son sensibles al mismo. Coincido plenamente con Francisco Moreno Fernández (2006, 17-19) cuando propone el siguiente decálogo para el *Spanglish*:

1. Variedad de mezcla bilingüe; 2. Continuo español-inglés; 3. El *Spanglish* es español;
4. Estudio riguroso; 5. Falsa polémica; 6. El peligro de la prohibición; 7. El peligro de la indolencia; 8. Las consecuencias del contacto lingüístico no son malformaciones; 9. Cada uno habla lo mejor que puede; 10. El futuro del *Spanglish* depende de la escuela y de los medios de comunicación.

Quiero fijarme especialmente en el último punto: el futuro del *Spanglish* depende de la escuela y de los medios de comunicación. No soy optimista respecto a la introducción progresiva del español en la escuela de EE. UU. Pese a la creciente importancia del voto hispano, la obsesión monolingüe del imaginario sobre el que está construido el país es demasiado fuerte, al menos hoy por hoy. Pero sí cabe conceder una fuerte incidencia al desarrollo espectacular de los medios de comunicación en español de cara a su incidencia en el mantenimiento de esta lengua en los EE. UU. En el mundo de hoy los medios constituyen el principal escaparate del prestigio lingüístico: hablar como hablan los presentadores de los telediarios y los actores de las películas es hablar bien, escribir como escriben los periodistas es escribir bien; todo lo demás, incluidos los más sesudos discursos académicos, resulta, para la mayoría de la gente, prescindible. Claro que ello no contribuye a consolidar el *Spanglish*, sino más bien eso que se ha dado en llamar *español internacional* y que es la modalidad discursiva correspondiente al español escrito de EE. UU. Como destaca Ana Carolina Walczuc (2008, 198-199):

The emphasis on Spanish by media executives and the willingness of Latinos to keep the language alive in a foreign land is understandable, once the Hispanic nation builds itself within the larger North American community. As Fox (1996: 39) recalls, the maintenance of Spanish represents, for the people, "the vehicle for achieving collective power" and visibility in the new land, and, for the media, a whole new market to be explored. There is, after all, the "need for generic constructions with

which to emphasize unity and mutual recognition among the 'Hispanic nation's' countries and cultures" (Dávila, 2001: 91); hence, the common language propagated by the media, and especially by television, creates a linguistic bond among groups as diverse as Mexicans, Cubans, Puerto Ricans and others, newcomers or not. Therefore, the majority of Hispanic American media preach the use of a "pure", correct Spanish. This is something appreciated by Latinos willing to maintain their language alive, and take pride in it. Dávila (2001: 192-195) affirms that Latinos interviewed by her wanted to find this "pure" Spanish –that is, Spanish untainted by English– on Spanish-language media. For example, the majority of Latinos who consume these media agreed, when asked, that *Spanglish* must be ruled out on television, the appropriateness of Spanish being "(...) a central component of their Latino/Hispanic identity and a reason why they tuned in to the Spanish channels". According to the expectations of many Latinos, these media should assume an educational role regarding the use of language.

En efecto, una cosa es el *Spanglish*, que consiste en una práctica bilingüe del habla de los hispanos de EE. UU., y otra cosa es la lengua normativa impulsada desde los medios. La autora parece lamentar en las conclusiones de su estudio que el *Spanglish* no tenga tan apenas cabida en estos medios y lo atribuye al deseo mercantilista de vender todas sus producciones sin restricciones en el mundo que se sirve de la lengua española. Es posible, pero esta diglosia que no le gusta no deja de ser la que para cualquier idioma existe entre la lengua escrita y la lengua hablada. Por supuesto que C5TN de Argentina no emplea el lunfardo ni la BBC, el cockney ni München TV, el bávaro, salvo en programas populares de tipo humorístico. Esto no implica ningún desprecio hacia estas variedades habladas del español, del inglés o del alemán, tan solo que las lenguas cultas distinguen siempre entre la variedad alta y la variedad baja. Pues bien, hubo un tiempo en el que *Spanglish* era sinónimo de marginación social porque solo lo hablaban los inmigrantes indocumentados y casi siempre analfabetos que habían cruzado ilegalmente la frontera del río Bravo. Ya no es así, hace un par de generaciones que eso se acabó. Ahora el *Spanglish* es una práctica lingüística bilingüe, que suele exhibir un notable virtuosismo lingüístico, pero que está ligada a ciertos contextos de uso muy específicos. Para escribir y para los discursos públicos los hispanos de cualquier país usan el español normativo. También los de EE. UU.

La única diferencia estriba en que este español de los medios de EE. UU. surge de un proceso de nivelación lingüística, puesto que las personas que lo

utilizan proceden, directa o indirectamente, de distintos países hispánicos. En este sentido es el verdadero español general. Su relación con el *Spanglish* es más simple que la que suele mostrar la norma culta de los demás países con sus variantes populares. El código elaborado de las clases dominantes representa una depuración y una regularización de las variedades populares y constituye el fundamento de la norma. En el caso del español de EE. UU., en cambio, no llega a haber un código oral elaborado específico, sino que se pasa directamente del *Spanglish* (o mejor dicho de los *Spanglishes* continuamente cambiantes s') al español general. Con ello se puede dar la impresión de que esta norma general del español elaborada en los EE. UU. no guarda ninguna relación con el *Spanglish*. De hecho, desde ciertos ambientes defensores del *Spanglish*, se ha criticado la norma que promueven instituciones como la ANLE (la cual está en estrecha relación con los medios de comunicación hispanounidenses, además formar una comunidad normativa con las demás academias). Este es el sentido de una polémica que mantuvo Gerardo Piña-Rosales, el director de la ANLE, con Andrew Lynch y Kim Potowski (2014) a propósito del libro *Hablando bien se entiende la gente*, que había publicado la institución académica en 2010 (VVAA, 2010).

Sin embargo quisiera destacar que este tipo de diglosa es precisamente la que servía a Ferguson (1959), el introductor del término, para ejemplificar el fenómeno, que ilustraba precisamente con los dobletes árabe clásico / dialectos nacionales, francés/ criollo de Haití, katharevousa / demotiki y Hochdeutsch / Schweizertütsch:

DIGLOSSIA is a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature, either of an earlier period or in another speech community, which is learned largely by formal education and is used for most written and formal spoken purposes but is not used by any section of the community for ordinary conversation.

Hoy en día algunos de estos ejemplos ya no se aceptan como muestras de diglosia, entre ellos el alamanico de Suiza (Rash, 1998). La razón es que la valoración social de la variedad B (L, low) frente a la variedad A (H, high) es bastante superior a lo que concedía Ferguson: por ejemplo, en Grecia el

demotiki se reconoce actualmente como lengua oficial, mientras que en el mundo árabe y en la Suiza germánica hay constantes cambios de código entre las dos variedades. La situación del español de EE. UU. podría parecerse bastante a la de la Suiza germánica: por un lado existe una norma culta A, que tiene sustento oral discursivo en otras partes del dominio lingüístico, pero que tal cual no usa nadie en la vida diaria, pues proliferan los cambios de código; por otro, la estimación social de la variedad B se incrementa día a día, según pone de manifiesto el carácter simbólico que los hispanounidenses atribuyen al *Spanglish*.

La pregunta con la que quisiera terminar este trabajo es la de por qué lo que ha sido posible en Suiza no ha de serlo en los EE. UU. Evidentemente los suizos, que en un 67 % hablan Schweizertütsch (el resto tiene como lengua materna el francés, el italiano o el romanche) se sienten muy orgullosos de esta modalidad que les confiere entidad nacional, pero al mismo tiempo, aunque no de forma exclusiva, han confiado la educación y la cultura al Hochdeutsch, la variedad que los relaciona con el mundo germánico (con Alemania y Austria). Se trataría de que en EE. UU. los hispanounidenses emplearan el español popular (también llamado *Spanglish*) en la vida corriente, al tiempo que los medios (y, algún día, parte de la educación formal que reciben) utilizan el español internacional. No es una utopía: con limitaciones, de todas conocidas, es lo que ya viene sucediendo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, MARTIN y Loraine OBLER, (1978). *The Bilingual Brain*. New York: Academic Press.
- DUMITRESCU, Domnita (2014). "Dude was figureando hard: El cambio y la fusión de códigos en la obra de Junot Díaz". En A. Enrique-Arias, M. J. Gutiérrez, A. Landa y F. Ocampo (eds.), *Perspectives in the Study of Spanish Language Variation*. Papers in Honor of Carmen Silva-Corvalán, *Verba*, Anejo 72, pp.397-435.
- DÁVILA, Arlene (2001). *Latinos Inc.: The Marketing and Making of a People*, Los Angeles: University of California Press.
- FERGUSON, Charles A. (1959). "Diglossia", *Word*, 15-2, pp.325-340.
- FOX, Geoffrey (1996). *Hispanic Nation: Culture, Politics, and the Constructing of Identity*, Tucson: The University of Arizona Press.
- HUNTINGTON, Samuel P. (2004). "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy*, March/April, 2004.
- INSTITUTO CERVANTES (2013). *El español, una lengua viva*. Informe 2013 dirigido por F. Moreno Fernández. Madrid.
- LARA, Luis Fernando (1991). "¿Una lengua, una nación?", *Este País*, 5 Agosto 1991, pp.46-47.
- LEVEY, David (2015). "Yanito: Variedad, híbrido y Spanglish". En S. Betti y D. Jorques (eds.), *Visiones europeas del Spanglish*, Uno y Cero Ediciones, <http://unoyceroediciones.com/>
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel (2010). *Pluricentrismo, Hibridación y Porosidad en la lengua española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- (2013). "Estadounidismos de contacto", *Glosas*, Academia Norteamericana de la Lengua Española, 8-2, febrero, 2013, pp.2-19.
- (2014a). *El español de Estados Unidos y el problema de la norma lingüística*. Nueva York: ANLE.
- (2014b). "¿Es el eSpanglish un pidgin, un criollo o ninguna de las dos cosas". En *La presencia hispana y el español de los Estados Unidos. Unidad en la diversidad*, Actas del Primer Congreso de la ANLE, Washington, 6-8 de junio de 2014.
- (2015). "El spanglih como ideología". *Homenaje a Ricardo Escavy*, Murcia:

Universidad de Murcia.

- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel y Ricardo MORANT (2015). "El Spanglish como fundamento del nacionalismo latino en EE. UU.". En S. Betti y D. Jorques (eds.), *Visiones europeas del Spanglish*, Unoycero Ediciones, <http://unoyceroediciones.com/>
- LYNCH, Andrew y POTOWSKI, Kim (2014). "La valoración del habla bilingüe en los Estados Unidos: Fundamentos sociolingüísticos y pedagógicos en *Hablando bien se entiende la gente*", *Hispania*, 97-1, pp.32-46.
- MARTÍNEZ, Ramón Antonio (2010). "Spanglish as Literacy Tool: Toward an Understanding of the Potential Role of Spanish-English Code-Switching in the Development of Academic Literacy", *Research in the Teaching of English*, 45-2, pp.124-149.
- MONTANER, Carlos Alberto (2002). "La paradójica identidad de los hispanos", *La ilustración liberal*, pp. 13-14.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2006). "Sociolingüística del español en los EE. UU.", *E-Excellence* <http://www.liceus.com>
- OTHEGUY, Ricardo y Nancy STERN (2010). "On So-called Spanglish", *International Journal of Bilingualism*, 15.1, pp.85-100.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1935). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6, Charles Hartshorne and Paul Weiss (eds.), vols. 7-8, 1958, en Arthur W. Burks, ed., Harvard University Press, Cambridge, MA.
- PIÑA-ROSALES, Gerardo (2014). "En respuesta a un artículo publicado en *Hispania*", *Hispania*, 97-3, pp.355-356.
- RASH, Felicity (1998). *The German Language in Switzerland: Multilingualism, Diglossia and Variation*. Berne: Peter Lang.
- STAVANS, Ilan (2004). *Spanglish: The Making of a New American Language*. New York: Harper Collins.
- VV. AA. (2010). *Hablando bien se entiende la gente*. Nueva York: ANLE.
- WALCZUC BELTRÃO, Ana Carolina (2008). "Aquí no se habla Spanglish: The Issue of Language in US Hispanic Media", *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, n.º 21, pp.191-202.
- WRAY, Allison (1992). *The Focusing Hypothesis. The Theory of Left Hemisphere Lateralised Language Re-Examined*. Amsterdam: John Benjamins.

EXPRESIÓN POÉTICA Y TENSIÓN DISONANTE (NOTAS SOBRE UN ASPECTO DE LA LÍRICA MODERNA)

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA
Universitat de València

A Joan Oleza, desde la sentida amistad

En la expresión poética moderna, la que, con sus ramas, se extiende desde la muerte de Baudelaire (1867) a los años 30, y responde a la *concepción asociativa* categorizada por Kivedi-Varga (1977: 258-269), tiene una especial relevancia caracterizadora la *tensión disonante* (término que adopto y adapto de Friedrich (1974: 21 ss.). Por tal ha de entenderse el contraste o poderoso conflicto que en el poema se establece, y que motiva complejas irisaciones expresivas, entre su forma exterior, regida por la “inteligencia vigilante” y sometida a rigurosas leyes estructurales (modelos compositivos) y la forma interior, esto es, las configuraciones imaginativas que, en su naturaleza irracionalista o simbólica, vienen determinadas por la acción de la fantasía dictadora.

Esa *tensión disonante* cobra una llamativa evidencia en la corriente del llamado *neopopularismo* (Díaz-Plaja, 1948: 397-4129), de tanta relevancia en Juan Ramón Jiménez, en Lorca y Alberti, y que tiene gran vigencia en determinadas etapas de la lírica española moderna, sobre todo a partir de *Baladas de primavera* (1910).

Esa atención de los poetas modernos –y los rasgos, en fin, de ese *neopopularismo*– lo comenta así Siebenmann:

Los jóvenes líricos “modernos” que se encuentran de nuevas con la poesía tradicional o que la conocen por la tradición oral, descubren ahora, para su entusiasmo, que en

esa poesía transmitida de lo antiguo se encuentran frecuentemente rasgos señaladamente "modernos", Pero las concordancias de lo "moderno" con esa lírica antigua ya no afecta –como en los poetas anteriores– al contenido y al tono, sino a ciertas peculiaridades formales. Así se explica la aparente contradicción de que tanto los románticos unas veces como los "modernos" otras, hayan encontrado en la poesía tradicional correspondencias con su propia estética (1973: 269).

Precisamente en esas "correspondencias con su propia estética" y el interés por determinadas "peculiaridades formales", está la clave que aquí nos interesa. Porque, en efecto, –y esto podría dar nueva luz de enfoque al *neopopularismo*– la adopción de determinados moldes formales está no solo en relación con el principio –tan caro a la lírica moderna– del *esmero compositivo* (Bousoño, 1981, I: 272 ss.), sino también, y a la vez, porque esas estructuras dadas por la tradición, debidamente trabajadas, propician en el poema la actividad de la *tensión disonante*.

Esos moldes estructurales y esa actividad de la *tensión disonante* van a convertirse en rasgos muy definidores del *poema breve* tan característico, por ejemplo, de determinados momentos de Juan Ramón o de los poetas del 27, y que Geist (1980: 151) considera además, después de citarlo como "una micropoética, si se quiere, que contiene y expresa los principios artísticos sobre los que se fundamentaron los del 27", en estos acertados términos:

La aspiración a la autonomía total de la poesía, meta de esa manipulación de lenguaje y objeto, también es evidente en el fenómeno del *poema breve*. El deseo de crear un "mundo" autocontenido, existente sólo en el lenguaje, es apoyado por el renovado interés en formas métricas y estróficas convencionales (...) Reluce la perfección técnica, convirtiéndose el poema de medio en fin en sí. La forma viene a ser una barrera que delimita poesía y mundo natural. Lenguaje, forma y tema se unen así en el *poema breve* en un impulso hacia la autorreferencialidad absoluta.

Tenemos pues, y sobre lo reseñado, unas notas del mayor interés sobre el *neopopularismo*, en el que cobran cuerpo y convergen determinados principios muy relevantes de la poética epocal, y que resumiríamos así: a) interés por el *poema breve* (a imitación de la canción tradicional), que representa además, mejor que ningún otro tipo, la condición de *icono* apuntada por Debicki (1997: 41 ss); b) dominio del *esmero compositivo*, con elaborados moldes fundamentalmente de base paralelística (también sobre modelos tradicionales); c) actividad de la *tensión disonante*, propiciada por el rigor formal y los contenidos de naturaleza irracional o simbólica; y d) la

convergencia de todos estos factores determina, claramente, ese “impulso hacia la autorreferencialidad” del poema.

Véase una primera ejemplificación en este poema breve de Lorca titulado “Remansillo”, y perteneciente a las *Suites* [1920- 1923]:

*Me miré en tus ojos
pensando en tu alma.
Adelfa blanca.*

*Me miré en tus ojos
pensando en tu boca.
Adelfa roja.*

*Me miré en tus ojos.
¡Pero estabas muerta!
Adelfa negra.*

Una perfecta organización de tres unidades o conjuntos paralelísticos, con anáfora textual (vv. 1, 4 y 6, iniciales), otra anáfora (“pensando”, vv. 2 y 5), que ayudan a ahormar, con sus recurrencias, la reiteración del sencillo esquema. Luego, y en los contenidos, está la relación que se establece entre los elementos (o estado) del “tú lírico” –alma, boca, muerta– y la flor (“adelfa”) en sus variedades cromáticas, relación potenciada por las rimas (“á/a, ó/a, é/a”); y –clave de la simbolización del poema, de su irradiación sugestiva–, la actualización emblemática de los colores:

alma ---- → blanca ---→ pureza
boca -----→ roja ----- > amor, pasión
muerta --→ negra ----→ luto, muerte

Y una segunda, en esta muestra juanramoniana de *Canción* (1936), titulada significativamente “Creador segundo”:

*¿Qué me importa, sol seco?
Yo hago la fuente azul en mis entrañas.*

*Nieve sin luz, ¿y qué?
Yo hago en mi corazón la fragua grana.*

*¿Qué me importa, amor humo?
Yo hago la eternidad de amor en mi alma.*

Este otro poema breve también se organiza en tres escuetos conjuntos, tres dísticos, apoyados en dos anáforas (“qué me importa”, “yo hago”), con leves irregularidades en el v. 3, dístico segundo, y la rima sobre la “claridad” de la “á/a”. Sobre lo que el título apunta, no parece haber duda de que Juan Ramón se refiere a su función creadora –la poesía como poder vivificador–, así el contraste que, dentro de cada dístico, se establece entre *negatividad* vs. *positividad*, haciendo referencia (“entrañas”, “mi corazón”, “mi alma”) a su reino interior, a sus íntimas capacidades.

De esta manera, y en la *negatividad*, se aplica la privación al “sol” (luz/calor, fuerza de vida y conocimiento), a la “nieve” (signo numinoso, ligado al simbolismo de la altura y la luz) y “amor” (sublimación afectiva), a lo que, en los versos pares –acción creadora del “yo”– se oponen, punto por punto, “fuente azul” (fluencia de vida espiritual, ideal), “fragua grana” (soplo también purificador) y, en fin, la “eternidad de amor”. Como se ve, pues, poema, en su brevedad, de gran rigor compositivo y –una vez más– de poderosa *tensión disonante* al quedar encerrado en esa “cárcel” de la forma estricta un contenido de muy rica y sugestiva irradiación simbólica.

Téngase una muestra tercera, poema también de *Canción*:

¡Allá va el olor
de la rosa!
¡Cójelo en tu sinrazón!

¡Allá va la luz
de la luna!
¡Cójela en tu plenitud!

¡Allá va el cantar
del arroyo!
¡Cójelo en tu libertad!

Estamos, nuevamente, ante una estructura paralelística de base ternaria que ahorma todo el poema, fortalecida por dos anáforas (vv. 1, 4, 7 / 3, 6, 9), y cada conjunto –unidad estrófica– con tres elementos (A - B - C):

¡Allá va {a } el olor (A1)
de la rosa (B1)!
¡Cójelo {a } en tu sin razón! (C1).

¡Allá va {a } la luz (A2)
de la luna (B2)!
¡Cójela {a } en tu plenitud! (C2)

*¡Allá va {a } el cantar (A3)
del arroyo (B3)!
¡Cójelo { a } en tu libertad! (C3)*

Pero esta ceñida distribución de la materia verbal, tan sometida al molde compositivo, contrasta –*tensión disonante* muy marcada– con la índole simbólica de los contenidos, con la irisación sugestiva de la forma interior. En esos contenidos, se presenta una triple experiencia sensitiva –olfativa, visual, auditiva– especialmente armónica e inefable, con la tensión entre su dinamismo irradiador (“allá va...”) y la llamada al “tú” (deshablamiento, además, del yo) para que se apodere de su riqueza (un “tú”, por cierto, en un estado de gozosa exaltación –sinrazón, plenitud, libertad–).

Ahora bien, lo más importante es cómo esa experiencia sensitiva –sus elementos–, en su rígido molde de recurrencia constructiva, emana un trasfondo simbólico de *positividad* (de ahí la razón de la llamada al “tú” para que se apodere de ellos). En tal sentido, la triple y enriquecedora experiencia quedaría asociada a la *irradiación de gozosa y turbadora belleza y amor* (“olor de la rosa”), de *sublimador ensueño revelador* (“luz de la luna”) y *armonía del fluir temporal, de la melodía existencial* (“cantar del arroyo”). De ahí, según dijimos, la apremiante llamada para que ese “tú”, *imagen en el espejo del yo*, no deje escapar, ni deshacerse, tan enriquecedora situación, y pueda, apropiándose de esas tres manifestaciones inefables, alcanzar alta transformación íntima.

Esa actividad de la *tensión disonante* en su relación con el *esmero compositivo* y la irisación simbólica no solo se da en los poemas breves como los vistos, sino que también tiene su función en poemas más extensos, según se puede comprobar en la dramática “Gacela del recuerdo de amor”, de Lorca, de su libro *Diwán del Tamarit* [1931-1934]:

*No te lleves tu recuerdo.
Déjalo solo en mi pecho.*

*Temblor de blanco cerezo
en el martirio de Enero.*

*Me separa de los muertos
un muro de malos sueños.*

*Doy pena de lirio fresco
para un corazón de yeso.*

*Toda la noche en el huerto
mis ojos como dos perros.*

*Toda la noche comiendo
los membrillos del veneno.*

*Algunas veces el viento
es un tulipán de miedo.*

*Es un tulipán enfermo
la madrugada de invierno.*

*Un muro de malos sueños
me separa de los muertos.*

*La hierba cubre en silencio
el valle gris de tu cuerpo.*

*Por el arco del encuentro
la cicuta está creaciendo.*

*Pero deja tu recuerdo.
¡Déjalo solo en mi pecho!*

Poema –está de más apuntarlo– de hondo patetismo, pero oscuro, de muy cerrado hermetismo. El *apóstrofe de la lamentación* es el de un sujeto lírico en su queja por la ausencia del ser amado (¿abandono?, ¿muerte?), al que se le pide que deje al menos un recuerdo (comienzo/final). En su queja, y en lo que parece un uso del *topos del desvelo del amante*, y en su insomne vigilia de dolor y desesperanza, nos va desgranando todos los sentimientos que se le agolpan y lo sacuden, y lo tienen en un estado de enajenación. Un velar vigilante (“toda la noche en el huerto/mis ojos como dos perros”) en un ámbito nocturno e invernal (“en el martirio de Enero” (...) “Es un tulipán enfermo/la madrugada de invierno”) que, con su hostilidad, intensifica el padecimiento del amante que, con la herida de la ausencia, sólo parece anhelar, en su enajenación, la muerte (“Me separa de los muertos/ un muro de malos sueños”).

Pues bien, todo ese contenido tan hermético, tan nebuloso, de tan tejida urdimbre simbólica, está compuesto en una ajustada distribución de doce dísticos recorridos por una única rima asonante (“é/o”), que melódicamente acentúa, con su recurrencia, el acento de queja o lamento letánico. Luego, el poema está marcado por un dístico –especie de *leitmotiv*–

a modo de estribillo (vv. 5-6/ 17-18, "Me separa de los muertos/un muro de malos sueños"), clave en la vivencia y ansia del amante, y presenta, finalmente, un esquema circular, cerrado, al abrirse y cerrarse con la dramática petición que, desde su privación, hace el sujeto poemático: "No te lleves tu recuerdo./Déjalo solo en mi pecho" (intensificada exclamativamente en el cierre).

Según lo visto, pues, tanto en la joya del *poema breve* (de base neopopularista) como en el más extenso, la *tensión disonante* aparece asociada al *esmero compositivo*, y es un principio básico de la lírica moderna. Justamente, es un principio que potencia toda la gama de valores simbólicos y, en consecuencia, acentúa la oscuridad, el hermetismo, la inefable nebulosidad del texto poético con esa relación de conflicto o contraste entre ley estructural rigurosa en la forma exterior y la forma interior de hondas vetas irracionalistas.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUSOÑO, C. (1981). *Épocas literarias y evolución*. Madrid: Gredos.
- DEBICKI, A. P. (1997). *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1948). *La poesía lírica española*. Barcelona: Labor.
- FRIEDRICH, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- GEIST, A. L. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, Punto Omega.
- KIVEDI-VARGA, A. (1977). *Les constantes du poème*. París: Picard.
- SIEBENMANN, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.

DERROTEROS DEL COMPROMISO EN EL SIGLO XXI. TODO LEJOS DE ALFONS CERVERA: DE LA NOVELA AL AUTOR

RAQUEL MACCIUCI
Universidad Nacional de La Plata
IdIHCS/CONICET

Preliminar

Cuando recibí la primera convocatoria del Congreso Entresiglos bajo la advocación “El compromiso del escritor”, debí elegir entre un trabajo sobre este eje temático o un variado espectro de cuestiones relacionadas con las Humanidades digitales. De inmediato –sin duda por una razón etaria– me sentí alineada con el asunto en minoría. Sin embargo, no me resultaba sencillo extrapolar al último entresiglos un concepto decididamente moderno a un tiempo y un escenario que ya no lo son.

Todo lejos, novela de Alfons Cervera publicada en 2014, me proporcionó un sugestivo puente entre dos siglos porque tematiza el activismo político y el compromiso que asumió un grupo de jóvenes en una época que enraizaba en la modernidad y sus utopías; por otra parte, la trayectoria de su autor ofrecía un perfil muy idóneo para no desatender a “el escritor”, pues el escritor más que su obra era el reclamo de la reunión científica.

Se sabe que un congreso es un camino de contingencias que se bifurcan, y alguna de ellas modificó las consignas iniciales hasta reducir al mínimo las humanidades digitales y en cambio, se diversificaron los temas de

la literatura 'analógica' hasta confinar el compromiso del escritor a una discreta celda residual. Para entonces, mi lectura de *Todo lejos* desde esta perspectiva había madurado consecuente con el primer lema y solo me inquietaba una única reserva: si el abordaje y el título mismo de mi ponencia hacían justicia a una novela cuyas proyecciones y matices invitaban a analizarla desde presupuestos más sobresalientes en la agenda crítica y más acordes con los planteamientos de los lectores del siglo XXI. Quedan abiertas entonces otras posibles vías de abordaje para el futuro.

Sin duda, no carece de interés volver sobre razonamientos ya clásicos para analizar las posiciones que los escritores y artistas asumen ante la realidad, cien años después de las rupturas que aspiraron a modificar de raíz el estatuto del arte y junto con él, el orden establecido. Aun cuando sus sueños no se cumplieron, o fracasaron, el impulso y las motivaciones que alentaron a las vanguardias tomaron otras derivas, pero no se extinguieron. Las preguntas de entonces siguen vigentes, pues

[c]ualquier causa hoy reivindicada, sea individual o colectiva, ya era una reivindicación en los años veinte y treinta [...] Y no era una cuestión baladí el tema del compromiso de los sacerdotes de la cultura y que ese tema, inicialmente inscrito en la parcela de la moral y el talante, acabara llevando al de la función social de la creatividad (Vázquez Montalbán, 1989: 22).

1. *Todo lejos*, una novela sobre la transición

La obra y la trayectoria de Alfons Cervera ha sido estudiada desde perspectivas diversas: la metonimia de la realidad encerrada en el territorio de Los Yesares, la ficcionalización de la historia, la ética y la poética de la memoria, su imagen de escritor, la vertiente periodística de su oficio y la incansable gestión cultural desarrollada en varios frentes de la sociedad valenciana, son algunas de las entradas transitadas por la crítica (Georges Tyras, 2007; Fernando Valls, 2014; Javier Lluch, 2016).

No volveré sobre estas fecundas entradas a la novelística del escritor de Gestalgar, sino que acorde con la convocatoria de este congreso resumida previamente, me centraré en aquellos aspectos de la obra y de la proyección pública de Alfons Cervera que se entroncan, bajo una nueva faz, con los viejos debates sobre el compromiso del escritor y la función de la literatura tal como

fueron interpretados en el pasado siglo por quienes aspiraron a transformar –o profundizar, según se entienda– el proyecto moderno que no había dado los frutos esperados.

¿Por qué centrar el análisis en *Todo lejos*, y no en otras de las novelas de Alfons Cervera que también exploran el pasado reciente? Porque *Todo lejos* es una novela en que el compromiso político constituye la motivación principal de los personajes y es el detonante necesario del episodio nuclear, por lo que su temática y textualidad se muestran especialmente fecundas para ilustrar y ahondar en las derivas actuales de los debates ideológicos y estéticos de los años 30: qué temas debía abordar el escritor preocupado por el curso de la historia y cuáles eran el lenguaje y los recursos formales más eficaces para que la literatura desempeñara un papel revelador de la realidad, y en su caso, contribuyera a modificarla¹.

Por otra parte, la novela ofrece una actualidad incontestable desde el momento en que se pregunta, desde el tiempo presente, el papel del testigo y el lugar de la memoria en torno a un episodio ocurrido durante los últimos años de la dictadura de Franco. En otras palabras, el argumento y el tiempo de la acción principal se sitúan en los comienzos de la década del 70, o sea, aborda la Transición en su etapa tardofranquista, cuestión clave en la agenda crítica y política en la segunda década del siglo XXI, en que transcurridos 40 años, el pasaje de la dictadura a la democracia se ha convertido en foco de nuevas exploraciones y álgidas polémicas.

Es igualmente contemporánea la perspectiva, no centrada en el hecho histórico sino en la rememoración laboriosa, esquiva, dolorosa por momentos, de los protagonistas adultos, y de una joven que representa la curiosidad de una generación que quiere saber más y desde su propia perspectiva. Tiene también un anclaje poderoso en el presente la preferencia por actores de las luchas contra el franquismo olvidados por la historia; además de vencidos, anónimos, desconocidos. Muy diferente a las novelas sobre el pasado conflictivo escritas en el pasado siglo, vertebradas mayormente alrededor del derrotero de héroes individuales –campesinos arquetípicos como Paco el del Molino, activistas con cargos en el Comité Central, como Federico Sánchez,

¹ No es posible resumir los densos debates y estudios dedicados al tema. Para todos los conceptos a los que aludo en este trabajo –vanguardia, compromiso, modernidad, intelectual, obra orgánica, bohemia... Vid. Macchiuci (2006).

empecinadas amantes de la verdad, como Muriel Colbert, llamados a ocupar un lugar significado por su posición estamental de políticos de carrera, estudiantes, profesionales, sindicalistas, intelectuales. O por personajes que aun cuando representaran a sencillos ciudadanos podían expresar con meridiana lucidez sus ideas, recuerdos y sentimientos. Tampoco hay en *Todo lejos* pequeños protagonistas a los que la suerte –o la mala suerte– los sitúa en escenarios emblemáticos donde llegan a convertirse en testigos privilegiados, como se da frecuentemente en la novela histórica tradicional. Ninguna figura de *Todo lejos* responde a estos rasgos, ni siquiera el autor mismo, que se incorpora como narrador depositario de la historia, recurre a las mismas herramientas del narrador convencional.

El relato recupera un episodio casi olvidado, menor, de la resistencia clandestina contra la dictadura de Franco, sucedido en el verano de 1971. La trama se teje a partir de una operación policial en la que son aprehendidos, con variada suerte, un grupo de jóvenes activistas, todos residentes en Los Yesares². El mismo día de la redada que da con la mayoría de ellos en la cárcel –donde sufren vejámenes o tortura, con diferente grado de sevicia–, uno de los militantes que había quedado a salvo se suicida, dejando un rastro de culpa e interrogantes que nunca logrará borrarse. Cuarenta años después el autor recoge el testimonio de los activistas ahora adultos, que irán desgranando recuerdos con mayor o menor complacencia y aptitud rememorativa a la hora de evocar los trágicos sucesos. Son ellos Andrés, Sebas, Luis, Daniel, Lino, Pedro, Berto, Juan, a quienes se añaden María, hija de Luis, Ginio, integrante del grupo musical que amenizaba las fiestas del pueblo y Ramírez, guardia civil, el único mencionado por su apellido, que además se diferencia abiertamente del resto por su habla y un tono entre humorístico y grotesco. Por último, como se ha dicho, puede considerarse un personaje más el narrador que introduce reflexiones metapoéticas sobre la naturaleza y la dificultad de los relatos ‘reales’.

² A diferencia de otras novelas cerverianas, *Los Yesares* no representa a Gestalgar, el pueblo de Alfons Cervera, sino a Vilamarxant, enclave donde ocurrieron los hechos. Sin embargo, no hay referencias textuales que permitan inferir la correspondencia; sólo en el apartado de los agradecimientos el escritor menciona “el horno de Vilamarxant” (TL: 183) donde sus padres tuvieron un fábrica de pan. La información sobre el nexo entre el topónimo real y el de la ficción debe buscarse a través de un rastreo hipertextual por numerosas páginas web que rescatan la historia de los activistas encarcelados gracias a la publicación de *Todo lejos*.

Los destinatarios de las entrevistas son mayoritariamente los anónimos activistas que habitaron un pueblo de la serranía valenciana, ignoto y sin un historial épico de resistencia: todo acaece en Los Yesares, y cercanías – Manises–, más algunas incursiones a la capital para llevar a cabo los consabidos atentados contra sedes de entidades bancarias. La reconstrucción de los hechos y las reflexiones posteriores no los muestra especialmente heroicos o esclarecidos –aunque hayan podido serlo–: después de la caída en masa, la sentencia de jueces indignos y la cárcel, todos se llamaron a un silencio abonado por el olvido oficial y la condena pública. Ser activista político en la clandestinidad en un pequeño poblado tenía adversidades añadidas, más rigurosas cuanto más pequeño es el lugar de residencia: el conservadurismo alimentó la maledicencia y la repulsa social.

La vulnerabilidad e indefensión de los jóvenes ahonda su soledad. Frente a la representación clásica del militante curtido de sólida formación marxista, en el grupo de Los Yesares únicamente destacan un emigrante retornado más sabio y experimentado que el resto y uno o dos lectores voluntariosos de los libros prescritos. Los demás son novatos que dudan, improvisan y se arriesgan imprimiendo panfletos en una imprenta clandestina muy modesta, oculta en el domicilio de unos abuelos cómplices y temerosos, o participando en acciones directas con más imaginación y voluntarismo que pericia, como recuerda Berto:

Algunas veces me viene a la cabeza lo torpes que éramos en un tiempo en que cualquier torpeza se pagaba cara. Pienso en la pirueta casi ridícula que me salió cuando aquel primer cóctel molotov contra la cristalera del banco. Fue un milagro que no me cayera a los pies. Aquella torpeza casi adolescente, y qué (TL: 134)³.

Cuando el grupo –quizás es excesivo llamarlo célula– es descubierto queda librado a su suerte; o al menos así lo sugiere el relato. Las alusiones a los dirigentes responsables son escasas y borrosas, no se dan referencias para situarlos en el espectro de una determinada organización de izquierda –por contexto, el Partido Comunista o alguna de sus ramificaciones–, no se menciona una conexión orgánica ni la asistencia posterior de la cúpula de la organización a los detenidos.

³ Las citas de *Todo lejos* (TL) corresponden a la edición citada en la bibliografía.

Deshacer la injusta condena colectiva, enquistada por el tiempo y más perdurable que el fallo arbitrario de la dictadura fue uno de los motivos que llevó al autor a transitar un largo trayecto geográfico y poético, especialmente arduo por la naturaleza del material narrativo:

Si en esta historia había 'buenos' y 'malos', el pueblo de Vilamarxant [...] ha de saber que ellos eran los 'buenos', que no eran delincuentes y que lo único que hicieron fue luchar en un momento en que muy pocos se atrevían a luchar por la libertad de este país (Cervera, 2014a).

Cervera parece querer rendir tributo a 'las clases más bajas de la izquierda política' al mostrarlas embarcadas en un generoso, decidido y temerario compromiso, compatible con amores juveniles, guateques, canciones de moda y bailes de verano.

2. Novela y coordenadas no ficcionales

El novelista de Gestalgar ha declarado en distintas ocasiones no necesitar intrigas ni personajes de novela, rodeado, como está, de historias reales que merecen no caer en el olvido; sin embargo, apostará de forma programática por la vía ficcional y no por la fórmula documental y descarnada. Toda su narrativa se basa en la potestad de la literatura para ser más veraz que el relato objetivado de los hechos o que el seguimiento más o menos crudo de las fuentes testimoniales. Sus manifestaciones en este sentido son numerosas y recurrentes, en entrevistas, artículos o, como en *Todo lejos*, en incisos metapoéticos:

La ficción. Contar los hechos como si no hubieran sucedido. Buscar en el pasado los restos que hablen del triunfo o del naufragio. [...] El novelista cuenta lo que sabe y lo que no sabe, sobre todo lo que no sabe. Por eso quiero escribir vuestra historia con el único ánimo de no traicionarla. Sólo eso. La realidad y la ficción se juntan en ese propósito. Sólo en ese (TL: 21.22).

No obstante, en esta oportunidad, la ensambladura con la historia se sirve de una bisagra más explícita y extensa que en sus libros anteriores, acercándose, con peculiar estrategia, a la muy actual tendencia a la no ficción, o a la investigación de autor, estudiada por José Martínez Rubio (2015), pero

sin convertirse en lo uno ni lo otro⁴. Importa señalar la singularidad de esta obra en la novelística del autor de Maquis, pues el trabajo previo de recolección de testimonios le otorga una marca distintiva. En *Todo lejos* Cervera actúa como un investigador que busca testificar y dejar pruebas de la fidelidad a las fuentes, aunque en el relato propiamente dicho no apele a citas directas o documentos como quiere la no ficción.

A través de una breve pero consistente información volcada en los paratextos con forma de agradecimientos, nombres, fuentes primarias y acotaciones espacio temporales, todos precedidos por encabezamientos que marcan el cambio discursivo y la interrupción del estatuto ficcional, Cervera vuelve porosos los límites entre ficción y realidad, pero no deja de hacer ficción y literatura.

En estas secciones paratextuales del final, el autor resume el trasfondo histórico del relato y compendia brevemente la vida presente de los personajes, el tiempo y lugar en que realizó las entrevistas, –desde Gestalgar hasta Konstanz, Alemania– y agradece la colaboración de los entrevistados, con la significativa aclaración de que faltan dos mujeres que se negaron a colaborar –y a recordar. En otro apartado facilita la procedencia de las citas literarias utilizadas en el relato y, finalmente, ratifica la existencia de la orquesta Los Taburos con una fotografía y consejos para encontrar su música en Google; en suma, brinda una batería de información precisa y susceptible de verificarse si alguien quisiera embarcarse en ello, reforzada por manifestaciones del autor en diferentes intervenciones públicas que en la era digital pasan fácilmente a formar un solo corpus hipertextual con el libro⁵:

Esta es una historia de vuestro pueblo. En estos años del principio de la década de los setenta, aunque algo comenzaba a moverse, el país no estaba cambiando tanto como algunos podían desear. En esa época en Vilamarxant residía un grupo de ocho jóvenes, la mayoría no alcanzaba los veinte años junto a dos personas de 30 y 40 respectivamente, unidos por unos ideales comunes: cambiar lo que estaba pasando en

⁴ Existen ocho apartados paratextuales, cuatro al comienzo –una nota, una dedicatoria, una cita referida a la memoria y un prólogo formado por epígrafes alusivos a la naturaleza inasible del recuerdo– y cuatro posteriores tituladas “Epílogo”, “Después de aquellos días”, “Agradecimientos”, “A cada uno lo suyo”.

⁵ Significativamente, en el paratexto donde vuelca el itinerario de sus viajes para encontrar a los entrevistados, utiliza los topónimos reales, pero en el anterior, en que reseña el destino posterior de cada personaje, continúa usando el espacio ficcional de Los Yesares.

la dictadura franquista. Era un grupo que estaba peleando, como algunos otros, que buscaban la revolución, cambiar bruscamente las cosas. La noche del 6 de julio de 1971 parte de este grupo fue detenido cerca del aeropuerto de Manises, aunque otra parte consigue escapar de esa detención. Y es ahí donde la historia toma trascendencia. La trascendencia de la muerte pues uno de los jóvenes que no va a ser detenido se suicida. Sin esta muerte no habría escrito esta novela (Cervera, 2014).

Seguramente el inciso de mayor gravitación se encuentra en la primera página del libro: en él da una clara orientación al lector acerca de cómo leer una novela que a pesar de narrar hechos históricos y verificables, no renuncia al estatuto novelesco ni a la literatura. "Estas páginas cuentan una historia real. Sucedió un verano de mis veinte años. Pero ya se sabe que lo real no significa nada sin la ayuda de la ficción" (TL: 7).

Pero no sólo las secciones y los títulos demarcatorios indican al lector la frontera entre los "umbrales" y el relato ficcional: la diferencia fundamental surge de las formas narrativas y los recursos literarios frente la función más referencial de los paratextos. Los primeros apelan a una retórica genuinamente literaria, rica en alegorías e imágenes intimistas, expuestas con la cadencia entre lírica y confidencial, como en permanente proceso anamnético, que identifica la prosa cerveriana:

En algún lugar de la conciencia se van guardando los mapas y noches cocidos a deshoras, con una luz escasa que ilumina la estancia donde una imprenta va escupiendo hojas con los renglones torcidos, igual que se hacía en las escuelas de antes, cuando los himnos y las banderas de la patria (TL: 63)

mientras que en los paratextos el registro tiende a una mayor objetividad sin llegar a adquirir la impersonalidad del historiador o el periodista tradicional, antes bien, deja percibir el registro oral del escritor Alfons Cervera, hombre público, y ciudadano corriente que muchos lectores conocen:

A Ginio y los Taburos les debía algo por su banda sonora, por tantos domingos de verano en la Terraza Tropical. Aquí los tenéis, con la esperanza de que nos os decepcione (TL: 183).

Las características formales de Todo lejos sucintamente reseñadas hasta aquí responden a las tendencias de la narrativa de la memoria más

acentuadamente contemporánea: interés por héroes anónimos a quien el autor presta su voz; relato ficcional que en los márgenes se emparenta con el documento, la historia y la investigación de autor, pero sin perder la condición literaria ni llegar a mimetizarse con la no ficción; presencia de la memoria como fuerza motivadora que dialoga con el pasado, cataliza los recuerdos, coexiste con el olvido y se pregunta por el mandato moral⁶.

3. Itinerancias actuales del compromiso y la vanguardia

Otros rasgos formales de la novela son susceptibles de analizarse a partir de conexiones con la modernidad estética, y con las vanguardias y el arte de avanzada en particular.

Si la narrativa posmoderna tiene una cualidad distintiva, ni necesaria ni excluyente, en el retorno a una narratividad sin escollos formales, Todo lejos difícilmente responde a esta poética; por el contrario, apela a la fragmentación, las elusiones, los silencios. El lector debe intervenir en lugar de esperar que el narrador demiurgo le allane caminos y le brinde la ilusión de un mundo aprehensible sustentado en respuestas certeras y recapitulaciones exactas en función de un desenlace concluyente.

No parece que Alfons Cervera se rija por un programa experimental sino que la materia misma de sus relatos, el pasado al que siempre vuelve en búsqueda retales y destellos dispersos, no pueden expresarse de otro modo que con un discurrir reflexivo, entrecortado por susurros, cavilaciones y raccontos inconclusos.

Tratándose de una memoria coral y repartida entre distintas voces e historias de vida, se acrecienta la poética de la reminiscencia frágil y dubitativa –cuanto más frágil y dubitativa, más cierta– que se aprecia en su universo narrativo. El narrador podría haber transcripto las entrevistas o parte de ellas, lo más prolijamente posible, como quiere la no ficción, y luego intervenir como un maquetador, que completa los vacíos con la arquitectura de la intriga clásica. Sin embargo, Cervera no se sirve de la ficción para inventar una historia con visos de realidad, por el contrario, es fiel a su premisa de que la ficción puede servirse de la realidad y enriquecerla mostrándola con sus múltiples pliegues, siempre que el creador no se deje seducir por el seguro armado de

⁶ Analizo estos rasgos de la narrativa sobre la memoria en Macciuci (2010).

la obra orgánica. Constituye un ejemplo elocuente del armado discontinuo del relato el oscuro agujero argumental que rodea el suicidio de Martín, sus motivaciones y circunstancias: ¿Culpa? ¿Vergüenza? ¿Miedo? ¿Hubo una traición? ¿Huía de la censura social? ¿Pudo ser un falso suicidio?

Así como la dominante del Barroco fueron las artes, y la del Romanticismo la música, está aceptado que la dominante del arte moderno es la autorrepresentación, la reflexión sobre el propio medio y quehacer artístico. En esta dirección, *Todo lejos* da lugar de forma intermitente a la voz del escritor enfrentado a su obra en curso y a su poética. En estos capítulos, que se distinguen por la falta de encabezamiento, el narrador vuelca preguntas, dudas y reflexiones metaliterarias sobre la novela en curso, el acto de la escritura, y el derrotero de la memoria, sin que falten referencias a las lecturas teóricas en las que abreva:

De quién son las voces, a qué tiempo pertenecen. El texto no es nunca un diálogo, decía Roland Barthes. Y las voces que los construyen tampoco. Don pedazos de lo que sea, roturas de una línea quebrada donde los escondites son muchos, puestos ahí con una aparente inocencia, en los recodos más peligrosos de su itinerario... (TL: 6).

Al tiempo que muestra el envés de su trama, logra, como lo instauró Bertold Brecht, al distanciamiento, que también opera desde algunos comentarios intercalados de los entrevistados. Dice Luis: "Tú cuenta esto como quieras, como escriben los escritores lo que pasó y lo que no pasó pero podría haber pasado tal como lo escriben" (TL: 79).

Todo lejos no es una reconstrucción fiel; tampoco una obra de autor que podría haber prescindido del trabajo y de los desplazamientos del entrevistador/autor mediante una construcción fingida con formato de novela documento. No se propone un juego de apócrifos porque el escritor Alfons Cervera ante el mandato moral y la voluntad de conjurar el olvido, ha querido, con gesto más abiertamente explícito y probado en esta novela, dejar señales verificables de las fuentes primarias de su ficción. Pese a que desde la reflexión teórica se podría contra argumentar con la posibilidad de una indefinida mise

en abyme del “efecto de lo real”, la campana neumática de la ficción se ha fisurado y el derecho a réplica de quien no acepta estas reglas queda abierto⁷.

En la segunda década del siglo XXI, no parece suficiente constatar “el compromiso con la forma”, según la tesis de Adorno, para identificar la práctica de un escritor con el compromiso. Ni equiparar las distintas formas de intervención en la esfera pública de Cervera con las del escritor que considera suficiente volcar en el ámbito de la literatura y en sus libros la preocupación por determinados temas de la agenda involucrada socialmente.

Las estrategias para intervenir en la realidad social de Alfons Cervera son más diversas y tienen puntos en común con las del artista comprometido – o del intelectual inorgánico, si se quiere, aunque ambas figuras, se sabe, no son equivalentes. La toma de posición del autor de Maquis no se reduce a una práctica profesional ni a dar una respuesta ante determinados temas acuciantes, como puede ser la memoria del pasado reciente, sino que viene de más lejos y lo lleva a involucrarse en cuestiones muy diversas de manera directa y frontal en la tribuna pública (periódicos, revistas, foros, colectivos varios). Inversamente, así como alza la voz y pone nombre y rostro para denunciar abusos de poder y otras iniquidades, se declara contrario a la exposición mediática que las grandes editoriales demandan en forma creciente a los escritores y se resiste a adoptar en su obra determinadas fórmulas de éxito discordantes con su poética. Asimismo se muestra díscolo al ruido y a las luces publicitarias y mal avenido con los derroteros las trayectorias estelares de los libros en la era de la comunicación. En dirección opuesta, cultiva una suerte de filosofía vitalista y ascética –¿muy valenciana?– con retiro simbólico y geográfico en La Serranía, y es dueño de cierto espíritu bohemio pero sin la corona ni el aristocrático retraimiento del artista moderno.

4. Conclusiones

Los rasgos sucintos del perfil de Alfons Cervera, aún con el riesgo de esquematismo, delinean una poética, una ética y práctica policía –ni partidaria ni disciplinada– con resonancias de la praxis de los intelectuales y artistas que

⁷ Gerhardt (2016) aborda, en otro género y bajo otras reglas de juego, la controversia entre Javier Cercas y Arcadi Espada a raíz de la cuestión de la verdad y la falsedad en el articulismo literario.

en los años '20 y '30 del siglo pasado aunaron la moral del clerc con un compromiso que trascendió el campo de la autonomía, sin desprenderse de un pathos de artista moderno resistente al orden administrado y a la reificación de la obra de arte.

Debe advertirse, sin embargo, que si con Jiménez Millán, se entiende por compromiso "un conjunto de prácticas ideológicas orientadas por un proyecto de inserción en las luchas sociales" (1985: 97), Alfons Cervera no responde taxativamente a esta premisa. Denominarlo autor comprometido, o calificar su obra de comprometida adolecería de reduccionismo e imprecisiones, además de constituir un anacronismo flagrante⁸ (en el presente, 'compromiso' se especifica 'compromiso con...' y no siempre remite a ideas de avanzada.) En su formulación absoluta, compromiso y vanguardia remiten a determinados períodos del novecientos y a sus contextos históricos y culturales. Asimismo, se impregnan de connotaciones cristalizadas y hasta negativas, aun para el pensamiento progresista y una de las razones es que la idea de compromiso y al igual que vanguardia, se asocia con el escritor-artista-intelectual faro –que muchos sostienen murió con Sartre– persuadido de pertenecer a una elite de pensamiento con la función de ejercer de guía y magisterio a distintos sectores de la sociedad; otra razón es la sombra de sometimiento o de relación orgánica con una autoridad, sea de un ismo artístico o de un partido⁹.

El propio Alfons Cervera se ha desmarcado de las controversias que fueron cruciales en el siglo pasado con esclarecedoras declaraciones que corroboran las consideraciones precedentes.

Es que nunca he sabido por qué ese debate [sobre la responsabilidad social del autor] que a mí me parece absurdo [sic]. Y mira que ese debate viene de lejos. Recuerda aquello tan antiguo del compromiso del intelectual o cosas parecidas. Sé que ese compromiso costó vidas y que por lo tanto no me estoy riendo ni del compromiso ni del debate. Lo que pasa es que siempre pensé que quien escribe lo hace en un

⁸ Es oportuno puntualizar que en la década del '30 expresión acuñada fue arte de avanzada. Jiménez Millán advierte que la palabra compromiso recién se impuso "en los estudios literarios asociada al *engagement* sartreano para referirse a una actitud moral característica de un sector de los intelectuales de izquierda en los años cuarenta y cincuenta" (1990: 145).

⁹ Otras razones entroncarían con el triunfo del sistema capitalista sobre las experiencias políticas que aplicaron programas de la izquierda revolucionaria, pero no es posible desarrollar la hipótesis aquí.

territorio concreto. Y ese territorio es político, ideológico, moral... Me resulta muy difícil separar todos los "yo" de quien escribe. Para mí esa pluralidad se resume en un solo yo. Escribo, vivo, amo, desprecio desde ese punto de vista que no es el de quien escribe sino el de quien vive. Nunca entendí –y de ahí mis suspicacias iniciales– la escritura al servicio de nada ni de nadie. Si acaso, al de una rabiosa independencia, una independencia que no me haga perder de vista lo más importante: que no vivimos aislados y que hay gente que necesita altavoces para decir lo que piensa (Lluch, 2016: 313).

Hasta aquí parece evidente que Alfons Cervera difícilmente pueda ser identificado con las vanguardias de estos signos –estética y política–; nada en su vida pública de escritor deja entrever la convicción de ocupar un lugar de avanzada. Es difícil imaginarlo dando lecciones con actitud pletórica y paternalista, a la manera de los artistas de la vanguardia artística y la vanguardia política que, honesta y a riesgo de su integridad física, se auto asignaron el lugar de adelantados y la misión de señalar el camino al pueblo, alienado o ignorante¹⁰.

Pero no toda la herencia del impulso transformador y crítico de la modernidad se ha extinguido. En Alfons Cervera se descubre que algunas de sus inquietudes permanecen reformulados: en su búsqueda de plasmar literariamente la complejidad de lo real por caminos no previsibles ni llanos, así como en sus definiciones ideológicas, consecuentes a lo largo de los años, emergen consanguinidades significativas con la modernidad estética. La ruptura con la construcción burguesa del artista, funcional al orden administrado y la distancia moral de todo signo regresivo lo hermana con los escritores que no aceptaron un cómodo lugar en el orden social establecido, pero, importa subrayarlo, su talante es disímil, así como su tiempo es otro.

En *Todo lejos* el programa poético y moral de Alfons Cervera tiene una ratificación silenciosa. La voluntad de salvar del olvido la historia de un grupo anónimo –sin voz propia, que nunca fue desagraciado, ni recibió recompensa ni reconocimiento por el tiempo dedicado a la lucha por un ideal de libertad– revela al escritor desprovisto de aureola y de coturnos que se vale de la literatura para recuperar la memoria de héroes sin pedestal.

¹⁰ Véase cómo sobrevuela esta imagen tutelar del escritor en el siguiente epígrafe de Rafael Alberti y en las notas sucesivas: "(Quizás muchas de estas notas no sean necesarias, por sabidas. Pero las dejo, pensando antes que nada en que puedan servir de orientación a los obreros que lean este poema)" ([1935] 1988: 661). Énfasis mío.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael ([1935] 1988). 13 bandas y 48 estrellas. Poema del Mar Caribe. En *De un momento a otro (1934-1938)*. 13 bandas y 48 estrellas. Obras completas, T. 1. Luis García Montero (ed.). Madrid: Aguilar.
- CERVERA, Alfons (2014a). "El dolor cicatriza cuando la historia se cuenta", *Turia. Revista digital*, 6 de octubre, <http://www.masturia.com/2014/10/el-dolor-cicatriza-cuando-la-historia.html> [02-06-2017].
- (2014b). *Todo lejos*. España: Piel de zapa.
- GERHARDT, Federico (2016). "Entre Espada y Cercas: los límites de la literatura en prensa". En Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Anexo digital. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 185-193.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1999). "De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria". En Wentzlaff-Eggebert, Haral, *Las vanguardias literarias en España. Bibliografía y antología crítica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 607-633. Publicado en Morelli, Gabriele (coord.) (1991). *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la Nieve, pp. 251-271.
- LLUCH-PRATS, Javier (2016), "'Yo no voy a olvidar porque otros quieran': entrevista a Alfons Cervera", *Caracol*, 11, pp. 302-319.
- MACCIUCI, Raquel (2010). "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". En R. Macciuci y M^a T. Pochat (Dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp.17-50.
- MACCIUCI, Raquel (2006). *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- TYRAS, George (2007). *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*. Barcelona: Montesinos.
- VALLS, Fernando (2014). "Sobre *Todo lejos* de Alfons Cervera". *El Viejo Topo*, núm. 323, diciembre, pp. 85 y 86.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1989). "El escriba sentado", *Revista de Occidente. Número extraordinario: Narrativa Española actual*, jul-ag., pp.13-26.

LEYENDO NOVELAS (CON JOAN OLEZA)

JOSÉ-CARLOS MAINER

Universidad de Zaragoza

Leer una novela es en buena medida co-vivirla, al mismo tiempo que co-leerla. Co-vivirla desde nuestras propias esperanzas [...]. Co-leerla, leerla en relación con lo que sabemos o imaginamos de su autor, de su época, de las tradiciones literarias que la nutren, de la norma literaria que la acoge (Joan Oleza, 2002).

Encrucijadas de los setenta

En 1974 Joan Oleza regresaba de ejercer un lectorado de español en Odense para encontrarse con un país en plena efervescencia política e intelectual. No eran tiempos fáciles ni nadie que los haya vivido los echará de menos; eran, sin embargo, años de fe y hasta de esperanza, en los que leer, pensar (“reflexionar”, preferíase decir entonces) y vivir era sinónimos que se devanaban a la vez y a la mayor velocidad posible. De 1976 –de sus treinta años– fueron dos primeros libros: uno, *Sincronía y diacronía: la dialéctica interna del discurso poético*, recapitula primeros trabajos y tiene toda la traza de ser coetáneo de la “Memoria” sobre el “concepto, método y fuentes de la asignatura” que se exigía a todo firmante de una oposición universitaria a cátedras; el otro, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, provenía de su tesis doctoral, “Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX”, que había sido leída en 1971 y cuyo título y tema revelaban no pequeño atrevimiento y también aplomo. El recién llegado de

tierras septentrionales tenía prisa y una firme decisión de situarse en el centro de la vida universitaria, lo que logró pronto¹.

Mucho después, supimos que aquellos años trajeron una renovación generacional de las disciplinas académicas y de la propia universidad. Algunos creyeron defenderla de la burocratización que la atenazaba perpetuando el limbo –entre masoquista y revolucionario– que comportaba la condición de “penenes” (chusca abreviatura de “Profesores no Numerarios”); Joan Oleza y, a la postre, casi todos los que valían la pena, decidieron que había que aprovechar los huecos que la muy denostada Ley General de Educación de 1970 había abierto en aquella estructura antañona. Y entrar por la vía del funcionariado, tan mal vista en aquellas fechas. En el fondo y sin pretenderlo quizá, la Ley, tildada de neocapitalista, desmanteló un vetusto edificio legislativo que había cambiado muy poco desde mediados del siglo XIX; lo que importaba de veras es que desde 1970 se habían creado nuevos centros universitarios en todo el país y se había producido un incremento exponencial de la población universitaria, docente y discente. A despecho de los agoreros que clamaban contra la “masificación” y de algún viejo profesor que padeció en sus carnes un “juicio crítico” del alumnado más revoltoso, al modo de los parisinos de 1968, las consecuencias de la ley de 1970 pusieron en pie algo radicalmente nuevo y prometedor, aunque también fuera –por naturaleza– inestable e insatisfactorio... A la fecha de 1975, cuando ya, por fin, estábamos casi todos –profesores y alumnos casi de la misma edad, la mayoría representantes de las nuevas clases medias que procedían de los sufridos proletariados urbanos–, convenía saber qué podíamos hacer juntos, cuando las viejas “cátedras” ya se llamaban “departamentos” (desde el decreto de Lora Tamayo en 1965) y ya habíamos rechazado los anticuados “programas de asignatura”, los exámenes memorísticos, las clases llamadas magistrales y su consecuencia inmediata, que era el fetichismo del mercadeo de los “apuntes”... En buena medida, la aprobación del llamado “Plan Maluquer” (Joan Maluquer de Motes, arqueólogo y Decano) que reformó los estudios de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, en 1969, demostró que era posible otra forma de estudiar.

En el terreno de las humanidades pronto apuntó, como urgencia imperativa, la obsesión por la metodología, una buena nueva que equiparara

¹ Sobre este momento de la filología española versa mi artículo “Años de fe: la reconstrucción de la historia de la literatura (1968-1975)”, que fue una de las ponencias del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea (2002), en cuyas actas puede leerse (2004: 257-280).

nuestros estudios a cualquier otra disciplina científica y que alejara de las aulas tanto la naftalina protectora de la beatería estilística como los dogmas de una historia literaria que –en otros lugares del mundo– ya estaba en crisis desde los años treinta. Pero no le faltó razón a Jean Paul Sartre cuando barruntó que el estructuralismo estaba a punto de convertirse en la última barricada de la ciencia burguesa para perseverar en su estatus. Para demostrarlo, en 1964, el oficial Consejo Superior de Investigaciones Científicas conmemoró sus bodas de plata con un simposio sobre *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico* y en 1967 con otro sobre *Historia y estructura de la obra literaria* (publicados respectivamente en 1967 y 1971) que revelaban cómo el bastión de la filología más convencional podía hallarse a gusto en la nueva metodología. La semiótica literaria compareció a la sombra del estructuralismo, pero como temerosa de adoptar entre nosotros su potencial como ciencia general de la comunicación. Su progenie más fértil era rusa y centroeuropea pero en España comparecieron una versión italiana de corte tradicional (la que representó desde 1970 la revista *Prohemio*) y la más cercana, esnob y variada vulgata francesa. Pronto se hizo doctrina cerrada y proliferaron capillas de su culto. Y en 1983 el CSIC también convocó el consabido Congreso Internacional sobre “Semiótica e hispanismo” en cuyas copiosas actas (*Teoría y semiología. Lenguaje y textos hispánicos*, 1984) el muy activo José Romera Castillo estableció un complaciente “Panorama de la crítica semiótica en España”, tan autosatisfecho que no había más que pedir... A la vez, y *un peu partout*, se hablaba de sociología de la literatura, aunque no siempre era fácil identificar si se hacía de su versión cercana a la semiótica, de su aplicación al análisis cuantitativo de la lectura y la producción de textos o de sus territorios más ideologizados y cercanos al marxismo, ya fueran descendientes de la izquierda hegeliana (representada en Georg Lukács o Lucien Goldmann), ya lo fueran de aquella suerte de calvinismo marxista que profesó Louis Althusser. Y en los alrededores de la sociología y todavía al margen, quedó el minoritario culto a las *Iluminaciones* de Walter Benjamin, que las traducciones de Jesús Aguirre hicieron circular a partir de 1971, como al margen de las escuelas semióticas permanecieron los divertidos e inteligentes libros de Umberto Eco (*Obra abierta* se tradujo en 1963 en Seix-Barral y, un año después, –en una editorial madrileña– el provocativo y divertido *Diario mínimo*).

Semiótica, Historia literaria y descontento

Los dos primeros libros de Joan Oleza, ambos de 1976, respondieron a estas inquietudes latentes. *Sincronía y diacronía* enunciaba el dilema saussureano que marcaba desde hace tiempo el rumbo de los estudios literarios, al menos desde los formalistas rusos: ¿cómo conciliar la consideración de la obra en sí, universo particular con sus propias leyes, y su pertenencia a una serie de expresiones sucedidas en el tiempo, como instancias de tradición o como signos de ruptura? El segundo, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, enunciaba en su subtítulo –quizá mejorable...– los tres elementos que acotaban un estudio genético (nacimiento, crisis, ideología), con algo de voluntad semiótica y bastante más de interpretación histórico-materialista. Y lo hacía sobre un género que, por su naturaleza mixta, su falta de *pedigree* clasicista y su condición de instancia de parte en un proceso de evolución social, resultaba particularmente atractivo para todos.

Oleza no era el único semiótico díscolo. En aquellos mismos años, Jorge Urrutia, aparentemente más fiel al modelo, había hecho su tesis doctoral sobre *La literatura española y el cine (Bases para su estudio)*, tras la que había publicado unos *Ensayos sobre lingüística externa del cine* (1972), pero también se había formulado una muy pertinente pregunta, “Bécquer ¿poeta materialista?” en las venerables páginas del *Boletín de la Real Academia Española* (LIII, 1973), y jugaba con un título fundamental de Roland Barthes al titular un libro de poemas como *El grado fiero de la escritura* (1977). En la misma Valencia, otro semiótico militante, Jenaro Talens, publicó en 1975 dos títulos que exhibían el vocabulario iconoclasta y desmitificador que latía en su trabajo (*El espacio y las máscaras*, un estudio sobre la poesía de Cernuda, y *Novela picaresca y práctica de la transgresión*), que se reiteraba en los títulos de sus primeros y ambiciosos poemarios (*Víspera de la destrucción*, *Ritual para un artificio*, *El vuelo excede el ala*). En Granada, Juan Carlos Rodríguez, volvió de París el mismo año en que Oleza regresó de Dinamarca. En 1971 había leído allí su tesis *Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo* y ahora publicaba una provocativa *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, que fue el primer y combativo manifiesto del *althusserismo* entre nosotros.

Oleza tiene un lugar capital en el descubrimiento de la gran novela del XIX como un conjunto ideológico fecundo y excepcional. Y también aquí se pueden

registrar concomitancias significativas. La puertorriqueña Iris M. Zavala –formada en España pero entonces residente en Estados Unidos– publicó una atractiva síntesis sobre *Novela e ideología en la novela española del siglo XIX* (1971), que abordaba la fundación de la novela histórica, los inicios del folletín democrático y la significación de Fernán Caballero. La misma etapa anterior a 1868 fue objeto de las monografías mucho más discutibles de un español afincado en París y seguidor de Lucien Goldmann, Juan Ignacio Ferreras, que fue autor de una *Introducción a la sociología de la novela española del siglo XIX* (1973), que dio paso a dos volúmenes de un proyecto nunca rematado: *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, de 1973, y *El triunfo del liberalismo y la novela histórica (1830-1870)*, de 1974. Por su parte, Leonardo Romero Tobar, avezado pesquisador de la prensa decimonónica madrileña, daba a conocer su libro sobre *La novela popular española en el siglo XIX* (1976), un territorio habitualmente desdeñado sobre el que ya andaba publicando sus sólidos trabajos el investigador francés Jean François Botrel. Y también las dos referencias mayores –Galdós y Clarín– estaban en trance de seria reconsideración: el primero desde los años sesenta (los *Anales Galdosianos* nacieron en 1966), cuando menos; el segundo, un poco más tarde. En 1971, un profesor barcelonés que enseñaba en Inglaterra, Laureano Bonet, había recogido y prologado los *Ensayos de crítica literaria* de Galdós que sirvieron para llamar la atención sobre unos textos trascendentales. Casi a la vez, Sergio Beser (que acababa de regresar del Reino Unido y de Estados Unidos) publicó su monografía *Leopoldo Alas, crítico literario* (1968) y la utilísima y bien pensada selección de sus textos críticos, *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española* (1972).

El mejor antecedente español era, sin embargo, la serie inacabada de estudios del español exiliado José Fernández Montesinos, que fue uno de aquellos proyectos en los que –como en *España en su historia*, de Américo Castro; *Liberales y románticos*, de Vicente Lloréns, o como *El krausismo español*, de Juan López Morillas– escuchábamos la nostalgia de una España distinta, contemplada desde el otro lado de un océano de dolor y olvidos. El proyecto había comenzado con un necesario y meticuloso recuento bibliográfico de los orígenes del género y con sendos estudios de la obra de Pedro A. de Alarcón y Juan Valera, todo entre 1955 y 1956; en 1960, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española* quiso estudiar el arduo (e imposible) paso hacia la novela de un género castizo y casi siempre complaciente con lo que describía. De muy poco tiempo después fueron los estudios sobre *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*

y *Pereda o la novela idilio*, en los que más agudamente percibía cómo la *conciencia posible* del novelista competía con las complicidades del viejo costumbrista... y perdía la batalla. Y en 1968, a la vez que el autor iba reescribiendo parte de sus anteriores estudios, apareció el primer volumen de *Galdós*, al que siguieron en 1969 y 1972 dos tomos más sobre las novelas contemporáneas y los *Episodios* que cambiaron decisivamente la percepción crítica del escritor.

La novela del siglo XIX: una cuestión de ideología

A lo largo de su empeño, Montesinos había pasado del rigor metodológico del positivismo bien temperado del Centro de Estudios Históricos a la mayor libertad del ensayo ideológico, teñido de liberalismo radical que le llevó a acuñar los felices términos de "novelas pedagógicas" y "novelas de la locura crematística" para hablar de las que van de *La desheredada* a *La de Bringas*, de Galdós. El joven Oleza emprendió su síntesis de la narrativa española a partir de una visión muy crítica de la historia de la cultura europea y de los grandes conceptos que la enmarcaban: romanticismo, realismo, idealismo. Así, El capítulo I de *La novela del XIX* comienza con un vigoroso panorama de la Europa de 1830: en un universo moral acuñado por lo romántico, "el desencanto se convierte en fuente del realismo. Pero el realismo es, a la vez, la respuesta a la demanda de información de nueva clase en el poder, anhelante de reconocer la realidad sobre la que se instala [...]. Desde un punto de vista estrictamente literario puede decirse que la evolución interna del romanticismo conduce, en su última fase, al realismo" (1976: 7-8) y, en consecuencia, no es su opósito sino su complementario. Las afirmaciones se acreditan en una cita de Lucien Goldmann... y este, como es sabido, remite a los trabajos de Lukács sobre el realismo y estos, a su vez, a las fuentes fundadoras en la *Estética* de Hegel, los *Fragmentos* de Novalis y la "Carta sobre la novela", de Friedrich Schlegel: para todos ellos la novela es el escenario de la pugna entre el individuo problemático y la sociedad, desde los primeros años del siglo XIX y así se codificó en la *Teoría de la novela* lukácsiana de 1920. Y esa pugna enlazaba el romanticismo rebelde con el realismo, que buscaba un pacto de transigencia, y este acuerdo se prolongaba en un naturalismo que se añoró *científico*. Tras el punto de llegada que supuso Gustave Flaubert –la exaltación del artista lúcido e imparcial– vino otro sueño de lo absoluto: la fe de Zola en la ciencia.

Aquel realismo decimonónico había venido aceptando el marco social al que aspiraban las sociedades, complejas e injustas, de las Restauraciones – políticas y morales– del siglo (Oleza debió de recordar la impugnación que Sartre hizo de la “bonne conscience” de las letras del XIX en el capítulo final de *Qu’est-ce que la littérature?*), aunque el naturalismo no tuvo más remedio que reflejar el desorden y la quiebra del modelo. Pero, a partir de esa obertura internacional, Joan Oleza registraba agudamente las diferencias españolas: el realismo europeo de 1830 se aplaza entre nosotros hasta cuarenta años después, para llegar con la España convulsa del Sexenio y a la convaleciente de la Restauración, que significan aquí el definitivo desenganche de los valores románticos y la desazón de la conciencia burguesa. Y por el camino se quedan disidentes (de fondo avanzado, sin embargo) de las tesis naturalistas, como fue el caso de Juan Valera, que buscaron una novela desmitificadora pero, a la vez, recreativa y complaciente (“desactivada”, escribe Oleza; “ficción libre”, había consignado el título del libro de Fernández Montesinos sobre el narrador egabrense).

En cambio, José María de Pereda idealiza al pasado arcádico pero es un realista, a pesar suyo, y reconoce también ese mundo brutal que se opone a su idealismo campesino y que triunfará sobre la incurable debilidad de quienes encarnan su añoranza. Oleza ha leído muy bien el *Pereda o la novela idilio* de Montesinos y habla de una “égloga preburguesa” y una “égloga realista”, pero de “realismo bronco, de tonos fuertes, bruscos, de trazos gruesos, basado en una abundancia descriptiva que no rehúye la miseria, la mugre, la deformidad” (1976: 49). No tenía guía tan seguro para analizar la misma contradicción que intuye en Emilia Pardo Bazán, cuya bibliografía crítica era todavía muy reducida y convencional, pero sabe detectar que su senda va del naturalismo al decadentismo espiritualista, siempre “impregnada de romanticismo”, y que “esgrime su distancia frente a una sociedad progresivamente burguesa”, aunque convirtiendo los conflictos en un escenario fatalista donde se produce la “lucha de fuerzas elementales” y en el que la creencia religiosa no es un hecho dado, al modo perediano, sino una conquista redentora (1976: 72-74), algo que se anticipaba a los estudios más recientes sobre la escritora.

La obra de Pérez Galdós era, por supuesto, un espacio de indagación más frecuentado y Oleza se apoya en el modelo de progresión que, en el fondo, fijó el mismo escritor, al reservar el término de “Novelas contemporáneas” para el núcleo de madurez de su producción: de las primeras novelas “ideológicas”, que

incluirían el ciclo que va de *Doña Perfecta* a *Marianela*, Galdós pasó a la “superación de la novela abstracta” (a partir de *La desheredada*), que se despliega las grandes novelas naturalistas. Y de ahí a “la interiorización de la realidad” (un hallazgo onomástico) que se advierte quizá desde 1886 (composición de *Fortunata y Jacinta*, después de *Lo prohibido* que, en mi opinión, tiene algo de ensayo previo de la obra maestra), que ya se convierte en “realidad interiorizada” a partir de 1892 (fecha de *Tristana*) y que llega a ser una “exaltación de los valores del yo sobre los de la sociedad, expresada a través de la filosofía del amor”: buena manera de integrar en una sola corriente aquellas novelas que hablan de amores difíciles pero generosos, como son *Realidad*, *Ángel Guerra*, *Nazarín* y *Halma*, *Misericordia*, *El abuelo...* Al final de ellas, llega la etapa de “el sueño de la realidad” que, desde 1898, parece encarnarse en los renovados *Episodios nacionales*, en las novelas simbólicas y, sobre todo, en su teatro.

No es casual que en la edición de *La novela del XIX* de 1976, Leopoldo Alas, Clarín, se lleve una sesentena de páginas de las doscientas y algo más que tiene el volumen. La clave de esa atención más demorada se enuncia al comienzo del trabajo, cuando se habla de “el *dualismo* [una expresión que toma de Mariano Baquero Goyanes] radical y radicalizado, producto de la interacción que consta de dos fuerzas: la exigencia de una lucidez crítica, llevada a sus últimas consecuencias, y el rebrotar irrefrenable de unos impulsos vitales e irracionalistas incapaces de satisfacerse en el puro ejercicio de la inteligencia abstracta” (1976: 141). Esta deuda romántica, corroída por la brutalidad realista, es lo que caracteriza “al resbaladizo espacio sobre el que, lúcidamente, se mueve Clarín”, siempre entre humor e idealización, y donde el humorismo resulta “un resorte catártico de la misma especie que la tristeza [...] [que] abarca toda clase de registros: desde el humorismo lírico al puramente cómico, a la ironía sutilísima, al sarcasmo tajante, al esperpento grotesco” (1976: 159). La *Regenta* analizada en brillante esquema resulta así ser la “novela total” y, en verdad, poco más se puede decir de la impresión de su lectura; a su lado y por más que entonces menospreciada, Oleza ya advierte que el relato de *Su único hijo* “no se parece a nada de lo que se hizo en el siglo XIX: por un lado, tiende al psicologismo más extremado; por el otro, al esperpento o a la novela grotesca” (1976: 172). No es casual que Clarín cierre el libro de Oleza: en su resumen final se consigna que el autor terminó con el realismo como reflejo complaciente de la sociedad burguesa y, como Flaubert y

como el Zola final, quiso dejar constancia de sus deficiencias para entender una realidad diferente que ya alboreaba.

En los textos de Leopoldo Alas

En 1984 Oleza hizo para Letras Hispánicas, de Cátedra, una excelente edición de *La Regenta*; la suya y la preparada por Gonzalo Sobejano en Clásicos Castalia (1981) siguen siendo las dos de referencia. Pero yo prefiero encaminarme ahora a la que hizo de *Su único hijo*, en 1990, un año antes del centenario de la segunda y última novela clariniana. No es casual que en las primeras páginas reprodujera la frase sobre la imposibilidad de su clasificación, que se ha citado más arriba; tampoco lo es que, después de las 130 tupidas páginas del prólogo y de la copiosa anotación del texto, Oleza supiera que ni él, ni sus lectores, podemos sustentar la misma aprensión de 1976. Por un lado, señaló el parentesco moral de *Su único hijo* con la trama de *Doña Berta* –la indefensión del personaje, el fracaso y la pasión por el hijo–, pero habló también del fecundo diálogo de la novela con *Fortunata y Jacinta*, donde también es central el hijo deseado y su apropiación como advenimiento redentor de una vida distinta: “la pícaro idea” de Fortunata se repite en el pobre Bonis, e incluso en Emma. Y ahora sabíamos, de añadidura, que el proyecto de Alas nació rodeado de otros –*Juanito Reseco*, *Una medianía...*– que, al final, generó una probable *Sinfonía de dos novelas* (*Su único hijo* y *Una medianía*); con muy buen acuerdo, Oleza reimprime la segunda como apéndice de su edición de la primera, pero en el orden inverso que Clarín pensaba, y se nos ilustra sobre el título del conjunto con nota muy certera sobre géneros musicales y géneros narrativos, desde este hallazgo clariniano hasta *El cuarteto de Alejandría*, de Durrell, pasando oportunamente por *Contrapunto*, de Huxley. Pero tampoco nos falta la información pertinente sobre la resonancia europea del tema de la paternidad espiritual, ni dejan de subrayarse los rasgos de la etapa declinante de la vida de su autor.

Creo que Oleza ha sido el primero en subrayar que *La Regenta* no es una obra de madurez, como su maestría hace pensar, sino fruto de juventud, de un autor de treinta y pocos años y bastante radical en ideas morales y políticas; tras la publicación de *La Regenta*, vinieron su ingreso pleno en el posibilismo de Castelar, su progresiva inmersión en un espiritualismo laico y, sobre todo, cierto difuso sentimiento de derrota, que agudizaba una salud más que quebradiza. Quizá lo

más significativo del estudio de Oleza sobre *Su único hijo* sea la dilucidación acerca de qué romanticismo hablamos en cuando lo hacemos de esta novela romántica, impregnada de música algo abaratada pero gran música, al fin: si nos referimos al movimiento troncal germánico o a su versión Biedermeier para uso de una burguesía advenediza. Oleza apunta, sin vacilar, a lo primero y, al respecto, hace un sutilísimo análisis de muchos personajes secundarios que encarnan sus variantes, a la vez que establece, con no menos precisión, la *fecha interior* de esta novela. Oleza sitúa la acción entre 1840 y 1870, fase ascensional del espíritu burgués, pero la posición del Narrador –tan ampliamente omnisciente, casi tiránico, implacable en la descripción, como se subraya– se emplaza en fechas más recientes, en aquel tiempo literario de *La Regenta*, que lo fue de desengaño y criticismo. Y esa es la óptica que usa cruel y piadosamente con todos: con Bonis, el hombre expropiado; con Emma, en la que no ve tanto maleficio como brutal egoísmo; en Serafina Gorgheggi, la que revela impíamente el secreto, pero que también es víctima...; en el cínico Minghetti que toca fragmentos de *La traviata* de Verdi en el terrible bautizo de Antonio Reyes, “su único hijo” (una expresión evangélica –se subraya– sólo puede referirse a Cristo). Y habla de un desenlace que no es un desenlace, sino algo abierto: un misterio. En un ensayo reciente, Javier Cercas negó al realismo decimonónico la existencia de *puntos ciegos*: los hay aquí, como los hay en *Misericordia*, por ejemplo, y es que Clarín o Galdós llegaron muy lejos...²

Once años después, se celebró el centenario de la muerte de Alas y Oleza participó en el importante congreso de Oviedo *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Lo hizo con una ponencia, “Lecturas y lectores de Clarín”, que puede leerse como un sustancioso epílogo de lo que al autor venía sustentando desde 1971: “El discurso de la modernidad se exige ceñir, delimitar, acotar y combatir el discurso del antiguo Régimen” y para este propósito, “la novela [...], género representativo de la Modernidad, fue pionera en la labor de desescombro de los viejos mitos” (2002: 255). Oleza repasa algunos motivos

² Cercas afirma que “tampoco creo que tengan punto ciego *Las ilusiones perdidas*, o *La cartuja de Parma*, o *David Copperfield*, o *Madame Bovary*, o *Los miserables*, o *Middlemarch* [...]. La razón puede ser que esa tradición de novela, tal y como cuaja en el siglo XIX, siente ante todo la ambición imposible de crear un artefacto verbal semejante a un mundo cerrado [...], mientras que en la [otra] novela, el punto ciego es una grieta, una minúscula fuga de significado que es a la vez la fuente principal de significado” (Cercas, 2015: 66). Valdría la pena discutirlo...

fundamentales en esta tarea: la reflexión sobre la paternidad y la transmisión de la culpa, el donjuanismo y la cosificación de la mujer, el debate sobre la libertad moral de las mujeres. En tal sentido advierte cómo la novela realista llevó a cabo una crucial batalla contra los estereotipos del teatro barroco y sus conflictos de honra familiar, todavía vigentes en los gustos del XIX (no hay sino recordar a don Víctor Quintanar y sus aficiones calderonianas). A despecho de su propio comportamiento tan convencionalmente masculino, Galdós exploró las contradicciones de la humillada condición femenina (*Tristana*, *Realidad*, *El abuelo*), como lo hizo Clarín de modo más explícito y sin demasiada mala conciencia detrás: *La Regenta* fue –señala Oleza– la adúltera “con más motivos de toda la novela del XIX” y Doña Berta, la protagonista de la novelita homónima, la más desdichada en la busca del hijo y del amor que le robaron. Pero no fueron los únicos y Oleza trae a colación novelas como *O primo Basilio*, de Eça de Queiroz; *Ana Karenina*, de Tolstoy, y *Effie Briest*, de Fontane, y extiende la continuidad de esa batalla emancipatoria al Unamuno de *Amor y Pedagogía* (¿y por qué no *La tia Tula?*), a la olvidada novela *El vicario*, de Manuel Ciges Aparicio, a *Laura a la ciutat dels sants*, de Miquel Llor, e incluso a la preterida novela de Ignacio Agustí, *Mariona Rebull*.

Avatares del post-realismo: de Blasco Ibáñez a Max Aub

En 1998 Joan Oleza había recibido el encargo de organizar el congreso que se celebró sobre Vicente Blasco Ibáñez en ocasión del centenario de *La barraca: Vicente Blasco Ibáñez, la vuelta al siglo de un novelista* (2000). Suya fue la ponencia inaugural, “Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad”, cuyo título jugaba con otro de un relato de Blasco que, por cierto, era de ambientación mallorquina (*Los muertos mandan*, 1909). La broma y el contenido de la ponencia no debieron ser muy bien recibidos por la vieja guardia blasquista y, desde luego, no se trataba de un texto complaciente... Reconocía que las novelas iniciales –el ciclo valenciano, al igual que el llamado ciclo “social”, que buscó horizontes fuera de la región– respondieron al recetario naturalista común (documentación laboriosa del ambiente y determinismo riguroso de la trama), que se desarrolla en un esquema de proceso idéntico: tras un minucioso planteamiento, la acción comienza en el tercero de una decena de capítulos –siempre el mismo número– que llevan a un final aleccionador y efectista. Pero la fórmula tiene todavía rastros evidentes del romanticismo realista y rebelde: en

estas novelas reina un Narrador con mayúscula, que todo lo sabe, y se desarrolla una trama sobrecargada de intencionalidad que no deja de ser nunca una respuesta muy directa a un público cómplice. Nos hallamos ante un naturalismo tardío que tiene un éxito indiscutible pero en que es imposible reconocer la impregnación estética modernista de las novelas coetáneas de Baroja, Azorín y Valle-Inclán, aunque alguna vez, como sucede en *La horda* y en *La voluntad de vivir*, se acerque visiblemente a la temática de la nueva narrativa.

En rigor, Blasco no culmina el naturalismo del XIX con un acercamiento a la nueva estética sino que anticipa el realismo social, un poco truculento y muy popular, que usaron Felipe Trigo, Manuel Ciges Aparicio, Ramón Sánchez Díaz y, algo más tarde, José Mas. "Si fue populista en política, lo fue también en literatura", subraya Oleza, y ostentó aquel populismo como un "carisma ideológico, estético, psíquico y hasta de clase" (2000: 22). Esa fue su elección (que, sin duda, lo menoscaba como escritor) y también la clave de su triunfo, y quizá de su futuro como nuncio de otra cosa. Porque, como escribe Oleza al final de su ponencia (en modo interrogativo y no asertivo), su ejecutoria pudo ser otra salida al realismo que se agotaba: "¿Es qué sólo es moderna la tradición que arranca del romanticismo de Jena, pasa por Baudelaire y Mallarmé, se expande a través del modernismo internacional, culmina en las vanguardias y se reitera sin fin en las neovanguardias? ¿Hay que considerar entonces a la Ilustración, al romanticismo socializante, al realismo y al Naturalismo, a las Vanguardias del compromiso revolucionario, al existencialismo, al Neorrealismo social de la segunda posguerra, al realismo crítico de los años cincuenta y al realismo de la experiencia de los años ochenta como manifestaciones esclerotizadas de un Antiguo Régimen estético, como predica Jameson? ¿Es todo lo que convoca al encuentro entre el arte y la vida, a la implicación de escritores y lectores en la práctica social, un anacronismo?" (2000: 50).

No es flaca apología, ni hipótesis que pueda refutarse fácilmente. Por eso, tras rechazar la frase de Max Aub que hacía de Blasco "un epígono del naturalismo que con él acaba", Oleza propone que se le vea, en cambio, "como el enlace necesario, y pionero, entre el naturalismo del XIX y el realismo social del XX, el que el propio Max Aub defendió y teorizó". En aquel momento, Oleza había aceptado la dirección de la publicación de las obras completas de Max Aub, una compleja tarea que corría de cuenta de la Biblioteca Valenciana, entonces en su mejor momento de actividad. El artículo "Max Aub entre vanguardia, realismo y

posmodernidad" (1994), y su ampliación, "*Luis Álvarez Petreña* o la tragicomedia del yo", ponencia en el congreso *Max Aub y el laberinto español* (1996) no mencionan todavía ese posible enlace de dos realismos –el naturalista clásico y el realismo social– pero ambos tratan de indagar las "encrucijadas estéticas de aguda capacidad premonitoria" que planteaba un texto de 1934, la novela *Luis Álvarez Petreña*. Conviene recordar que Aub mantuvo *in fieri* este relato de 1934 para retomarlo en dos versiones más, de 1965 y 1971, en las que el autor se había ido implicando al modo unamuniano, incluso como personaje de ficción, a la vez que Petreña se sobrevivía a sí mismo y se convertía en una sombra crítica de su propio pasado³.

La primera aparición de *Luis Álvarez Petreña* se había publicado al amparo de una revista de orientación fascista, *Azor*, y rompía decididamente con los juegos narrativos vanguardistas que hasta el momento había cultivado su autor, para convertirse casi en una novela expiatoria. Con mucho acierto, Oleza relaciona a su protagonista con los héroes primiseculares que buscan una vida más plena, de los que pueden ser ejemplos el Antonio Azorín, del joven J. Martínez Ruiz, y el Alberto Díaz de Guzmán, héroe de la tetralogía de Pérez de Ayala que se inicia en *Tinieblas en las cumbres* y concluye en *Troteras y danzaderas*. Pero esa congoja vital fue un síndrome muy extendido: en los relatos más recientes de Benjamín Jarnés, patrón de la novela "deshumanizada" (aquella "cagarrita literaria" de la que Aub se burlaba quince años después), compareció a menudo una inquietud por la inestabilidad del sujeto, por su actitud inerme ante el destino, por la insignificancia de su existencia, que eran tan hijos de su tiempo como las formas más violentas del *compromiso* social. Y un título bastante olvidado de 1934, *El intelectual y su carcoma*, del menorquín Mario Verdaguer, había dejado un dechado perdurable de esta actitud expiatoria. Para Oleza, *Luis Álvarez Petreña* narra la "crisis del sujeto modernista", nacido del egotismo romántico, ahíto de literatura, convertido en un narcisista propicio a la huída o la deserción: "Encerrado en la cárcel del lenguaje, arruinados los puentes hacia una realidad indecible, inexperimentable, huidiza, en el sujeto modernista se da a la vez de un infinito hastío de literatura ciertas ansias intermitentes de romper el cerco de lo literario para correr al encuentro de lo vital" (2011: 97). Pero aquel romanticismo tampoco era "el que en 1930 había empezado a predicar José Díaz Fernández, ni con el

³ Oleza ha añadido otra visión más reciente del tema en "Max Aub y *Luis Álvarez Petreña*. Un conflicto de estéticas" (2011: 363-384).

que inauguraría desde las páginas de *Caballo verde para la poesía*. Tampoco era el viejo romanticismo. Su novedad respecto al confesionalismo de un Chateaubriand, de un Byron, de un Musset, de un Espronceda, no consistía en el exhibicionismo del yo, sino en el extravío mismo del yo, en la disgregación de la fuente de tanta lágrima y tanta maldición” (2011: 101).

En tal sentido, el personaje de Aub transita por el infierno del yo que, desde Nietzsche hasta Freud, pasando por los héroes novelescos finiseculares y llegando hasta las experiencias del primer surrealismo, han constituido el dramático itinerario del arte moderno. Y Oleza señala cómo –con un estatuto a medias entre la verdad y la ficción, equiparable al de *Luis Álvarez Petreña*– Max Aub habría inventado en 1958 al pintor que protagoniza *Jusep Torres Campalans* para explorar el perspectivismo y la proliferación de puntos de vista que propuso el cubismo (2011: 120-121). En tal sentido, Aub da la razón a quienes hacen derivar la vanguardia del espíritu romántico, pero también percibe que la vanguardia y el surrealismo destituyeron al autor de su estatus dominante, como subrayó Walter Benjamin al abordar la novedad del segundo. Y, en definitiva, el descenso a los infiernos de la novela de 1934 se transformó en algo distinto, cuando la edición de 1971 volvió sobre sus pasos, ahora en la cercanía de un realismo crítico, a la altura de la historia y de la experiencia vivida en los años posteriores a 1939. Petreña y Aub dialogan al respecto y concluyen que ellos no se parecen a Dalí ni a Buñuel, ni se reconocen en *Poeta en Nueva York* o *Espadas como labios* sino en el realismo crítico que “reanudaron Paco Ayala y Cela” en la novela española. Oleza apostilla: tal “es la línea de trabajo que Max Aub inicia en *Luis Álvarez Petreña*, continúa en *Jusep Torres Campalans* y prosigue hasta sus últimos años en sus conversaciones con Buñuel, la línea de trabajo que hace de Max Aub un legítimo heredero de la vanguardia en pleno realismo y que aun en pleno realismo, le convierte en obligado pionero de la Postmodernidad” (2011: 120). Algo de todo esto, en efecto, habría en *Luis Buñuel, novela*, si dejamos aparte esa lamentable reconstrucción publicada hace unos años por Carmen Peire y nos conformamos con los materiales gaseosos pero importantísimos que Aub nos dejó: una historia del arte moderno mezclada con el recuerdo oral, conversacional, de una generación española, que fue y no fue la suya, entre la realidad y la leyenda⁴.

⁴ Sobre estas proyecciones –apócrifas o no– de Aub, cf. otros dos importantes trabajos de Joan Oleza: “*Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo” (2003: 301-329) y “Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo” (2005: 15-36).

Realismos de la Posmodernidad

Para Oleza, el regreso al realismo se ha producido, sin embargo, bajo las instancias del *posmodernismo*, ese término vaguísimo pero universal que definió Lyotard en 1979 como *La condición posmoderna*. Quizá porque solamente a partir del desamparo, o ante la angustia de demasiados modelos que seguir (o que romper), es posible seguir adelante y, a la par, volver a la realidad, con todas las cautelas, sabiendo que su múltiple imagen persiste más allá de los desvaríos de la última vanguardia y de la penúltima afirmación de la autonomía del arte. Y esa resurrección de lo real incluía también la presencia del narrador-testigo y, en buena medida, una reflexión moral sobre los términos de la historia en que se incardinaba: lo que tempranamente el crítico y narrador Serge Dubrovsky llamó *autoficción*. Algo de todo esto se apuntaba ya en un excelente trabajo sobre Antonio Muñoz Molina ("*Beatus ille* o la complicidad de historia y novela", *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 363-368), que abordaba la construcción intelectual y estética de un libro que marcó un rumbo nuevo en las letras españolas. Pero he preferido ir a otro trabajo de síntesis del mismo año que tuvo, sin duda, mayor repercusión: el titulado "Un realismo posmoderno" (*Ínsula*, 589-590, 1996, número monográfico "El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio").

Oleza explica el rumbo dominante de las letras modernas en tres "asaltos" (un término muy lukácsiano) sucesivos: el primero fue el romántico, que se expandió hasta el realismo y el naturalismo que fueron el terreno de su despliegue; el segundo fue del *modernismo* estético (que incluiría desde el simbolismo y otros movimientos subordinados hasta las primeras vanguardias); el tercero nació de la ruptura surrealista y, a la par, de la literatura *comprometida* de años los treinta que en el decenio siguiente dio paso al *existencialismo*, siempre y en todo momento bajo la vigencia del yo como experimentador de todas las modalidades. La posmodernidad puso en berlina la legitimidad del sujeto, a la vez que la de la historia convencional de los hechos y la del texto unívoco (convertido ahora en mera *textualidad* maleable). Y propuso que el lenguaje que la expresaba constituía la única realidad a la que teníamos acceso; de ese modo, el llamado "giro lingüístico" de la historia y las ciencias sociales anteponía el estudio formal de los lenguajes a cualquier consideración conceptual sobre los hechos de los que aquel hablaba. Fue la consecuencia tardía de las proposiciones del *Tractatus* de Ludwig

Wittgenstein y, de hecho, la legitimación de una interpretación de las cosas, convertida en un puzzle de hipótesis...

¿Qué mejor conclusión para una época en que todo parecía en inminencia de cambios y de oscuros vaticinios? En España, la creencia en un realismo directo, penitencial y casi fotográfico había perseverado hasta los años sesenta; al final del decenio, dio paso a un periodo de pruebas agotadoras de estilo y a juegos de perspectiva, que llevaron al silencio a muchos creadores y ante lo que sólo mantuvieron el tipo narradores como Juan Marsé, Carmen Martín Gaité y Manuel Vázquez Montalbán, no sin dudas ni vacilaciones. Pero Oleza observa que en el decenio siguiente, en los ochenta, surgieron por doquier las "nuevas formas de realismo": sin aparente acuerdo previo, vuelven sobre ellas narradores tan dispares como Luis Landero, Julio Llamazares, Adelaida García Morales, Antonio Muñoz Molina, Luis Mateo Díez, Javier Marías, Almudena Grandes, Rafael Chirbes... En todos aprecia el crítico una "poderosa trabazón textual" y la vuelta al diálogo natural (no caudaloso y caótico de los años de la "novela estructural", ni tan parvo y entrecortado como en los días neorrealistas); regresa también la variedad y el estudiado conocimiento de los medios descritos, sin albergar pretensiones de realismo documental... pero, a la vez, predomina una fuerte "autoconciencia de la ficción", que es fruta esencialmente posmoderna. En estos escritores citados, concluye Oleza, brilla la "estrategia de la indagación, de desvelación un sentido, o de una clave secreta", porque la posmodernidad "nace de una moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad [...]. La posmodernidad es ese estado en que es más necesario la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas".

Y en eso estamos, ya a punto de concluir este recorrido por algunas novelas que Oleza ha analizado a lo largo de cuarenta años. Repasando su cuantiosa bibliografía hallo todavía un breve ensayo, "Final de siglo, ¿final de género?", que el año 1995 recogió una revista canaria, cuando la superstición parecía obligarnos a realizar balances parecidos a los que ya habían visto las postrimerías del siglo XIX. Al buscar el trabajo, compruebo que forma parte de un número monográfico sobre "Pensamiento literario y fin de siglo" que recoge las intervenciones que hubo en un ciclo de conferencias del mismo título, organizadas por el Centro Cultural del Círculo de Lectores, en Madrid, y coordinadas por Santos Sanz Villanueva. Y, al ver que tengo un ejemplar en mi biblioteca, advierto que yo también participé en aquel ciclo (extremo que había olvidado totalmente) y que

nuestras intervenciones –la de Oleza y la mía– se imprimieron muy cerca una de otra, solamente separadas por un breve artículo de la editora Imelda Navajo; la mía se titulaba “El pensamiento literario en la postmodernidad” (fue la única de las veintidós intervenciones que mencionaba el mantra de la época).

Los géneros –nos dice– han servido para identificar textos y, en el fondo, para hacérselos más previsibles; les han conferido también la autoridad que da la fuerza del número de coincidencias. ¿No será la hora, se pregunta Oleza, de que la creación literaria salga de la convención genérica, cuando ya hemos visto la epopeya cómica *Orlando furioso*, de Ariosto, convertida en un texto dramático y una escenografía por nuestro contemporáneo Lucca Ronconi? ¿Y cuando abundan novelas deudoras de la intimidad de la poesía y poemas narrativos, que casi parecen cuentos realistas? ¿O cuando hemos pasado “del elogio de la pureza al elogio de la hibridez, como categorías (incluso políticas), y del prestigio de lo único al de lo plural y lo múltiple?”. Posiblemente, el elemento unificador de esas transgresiones reside en que todo regresa a su fuente primera, al autor que cuenta o que cavila, a la intimidad del que habla en el texto (y seguramente de quien le escucha): “El sujeto lírico de la poesía moderna se ficcionaliza, se dispersa y proyecta en apócrifos y heterónimos, sobre vidas de personajes, a la manera de la lírica clásica. Son juegos que, como señales de humo, anuncian un vértigo nuevo, el de lo autobiográfico, el de la autobiografía real, imaginada o anfibia, como corazón de la ficción mientras el sujeto narrativo gusta disfrazarse de su propio autor” (1995): 39-44).

* * *

Al leer otra vez estas palabras se me ha hecho inevitable pensar que Joan Oleza no ha escrito jamás sobre algo que no le gustara, sobre un texto que no estuviera tejido (como todo texto lo está, claro) con fibras que pudiera reconocer como íntimamente suyas. Así se tratara del teatro clásico español (sus primeros ítems bibliográficos sobre el tema son de 1981), cuyo juego y pluralidad –secretamente tan bien organizadas– le fascinaron tempranamente, o así fuera la teoría semiótica, o en definitiva, sobre ese largo recorrido por la novela que nos ha acompañado, desde los grandes del siglo XIX hasta nuestros estrictos coetáneos.

En la especie profesoral a la que pertenecemos, suele ser más frecuente lo contrario: la solemnidad y la pedantería del filólogo resultan a menudo patéticas muestras de la insolidaridad profunda con el tema que trata, que su altanería no

sabría expresar de otro modo. Hay muchos eruditos (*eruditus, ex ruditus*: sacado de su rudeza originaria) que no han salido de aquella tosquedad que, sin embargo, creen haber abandonado. No es verdad que un crítico sea un creador frustrado pero tampoco al revés, pero no es tan infrecuente que las dos formas de ver la literatura converjan fecundamente. Lo que sí ocurre es que hay indagaciones críticas que dejan huellas de zapatos o de botas en el territorio por el que han transitado, como las de los turistas indisciplinados y los entrometidos y curiosos. La lectura crítica se hace preguntas y no siempre da respuestas, no propone explicaciones únicas ni para hacerlo maltrata al autor de una obra o lo ignora olímpicamente; no deja huellas de los pies allá por donde han de pasar otros. En la hermenéutica no hay una verdad única sino una exploración de algunas verdades parciales y estimulantes... Pero todo eso lo saben muy bien los lectores y los discípulos de Joan Oleza. Están todos ellos de enhorabuena en este día jubilar y a mí solamente me queda agradecerles vivamente que me hayan encargado un trabajo que me ha permitido (y lo diré en sus palabras, en el exergo de este artículo) *co-leer* y *co-vivir* algunos de los muchos que él ha publicado.

BIBLIOGRAFÍA

- CERCAS, Javier (2015). *El punto ciego*. Barcelona: Literatura Random House.
- MAINER (2004). "Años de fe: la reconstrucción de la historia de la literatura (1968-1975)". En Juan José Carreras y Carlos Forcadell (eds.), *Usos públicos de la historia*. Madrid: Marcial Pons, pp. 257-280.
- OLEZA, Joan (1976). *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Bello: Valencia. Reedición (1984). Barcelona: Laia.
- (1994). "Max Aub entre vanguardia, realismo y posmodernidad", *Ínsula*, n.º 569, mayo, pp.1-2 y 27-28.
- (1995). "Final de siglo, ¿final de género?", *La Página*, 20, pp. 39-44.
- (1996). "Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo". En Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I, pp. 93-122.
- (2000). "Novelas mandan. Blasco Ibáñez y la musa realista de la modernidad". En Joan Oleza y Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Valencia: Biblioteca Valenciana, vol. I, pp. 17-51.
- (2002). "Lecturas y lectores de Clarín". En Araceli Yravedra, Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.), *Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, I, pp. 253-287.
- (2003). "Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo". En Felipe V. Garín y Facundo Tomás (eds.), *En el país del arte: la novela de artista*. Barcelona: Anthropos, pp. 301-329.
- (2005). "Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo". En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*. México: El Colegio de México, pp. 15-36.
- (2011). "Max Aub y Luis Álvarez Petreña. Un conflicto de estéticas", *Bulletin of Spanish Studies*, 98, 2, pp. 363-384.

FICCIONES DE LO COMÚN: NARRACIONES COLECTIVAS FRENTE A UN FUTURO INCIERTO

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
Universitat de València

*En honor a Joan Oleza, que dirigió este trabajo
cuando yo comenzaba a interrogarme por la realidad
en crisis que nos atropellaba.*

Introducción

El 15 de mayo de 2011 se produjeron en España unas protestas sociales más férreas y continuadas que las que había habido previamente en el país frente a los recortes que siguieron a la crisis de 2008. En estas protestas participaron determinados colectivos y plataformas a los que se sumaron todos aquellos que querían oponerse a las privatizaciones del gobierno: *Democracia Real Ya*, *Spanish revolution*, *Movimiento 15-M*, *Primavera Valenciana* y un largo etcétera de colectivos que fueron expandiéndose por todas las ciudades del país en busca de una reacción colectiva que les permitiera enfrentarse a las consecuencias de un modelo neoliberal de gobierno. Ese mismo día, tras una manifestación que había sido convocada por los miembros de la plataforma *Democracia Real Ya* en contra de la situación político-social que sufría el país, menos de una treintena de personas acamparon en la Puerta del Sol de Madrid y, para sorpresa de los dirigentes, a lo largo de los días y las semanas posteriores se vieron apoyados por multitud de ciudadanos que no solo

acampaban en la misma Puerta del Sol, sino que extrapolaban ese modelo al resto de plazas del país. El 15M, dicen algunos teóricos, se convirtió poco a poco en una 'marca' o 'franquicia', en "un paraguas que ayuda a referenciar las diferentes iniciativas, aun cuando estas gozan de una importante autonomía" (VV.AA. 2013: 321). Estas reacciones en cadena se convirtieron en la muestra de que no nacía solo una oposición a las privatizaciones del gobierno, sino que nacía precisamente una nueva subjetividad, una nueva forma de entender las relaciones sociales. La acampada masiva duró veinticinco días y estuvo basada en dos pilares fundamentales: ocupar el espacio público y volver al modelo democrático a través de asambleas populares. Ese gesto colectivo ha tenido, a día de hoy, efectos estructurales y subjetivos en nuestra sociedad, ha extendido su forma de *hacer plaza* y sus presupuestos ideológicos han sido absorbidos por algunas ficciones de nuestra narrativa contemporánea.

Podríamos decir, por tanto, que tras el estallido de la crisis en el año 2008, una de las formas de oposición a las medidas neoliberales (privatizaciones y desmantelamiento del Estado neoliberal) se plantea en clave colectiva. La apuesta por lo común de los nuevos movimientos sociales nace como una oposición definida frente a la lógica neoliberal de los gobiernos, es un intento por redemocratizar de nuevo el mundo en oposición a la doctrina individualista que ha impuesto el capitalismo salvaje. Laval y Dardot hablan de la "tragedia de lo no-común" (2014: 18) para explicar cómo la primacía de la subjetividad neoliberal ha llevado a un "desarme político de las sociedades" (2014: 18), a una "descolectivización de la acción" (2014: 20). No obstante, ante esa lógica de individualismo y producción salvaje que trataba de desmembrar las opciones y vinculaciones colectivas, la fuerza de lo común emerge a través de un cambio en el entendimiento de la realidad: "Mientras que lo común era hasta ahora concebido como la gran amenaza contra la propiedad, planteada como medio y razón de vida, ahora es la misma propiedad sobre la que tenemos razones para considerarla como amenaza contra la posibilidad misma de la vida" (2014: 24). En el interior de estas luchas heterogéneas, en cada país toma cuerpo de un modo diferente esta reemergencia de lo común como principio estructurador de la acción política. En el caso de España, la crisis económica ha sido sin duda un importantísimo catalizador de este proceso: una serie de luchas y movimientos que aparecían aislados y sin conexión han entrado a formar parte de un espacio de acción

común. Decía Castoriadis: “Una actividad revolucionaria solo volverá a ser posible cuando una reconstrucción ideológica radical pueda volver a encontrarse con un movimiento social real” (1974: 424), y parece que esa reconstrucción ideológica radical es la que están liderando los movimientos emergentes. Lo que sucede, por tanto, es que frente a la descolectivización de la ciudadanía que imponen las normas neoliberales, lo común reclama una revolución, una nueva construcción ideológica que se conforme no solo como resistencia sino también como alternativa a la aplastante dinámica neoliberal que prima en el orden mundial¹.

Sin duda, esta emergencia se nutre de las luchas múltiples, heterogéneas y fragmentarias que fueron tomando cuerpo en las últimas décadas, algunas de ellas tan intensas como las del ecologismo, los activismos feministas y, en la última década, el movimiento anti/alterglobalización. Lo común ha aparecido, pues, como el concepto y el principio de acción básico que podía aglutinar todas esas luchas y darles un marco global. Durante la década de 1980 la dinámica neoliberal se estableció de forma radical como matriz hegemónica de actuación de la mayoría de las sociedades y arrasó con las identidades sociales sobre las que se habían sostenido las luchas sociales hasta ese momento (las identidades de clase, la pertenencia a comunidades políticas...). Al mismo tiempo, la implantación de la lógica del consumo como nuevo núcleo de las relaciones humanas parecía un antídoto perfecto, ya no represivo sino persuasivo y seductor, para las aspiraciones colectivas de las clases bajas. La promesa de la satisfacción consumista parecía que podía absorber cualquier posibilidad de disidencia. Sin embargo, lo que ocurrió fue algo distinto: el movimiento antisistema se diseminó en una pluralidad de impulsos de resistencia que ya habían nacido en los años setenta. Impulsos de resistencia que no aspiraban a una transformación del sistema, sino a

¹ La reivindicación de lo común ha nacido, en primer lugar, en las luchas sociales y culturales contra el orden capitalista y el Estado empresarial. Término central de la alternativa al neoliberalismo, lo común se ha convertido en el principio efectivo de los combates y los movimientos que, desde hace dos decenios, han resistido a la dinámica del capital y han dado lugar a formas de acción y a discursos originales. Lejos de ser una pura invención conceptual, es la fórmula de los movimientos y las corrientes de pensamiento que quieren oponerse a la tendencia principal de nuestra época: la extensión de la apropiación privada a todas las esferas de la sociedad, de la cultura y de la vida. En este sentido, el término ‘común’ designa no el resurgimiento de una idea comunista eterna, sino la emergencia de una forma nueva de oponerse al capitalismo, incluso de considerar su superación (Laval y Dardot, 2014: 21).

conquistar los derechos propios y el derecho a la diferencia. Son los movimientos representativos de la negritud, del ecologismo, del feminismo, de la liberación homosexual. No hay duda de que todas estas apuestas se encuentran en el origen de ese gran estallido que supuso, en España, el movimiento plural que acabó conociéndose como 15M. Todos ellos abren una vía de sentido, la vía de la gestión común de los problemas a través de una intensa reflexión teórica al margen del Estado en torno a los recursos naturales y los 'comunes de conocimiento': "En suma, 'común' ha llegado a ser el nombre de un régimen de prácticas, de luchas, de instituciones y de investigaciones que apuntan a un porvenir no capitalista" (2014: 22). El 15M desencadenó, en el contexto de fuerte desconfianza por la crisis económica e institucional, un proceso destituyente por el que buena parte de la ciudadanía retiraba a la clase política y a las instituciones llamadas democráticas la capacidad de representarlas y el estatuto mismo de democracia. 'No nos representan' y 'Lo llaman democracia y no lo es' fueron los dos eslóganes fundamentales de un proceso simbólico de destitución que consiguió derrumbar algunos de los pactos sociales en los que se basaba el sistema económico y social desde hace décadas –la identificación entre democracia y representación–. Desde entonces, la tarea de los movimientos por lo común se ha encaminado a desencadenar un proceso constituyente de nuevas relaciones, nuevos pactos y nuevas alternativas sociales. "En este sentido, hemos de agradecer al movimiento 15M el que la política haya vuelto a formar parte del debate cotidiano y que esté presente como nunca en las redes sociales" (Subirats, 2011: 9).

Ahora bien, lo que nos preguntamos es: si la realidad cambia ¿qué ocurre con las formas de representarla? ¿cambian también? ¿han visto transformados sus principios de organización del mismo modo que la realidad que intentan contar? ¿o han mantenido las mismas lógicas de representación, aquellas que nacieron en el seno de esa misma sociedad que ahora está en crisis? Resulta inevitable acercarse a uno de los pilares actuales de la representación para preguntarnos: ¿de qué forma la literatura está ficcionalizando la crisis? ¿por qué lo está haciendo así? ¿qué implica todo ello? Este artículo no solo nace de la necesidad de conocer esa nueva realidad en 'crisis' que se ha gestado y que aún hoy continúa gestándose, sino que nace también de una necesidad anterior, la de preguntarnos: ¿cómo nos están

contando aquello que vivimos? ¿de qué forman están construyéndose desde la literatura imaginarios sociales con un material tan conflictivo como la 'crisis'? ¿qué implica y qué riesgos supone todo eso? Para ello, tal vez, la primera pregunta que debemos hacernos sea: ¿también las novelas están ficcionalizando esa apuesta colectiva?

Ficciones de lo común: para una definición del término

Decía el teórico David Becerra en su libro *La guerra civil como moda literaria* (2015) que el panorama literario previo a la crisis había sido en gran medida un panorama que apostaba por buscar la ficción en el pasado (de ahí la gran cantidad de novelas sobre la Guerra Civil o la Transición) porque una gran parte de los novelistas consideraba que vivíamos en un "presente aburrido y democrático"². Esa literatura previa al estallido de la crisis trabajaba con la idea del fin de la historia desarrollada, entre otros, por Francis Fukuyama en 1989, quien defiende que "la Humanidad ha cruzado la línea de meta de su evolución histórica con la consolidación de la democracia liberal, sistema político que representa el estadio último de la evolución humana y que simboliza la idea universal de libertad" (Fukuyama, 1989: 34). Los narradores españoles, en gran medida, asumían este fin de la historia que se traducía en un presente acabado, cerrado, sin conflictos ideológicos, en el que la realidad no proporcionaba material conflictivo, razón por la que había una enorme falta de épica en la novela. El peligro de aquel discurso dominante en la literatura que se apoyaba y reforzaba en el discurso económico y político ("España va bien")³ fue evidente: ni economistas, ni políticos, ni escritores –actividades que se basan en la interacción necesaria con los ciudadanos– fueron capaces de prever el estallido de la burbuja y la consiguiente precarización masiva de la población. Desde ese discurso dominante no se supo entrever o por lo menos

² La frase corresponde al epílogo de *Inés y la alegría* (2010), de Almudena Grandes.

³ "España va bien" fue el eslogan que imperó durante los ocho años de las legislaturas populares desde 1996 hasta 2004. Este se constituyó en el discurso dominante, ignorando advertencias sobre lo que no iba tan bien en España (como el artículo del Premio Nobel de Economía Paul Krugman, *The pain in Spain*), que dio lugar a un estallido de la burbuja y a una precarización masiva que parecía ser repentina, ya que los discursos contra-hegemónicos que cuestionaban el optimismo de los políticos españoles no fueron escuchados por nadie.

visibilizar la catástrofe que llevaba tiempo gestándose, precisamente porque se confiaba en la existencia de un tiempo sin conflictos⁴.

Ahora bien, este inconsciente ideológico de la época que dibujaba el presente como un tiempo aconflictivo empezó a resquebrajarse con el estallido de la crisis en 2008. Es precisamente ese acontecimiento el que rompe con el relato del fin de la historia y desplaza los conflictos –que parecían cosa del pasado– a nuestro presente más inmediato: tramas de corrupción, desahucios, despidos masivos. El panorama cambia, ‘España ya no va bien’, y ello genera que también la literatura cambie su foco de atención y se desplace hacia el presente. Hay, actualmente, una enorme proliferación de representaciones que trabajan con el tema de la crisis en cualquier género⁵ y desde diferentes ideologías políticas y literarias. Del mismo modo que ocurre con otros sucesos de la historia de España, como la Guerra Civil, convertida ya en ‘fenómeno literario’, parece que la ‘crisis’ comienza a convertirse en un tema recurrente y es por eso que resulta necesario saber cómo se está tratando, desde qué puntos de vista y con qué objetivos.

Dentro de esta proliferación, la vertiente que selecciona y vertebra el presente trabajo es aquella que, inspirada sobre todo en las prácticas de los nuevos movimientos sociales, ficcionaliza la necesidad de ‘lo común’ y su propuesta democrática. La transformación en el estatuto mismo de la experiencia está siendo trasladada a las novelas a partir de una lógica crítica con los discursos hegemónicos. Nos preguntábamos al principio de este artículo: si la realidad cambia, ¿lo hacen también las formas de representar

⁴ Resulta necesario señalar que había otros discursos que sí que hablaron de los peligros del capitalismo salvaje antes del estallido de la crisis. Movimientos altermundialistas y escritores como Belén Gopegui o Isaac Rosa ya elaboraron una narrativa previa a la crisis que se oponía al discurso dominante.

⁵ El panorama comienza a cambiar y hay una enorme proliferación de representaciones culturales que trabajan con el tema de la ‘crisis’ tanto en las novelas (*En la orilla*; *Blitz*; *Crematorio*; *Deseo de ser punk*; *El año que tampoco hicimos la revolución*; *Democracia*; *La trabajadora*; *Made in Spain*; *El agua de la muerte*; *Pan, educación, libertad*; *Con el agua al cuello*; *Liquidación final*; *Yo, precario*), como en la poesía (*Calle de las impertinencias*; *El bate de béisbol de Michael Douglas*; *Poemas al director. 68 miradas críticas en tiempos de crisis*; *Poesía. En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis*; *Disidentes*), el cine (*Cinco metros cuadrados*; *El precio de la codicia*; *Ahora o nunca*; *The flaw*; *Inside job*), el teatro (*De Hiroshima y Nagasaki*; *Eurozone*; *La loba*; *Muriendo la vida*; *Edipo VLC*; *Los Máchez*), el cómic (*Españistán*; *Simiocracia*; *¿Quién se ha comido a la clase media?*, *Europesadilla*), o el ensayo (*Todo lo que era sólido*; *Catarsis*; *El asco indecible*; *Liquidación por derribo*).

dicha realidad? Parece que los cambios estructurales y subjetivos que ha provocado la crisis de 2008 y sus reacciones sociales están siendo, en algunos casos, absorbidos por las novelas. Las ficciones de lo común es el nombre que damos, por tanto, a aquellas obras que están ficcionalizando no solo la calidad común de los nuevos movimientos sociales, sino sobre todo su pretensión de propuesta anti-hegemónica frente a un modelo capitalista salvaje que parece dominar el presente histórico. Estas ficciones de lo común, que ponen en juego experiencias individuales y colectivas, convierten la experiencia individual siempre en metonimia de la experiencia común. Igual que los movimientos sociales emergentes, las ficciones tienen un 'horizonte colectivo' desde el que articulan el relato y por ello la experiencia colectiva tiene primacía sobre la individual: "la representación de la pura subjetividad como hipóstasis posible de la colectividad herida" (Peris, 2007: 27). El objetivo fundamental de las ficciones de lo común es indagar en las demandas y las formas colectivas que se dan en un momento de crisis total (económica, subjetiva y representativa). Exploran, por tanto, con las formas narrativas para crear voces colectivas o dan forma a argumentos donde se ponen en juego los riesgos y las potencialidades de (re)pensar las vidas desde ese horizonte conjunto. Las novelas que incluimos dentro de esta clasificación exploran la potencialidad del colectivo: no importa que el relato esté narrado en primera persona o que la protagonista sea un personaje individual, todo ello responderá siempre a problemáticas colectivas (como veremos a continuación en el ejemplo práctico). Las novelas son, por ello, un eco del grito *¡No nos representan!* que nace en las plazas: si las estructuras gubernamentales están siendo desacreditadas por los ciudadanos, también las propias formas de narrar van a ser cuestionadas. Así, las ficciones de lo común serán la forma en que una parte (mínima) de la narrativa española se rebele frente a los presupuestos individualistas de la novela: *no nos representa el tono individualista e intimista de la narrativa*. Las ficciones de lo común son una forma de hacer literatura cuyo objetivo primario concuerda con el de los movimientos sociales emergentes: abrir grietas en la imparable doctrina neoliberal para producir nuevos sentidos y representar una realidad desprovista de individualidad y competitividad, una realidad de 'lo común'. No obstante, no debemos perder de vista lo siguiente: ya existían ficciones de lo común antes del estallido del 15M (como veremos a continuación), del mismo

modo que existían movimientos sociales luchando por la colectividad antes del 15M. Sin embargo, ese estallido colectivo en las plazas hizo que proliferasen las apuestas colectivas y repolitizó en clave común una parte de la narrativa española. El concepto que aquí trabajamos ‘ficciones de lo común’ puede aplicarse a otros contextos espaciales y desde luego a otras épocas, no obstante creemos necesario destacar que es en España a partir del año 2011 cuando los efectos de las demandas colectivas hacen mella en más producciones narrativas que antes.

Como decíamos, pocas son todavía las ficciones que englobaríamos dentro de esta categoría, no obstante nos resulta pertinente citar aquí la última novela de Belén Gopegui, *El comité de la noche* (2014), donde se ficcionaliza lo siguiente: una empresa privada pretende privatizar la donación de sangre en Eslovaquia y un comité clandestino en defensa de la sanidad pública conseguirá truncar sus planes. Lo que hace la novela es oponerse a los relatos de la derrota que envuelven a las prácticas colectivas: la victoria en común es posible, ese comité de personas que trabajan en cadena son capaces de frenar los planes de privatización de la sangre. No obstante, la novela de Gopegui profundiza más allá de la acción colectiva y plantea también un cambio común de la subjetividad: “Se muta en compañía; se muta, también, en un territorio” (Gopegui, 2014: 59); si la subjetividad de los individuos está trastocada por las leyes del capitalismo en mayor o menor medida, entonces –plantea la novela– es preciso una mutación colectiva, un cambio interior y radical que se desprenda, que deje de estar traspasado, y que solo así funde una nueva subjetividad a la que las leyes capitalistas no puedan traspasar o perturbar. Una subjetividad inmune... “Lo sé, soy capital humano, y justo ésa es la condición de la que deseo librarme” (2014: 220) declara uno de los personajes de la novela, pero sabe que para romper con esto debe ‘convertirse en otra persona’: “La única salida que veo es convertirme en otra persona, hola y adiós” (2014: 220). Esta ficción de lo común explora la potencialidad de lo colectivo no sólo en acciones concretas (frenar la privatización de la sangre) sino también en cambios subjetivos (mutación colectiva). No debe olvidarse, además, que Belén Gopegui ya estaba buscando formas de ficcionalizar lo común antes del estallido público que supuso el 15M a través de su novela *El padre de Blancanieves* (2007). En ella aparece una voz colectiva que se define como una asamblea en la que participan determinados personajes de la novela

y a través de la que Gopegui ya pudo comenzar a experimentar con la ficcionalización de lo común y de esas organizaciones que estaban en un nivel inferior razonando con estructuras horizontales y asamblearias.

Para ejemplificar más detalladamente esta categoría se ha elegido otra ficción de lo común publicada recientemente, la novela de Isaac Rosa titulada *La habitación oscura* (2013).

Un ejemplo práctico: *La habitación oscura*, de Isaac Rosa

La novela de Isaac Rosa, publicada cinco años después del estallido de la crisis, forma parte de las ficciones minoritarias de lo común que van emergiendo en el panorama literario español precisamente porque su experimentación con lo colectivo se basa en los dos niveles de creación: la forma y el contenido. Decíamos en el apartado anterior que muchas de las novelas publicadas actualmente sobre la crisis limitan su indagación en el tema a la creación de nuevos personajes: corruptos, personas desahuciadas, gente en paro. Una gran cantidad de novelas que versan sobre la crisis española son generadoras de nuevas tramas y nuevos personajes, que se suman al ya enorme elenco de tramas y personajes de la Guerra Civil, pero la novela de Isaac Rosa lleva la problematización de estos asuntos a dos niveles y le confiere a su narrativa una complejidad similar a la del fenómeno histórico: el trabajo con la colectividad estará presente no solo en el contenido sino también en la forma, en la estructura misma de la novela. Por ello, podemos hablar de *La habitación oscura* como una novela sobre la colectividad y desde la colectividad.

Hace quince años, en el sótano de un local compartido, un grupo de amigos decide crear una habitación completamente oscura para explorar las posibilidades, mayoritariamente sexuales, que les ofrece la oscuridad. A medida que avanzan los años, cada uno de los personajes se ve inmerso en diversos fracasos laborales-económicos que los impulsa a recluirse en la habitación ya no como un lugar de goce sino como un búnker contra la precarización que se extiende fuera. Todo el relato explora los cambios que se dan en la propia subjetividad de los personajes y en la forma de utilizar la habitación oscura que estos han creado: si en un primer momento era un espacio para realizar prácticas sexuales experimentando con el resto de

personas del grupo, a medida que los personajes se ven afectados por las consecuencias materiales de la crisis dicha habitación será un refugio, no un lugar de goce. Lo que debemos tener en cuenta, en primer lugar, es que el argumento está construido a partir de historias de vidas. El material que da forma a la novela son las diferentes historias de vida entendidas en palabras de Germán Labrador como aquellos 'relatos del final del estado del bienestar'. Desde que estalló la crisis, ha tenido lugar la aparición constante en diversas plataformas y soportes de casos concretos de individuos afectados por las circunstancias del país: desempleo, emigración, falta de recursos, desahucios, y un largo etcétera. Ahora bien, estos relatos sobre las vidas concretas de las personas afectadas, "han comenzado a ser entendidos como parte de problemas estructurales mayores, elevando a la categoría de asunto político colectivo lo que, hasta entonces, era narrado como riesgo individual, vida privada. La historia de vida en este contexto es el género que permite que la individualidad sea socializada" (Labrador: 2012). Las historias de vida se establecen entonces como tecnologías de imaginación política en la crisis española, es decir, son todas aquellas historias de riesgo individual que tienen un reconocimiento político y configuran un paradigma colectivo (crisis y capitalismo en este caso), se convierten en un asunto político colectivo, en un síntoma social. Lo que caracteriza fundamentalmente a las historias de vida es el lugar de enunciación, ya que pertenece a los colectivos sociales no-hegemónicos, "la historia de vida como tecnología narrativa convoca y pone en circulación vidas hasta entonces irrepresentables [...] constituyendo una suerte de microrrelatos útiles para hablar de la vida social, que condensan y formalizan una experiencia histórica contemporánea" (Labrador: 2012). El rostro de las víctimas se presenta en tanto rostro individual, con nombre, apellidos, e historia propia, pero aparecen agrupados, unos junto a otros, para generar en su conjunto la formalización de una experiencia histórica contemporánea. Cada uno de sus problemas individuales configura un paradigma colectivo. No importa la historia leída en su individualidad, todas forman parte del mismo paradigma político. Lo que sucede, por tanto, es que esas historias de vida o *historias de crisis* están siendo ficcionalizadas por Isaac Rosa con el propósito de visibilizar cómo, en su conjunto, son el resultado de un desastre colectivo. La ficcionalización de las historias de la crisis en la novela se basa en los siguientes ejemplos: el caso de Silvia, una activista inagotable

de cuarenta años que vivió en su juventud en una aldea ocupada, trabajó en un programa de desarrollo comunitario en una aldea ecuatoriana, se hizo cargo de un piso de acogida con menores extranjeros, y, según ella misma narraba, el nacimiento de su hijo era fruto de las relaciones sexuales que había mantenido con un antifascista alemán en la cumbre de Génova. Este personaje perderá su empleo en la ONG debido a la nula obtención de subvenciones: "de modo que le quedó una prestación de desempleo tan escasa que hubo de dejar su apartamento y alquilar una habitación en el piso de unas amigas, y ahí se encontró de repente: con cuarenta años, un hijo de nueve" (2013: 150). Por otro lado, Eva, uno de los personajes que terminará suicidándose y sobre quien la novela no da unas pistas claras sino tan solo suposiciones ligadas al factor sentimental y económico: "culpar una lejana ruptura amorosa de la que nunca llegó a recuperarse, su mala situación económica, su trabajo de comercial que la devolvía muchas noches a casa sin haber conseguido un solo contrato que justificase tanto desgaste, la soledad" (2013: 126). También se presenta el caso de Raúl y María, una de las parejas que frecuentan la habitación oscura. Él trabajaba como comercial de un mayorista de viajes, lo que les permitía viajar a ambos con una gran frecuencia, pero la empresa quiebra y tras declararse el concurso de acreedores ninguno de los cien trabajadores reciben indemnización, de manera que Raúl entra a formar parte de todos aquellos adscritos a la lista del paro y esto será el motivo central del derrumbe sentimental de su pareja. También la novela narra la historia de Olga y Sergio, ambos padres de una hija. Él es uno de los afectados por el ERE de su empresa y finge, durante un tiempo, salir de casa al trabajo para no preocupar a Olga. Por último, en la cadena de ejemplos donde tienen cabida otras historias como la de Susana, Víctor o Jesús, se narra la historia de Sonia, una animadora que se vio afectada por los recortes en las actividades en las bibliotecas y centros culturales: "tocaba otra vez hacer refuerzos en catering, servir desayunos en hoteles y congresos, y agarrarse a lo que surgiese [...] hasta qué edad aguantaría sirviendo desayunos" (2013: 118-121). Frente a la perspectiva individualista de las primeras páginas de la novela donde los personajes, sujetos de un capitalismo salvaje, se limitaban a intercambiar relaciones sexuales sin medida, el poder de lo común surge como un elemento aglutinador para visibilizar cómo la precarización de todos ellos está siendo causa de un proceso político colectivo. Los personajes de la habitación van

cayendo en el saco roto de los 'no aptos' como fichas de dominó a medida que la novela avanza: la mujer que se suicida, la pareja que empieza a recortar en gastos, el hombre que es despedido con un ERE, la mujer que acepta puestos de trabajo en los que ya estuvo en su juventud, y un largo etcétera. Todos ellos forman parte de los eslabones que van desgajándose de la cadena de producción cada vez más excluyente y radicalizada: "Qué futuro. El que esperábamos, el que deseábamos, el que nos prometieron, para el que fuimos educados, un futuro sin sobresaltos, con hijos que crecen y heredan nuestros anhelos [...] mantenemos la esperanza de que todo vuelva a ser como antes, preferimos esperar" (2013: 238-239).

Si la novela de Rosa había sido abordada hasta el momento haciendo alusión a cómo trabajaba sobre la colectividad, sobre las historias de vida, no puede obviarse que el juego colectivo es doble, ya que en él interfiere la construcción de la voz narrativa, una voz desde la colectividad. La voz narrativa es una construcción lingüística que sustenta la dinámica de la novela y asienta las bases para su funcionamiento. Ahora bien, aunque no puede obviarse su importancia en ningún análisis narrativo porque representa los procedimientos y las herramientas con las que se narra, en el caso de la novela de Rosa la voz narrativa adquiere una importancia explícita ya que es, desde la primera línea, la encargada de manejar el relato e interpelar al lector para que entre en él; así comienza la novela: "No te quedes ahí. Vamos, entra, ya estamos todos. Tras la cortina, la puerta: está abierta, solo tienes que empujarla mientras en tu espalda pesa la tela que se cierra dejando atrás la escasa luz del pasillo" (2013: 9). Esta voz narrativa apelativa es el procedimiento básico con el que el autor comienza a configurar su novela, es el primer elemento de la construcción narrativa desde donde se apela a la colectividad. Ahora bien, ¿desde dónde enuncia esta voz para ser colectiva? Enuncia precisamente desde el futuro, aunque bien podría localizarse en un presente cercano, y por ello en todo su proceso enunciativo está rememorando lo que sucede. No es una voz narrativa en evolución, sino una voz que ya ha sufrido el shock de la crisis y que, por ello, se ha constituido como colectiva en tanto reacción. Ahora bien, si la voz narrativa es colectiva y apelativa, la pregunta pertinente no debería ser ¿quién habla entonces en la novela? sino, más bien, ¿cómo habla y por qué?. Descubrir la individualidad de esa voz sería un esfuerzo en vano ya que, al mostrarse en tanto voz colectiva, lo que se pretende precisamente es destacar

el mecanismo y el propósito de dicha elección, no a los sujetos que hay detrás. La forma en que esta voz narrativa se manifiesta no tiene en cuenta las distinciones de persona ni las distinciones de número, se focaliza cada vez en una forma diferente: “al salir nos convertíamos de nuevo en desconocidos” (2013: 61), “le dijo a Olga que había salido a desayunar y que había problemas en la centralita” (2013: 116), “y una noche gritaste. Rompiste el silencio” (2013: 164), “en cualquier momento llegarán” (2013: 171), “te tocó a ti, a quién si no. Estábamos todos juntos, podían contar con nosotros, sí, pero tú eras el más apropiado para ese primer ensayo” (2013: 228). Tampoco esta voz narrativa lleva a cabo distinciones de género: “Salió una mujer, no era Susana, cualquiera de nosotras, peinándose con los dedos” (2013: 64), “podríamos ser cualquiera de nosotros, en aquel tiempo los emparejamientos eran cambiantes” (2013: 17). Lo que sucede, por tanto, es que la voz narrativa enuncia desde la colectividad, de manera que cuando narra la vida de uno de los personajes lo hace a través de referencias en tercera persona para singularizar a un él o ella del colectivo, mientras que cuando narra la propia vida del grupo lo hace a través de referencias en primera personal del plural. Este mecanismo representa un movimiento complementario: no es una colectividad vacía, es una colectividad compuesta por singularidades, es un colectivo que se nutre de las experiencias particulares de cada personaje. Por ello, al principio de este apartado se hacía alusión a las historias de vida: casos particulares que generan una colectividad en tanto tecnología de imaginación política. Lo que hace la novela de Isaac Rosa precisamente es trabajar con la idea de colectividad que la violencia está rompiendo: la novela resguarda la colectividad que está siendo arrasada por el neoliberalismo mediante una voz colectiva que se erige como construcción de una comunidad posible –posible aunque no efectiva como veremos a continuación–.

El final de la habitación: asambleas frente al refugio

Si hasta el momento hemos hecho hincapié en el argumento y forma de la novela, no podemos pasar por alto el elemento que le da cohesión final a este trabajo con lo colectivo: el final de la ficción. ¿Qué importancia tiene el final de la habitación oscura? ¿Qué está planteando en términos ideológicos la novela de Isaac Rosa? Lo que lleva a cabo la novela es precisamente una toma de

conciencia y una reflexión en torno a la constitución de la colectividad desde dos puntos de vista: el de las asambleas exteriores y el de la habitación oscura. La novela de Rosa testimonia en varios momentos de la narración el nacimiento de las asambleas y la presencia por toda la ciudad de reivindicaciones sociales a las que sus personajes asisten con mayor o menor frecuencia: "Ya antes habíamos acudido a manifestaciones, apoyado acampadas y ayudado a paralizar un par de desahucios en el barrio, pero desde ese día más" (2013: 147). No obstante, al mismo tiempo que emergen las asambleas en el exterior, la habitación se convierte en un búnker de sujetos traumatizados y depresivos: "La habitación oscura era más que nunca un refugio. Para algunos, más que eso: un búnker [...] Parecía resistente, a salvo del derrumbe generalizado que se anunciaba, que amenazaba" (2013: 114). Los mismos personajes que, sumergidos en una dinámica neoliberal, habían construido la habitación para disfrutar del placer sexual, se sienten ahora víctimas del sistema capitalista que los excluye y, por ende, hacen de la habitación un búnker, un refugio. Se genera, de este modo, una contraposición entre la lucha social colectiva que ocurre fuera de la habitación y el escondite o abstracción que sucede dentro:

En otro momento vemos pequeños agrupamientos que se contraen y dilatan, hasta que surgen varias tiendas de campaña como si fuesen frutos salidos del terreno, redondas y coloridas, que van multiplicándose y atrayendo nuevos grupos que en su deambular incansable trazan círculos, una lona se levanta en el centro [...] varios segundos la plaza sigue cubierta de un manto vivo que tarda en deshacerse (2013: 220).

Lo que plantea Rosa frente a estas prácticas sociales externas es la ineficacia de la colectividad que está gestándose dentro de la habitación. No se precisa una comunidad que se esconde, que encuentra en la habitación un refugio en el que guarecerse y en el que ser encontrado como una multitud rendida: "cuando la linterna desbarate la oscuridad nos dibujará como una multitud rendida, o te encontrarán a ti solo, encogido en un rincón" (2013: 248); en una entrevista realizada por Benito Garrido a Isaac Rosa en la revista *Culturamas*, se declara lo siguiente:

Rosa pretende que el lector se meta en el libro, en esa habitación oscura y haga esta reflexión de conjunto: "que se vea a sí mismo como se ven los personajes, que se

pregunte qué hizo antes de la crisis, y que independientemente de los culpables que se puedan señalar (banqueros, clase política, la burbuja inmobiliaria...), o de aducir que nos educaron en un futuro que ahora no pueden darnos, hemos de reconocer lo que hemos hecho mal e intentar cambiarlo". La habitación oscura se convierte en una especie de comunidad que los ocupantes no encuentran fuera, pero en el fondo, es una ilusión de comunidad pues no saben con quien están. Y ese precisamente no es el tipo de comunidad que hoy necesitamos; para tomar las riendas necesitamos lo opuesto: vernos, hablarnos, identificarnos y actuar (*Culturamas*, 18-09-2013).

Lo que la novela está evidenciando es que el escondite o refugio no supone una herramienta válida para este intento de colectividad porque lo verdaderamente efectivo es una comunidad en el exterior donde podamos 'vernos, hablarnos, identificarnos y actuar'. Rosa usa esta ficción de lo común para reflexionar en torno a cuál puede ser el tipo de colectividad que resulte más efectiva para enfrentarse a los discursos hegemónicos del momento. Que los personajes vayan a ser encontrados "como una multitud rendida" no significa que la novela haya fracasado en su construcción ideológica, sino todo lo contrario: precisamente esta frustración sirve como puente empático o como trampolín para la reflexión hacia afuera que los lectores deberán hacer: "como si aquí no fueran a encontrarnos, como si esta invisibilidad y este silencio fuesen a durar para siempre y esta pudiera convertirse en nuestra casa en adelante" (2013). Se evidencia, por tanto, cómo el autor se sirve no solo del contenido (historias de la crisis) sino también de la forma de la novela (voz narrativa) y del final para reflexionar y tomar partido, como decía Belén Gopegui, por una comunidad de sujetos activa y colectiva.

Conclusión

Con el estallido de la crisis en 2008 muchas cosas cambiaron y se radicalizaron en la realidad española y mundial, no sólo en un nivel estructural sino también subjetivo. Ante esos cambios, debemos preguntarnos: ¿cambian también nuestras formas de representar la realidad? Las ficciones de lo común son el ejemplo de cómo esa apuesta colectiva de los movimientos sociales emergentes puede empezar a proliferar en las producciones culturales. Si antes de 2008 el relato constituyente era el de una España que iba bien porque habitábamos el fin de la historia, después del *shock* que supuso la crisis algo de todo aquello comienza a resquebrajarse y es precisamente la

apuesta colectiva la que va creando grietas en una realidad homogénea. La narrativa, a su manera, ha dado lugar a ficciones que conectan e interpelan con lo común como propuesta ideológica tanto en el plano político como en el literario: "No se tratará, en todo caso, de pensar por pensar, de escribir por escribir. Se tratará, exactamente, de escribir para conseguir vivir mejor; de escribir porque nos urge la comunidad, nos apremia y no podemos delegar, ni confiar en las graciosas concesiones de la exigua minoría de poder para lograrla" (Fernández, 2008).

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, David (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- FUKUYAMA, Francis (1989). "The End of History?", *National Interest*, 16, pp. 3-16.
- GOPEGUI, Belén (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Literatura Random House.
- (2007). *El padre de Blancanieves*. Madrid: Anagrama.
- LABRADOR, Germán (2012). "Las vidas subprime. La circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)", *Hispanic Review*, 4, pp. 557-581.
- LAVAL, Christian y Pierre Dardot (2013). *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa.
- (2014). *Común: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- PERIS BLANES, Jaume (2007). *No queda nada de mí. Genealogía de la supervivencia y el testimonio de los campos de concentración chilenos (1973-2005)*. Valencia: Servei de publicacions.
- ROSA, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- (2013). «Entrevista: Isaac sumerge al lector en La habitación oscura», *Culturamas*, [en línea]: <<http://www.culturamas.es/blog/2013/09/18/isaac-rosa-sumerge-al-lector-en-la-habitacion-oscura/>>. [Consulta: 11/10/2014].
- SUBIRATS, Joan (2011). *Otra sociedad, ¿otra política? Del 'no nos representan' a la democracia de lo común*. Barcelona: Icaria Editorial.
- VV. AA. (2013). *Crisis del capitalismo neoliberal, poder constituyente y democracia real*. Madrid: Traficantes de sueños.

HACIA UNA NUEVA RELIGIÓN CON ANTAGONÍA DE LUIS GOYTISOLO: *ITE MISSA [NUNCA] EST*

PHILIPPE MERLO-MORAT

Universidad de Lyon-Lumière Lyon 2

Laboratorio de investigación Passages XX-XXI

*A Joan Oleza,
por su erudición, y sobre todo
por su amabilidad y su amistad.*

Puede parecer algo sorprendente estudiar lo religioso en *Antagonía*¹ de Luis Goytisolo por ser un tema que aparentemente no es predilecto del autor. Pero una cosa son las opiniones de un escritor y otra cosa es lo que deja transpirar la letra del texto, y en particular esta obra magna que es la tetralogía de *Antagonía*.

En efecto, podemos observar una omnipresencia de referencias religiosas obvias a primera lectura o menos evidentes que hay que ir descifrando. Las preguntas que plantean este tema en la obra es, primero, intentar comprender ¿qué es lo que el autor entiende por religión y por religioso en la tetralogía? Dentro de este marco religioso, ¿qué representa

¹ Luis Goytisolo, *Antagonía*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2012 [1973, 1976, 1979, 1981] con un prólogo de Ignacio Echevarría. De ahora en adelante, todas las citas se harán a partir de esta obra, indicando al final de la cita la paginación entre paréntesis.

Antagonía no sólo para el autor sino también para el receptor, el lector que somos?

Intentaré contestar estas preguntas partiendo de la constatación de la omnipresencia de un sinfín de referencias religiosas que contaminan todo el relato, de tal modo que la religión parece ser uno de los temas fundamentales de la obra. Un aspecto religioso que, sin embargo, bajo la pluma del escritor va cobrando matices que se alejan de la ortodoxia de la religión introduciendo en ésta temas como la política o el sexo. De este modo, será pertinente ver cómo el escritor se vuelve creador y luego Creador –con mayúscula– y nos propone una nueva religión que se nutre de lo religioso con un significado que, bajo la pluma de Luis Goytisolo, toma otras definiciones y otras facetas al crear un nuevo mundo donde el Verbo no se hace sólo carne sino también y sobre todo arte.

1. Omnipresencia de la religión

Desde el principio de la obra, bien podemos constatar que la religión está muy presente en la vida cotidiana de los personajes, en sus actos, sus conversaciones. Está claramente expuesta y también se inmiscuye hasta en los rincones más recónditos. Los dos protagonistas que son Nuria y Raúl no vacilan en abordar este tema de la religión e incluso exponer sus opiniones al respeto. En el fragmento que sigue, podemos observar su opinión a propósito de la fe:

Con Nuria, Raúl prefería recorrer los bares sofisticados próximos a las Ramblas, las cavas de jazz, los locales de flamenco. Hablaban de los prejuicios sexuales, de las inhibiciones como causa de frigidez, de la homosexualidad, de religión. Nuria admitió que creía vagamente, aunque no practicaba: su padre tampoco, y aún recordaba los últimos intentos de su madre para llevarles a misa de doce como a una reunión de sociedad (77).

La última frase del narrador a propósito de la “vaga” creencia de Nuria y de su padre es, de por sí, un verdadero sacrilegio ya que, para los creyentes, se cree o no se cree, y no se puede creer “vagamente”.

De la misma manera, son notables las numerosas referencias religiosas que invaden todo el relato. Esta presencia se puede explicar por el contexto político, social, educativo de la época –el franquismo– que estaba

impregnado de todo un discurso religioso, “profundamente católico”, como lo afirma el propio texto desde sus primeras páginas: “Charlaban: los rojos, registros, paseos, la cárcel, disfrazado, profundamente católico, palabras dichas a media voz” (32). Un catolicismo que impone su ley y que hace que la gente no se atreva a decir claramente lo que piensa, como lo sugiere el final de la cita precedente. Y al mismo tiempo, un catolicismo que se manifiesta con sus lemas recuperado por el régimen franquista como, por ejemplo, el de “¡Por el Imperio hacia Dios!” (43) o la “Cristiana Patria Hispana” (111) y la mención a la fecha del 25 de julio, día de Santiago, santo protector de España (111): “Hoy festividad de Santiago, señor de los ejércitos, el protoapóstol protopatrón de la protopatria, rayo de la guerra que tantas veces ha intervenido providencialmente, salvando a España de la enemiga internacional...” (111). Es de notar el tono irónico que emplea el narrador y que se puede percibir con la repetición de “proto” aplicado tres veces a tres sustantivos sagrados del catolicismo franquista: “apóstol”, “patrón”, “patria”.

Esta omnipresencia del catolicismo se traduce también en la vida cotidiana con la presencia de sacerdotes como el padre Palazón, las misas (36), las confesiones (38), la comulgatorio (37), la fiesta de Todos los Santos (46), las otras fiestas religiosas que acompañan la vida de los protagonistas, como la de la Epifanía (333), la adoración del Niño Jesús en Belén (333), muchos acontecimientos de la historia Sagrada muy relacionada con la misión de salvar a la Cristiandad y de defender la fe (424). El propio hermano del protagonista, Felipe, encarna esta presencia religiosa puesto que se aprende rápidamente que tiene la vocación y que será cura, que va a seguir el seminario del Opus (90) comparado con los Jesuitas (90):

La familia estaba reunida en la galería, en torno a la chaise-longue de tía Paquita, y se comentaba la inesperada vocación de Felipe, su ingreso en un seminario del Opus. [...] En eso son [los del Opus] como antes los jesuitas: quieren gente preparada. Hubo un debate en otro a las características del Opus; alguien decía que, en el fondo, lo que tenía más mérito era ser cura normal y corriente, de parroquia, en contacto continuo con los feligreses, con los problemas de la vida moderna (90).

Otro elemento relevante en este contexto histórico es cómo se relacionan en la obra los aspectos religiosos y el catalanismo. El narrador nos advierte que hay que hacer la diferencia entre ser catalán y ser catalanista. Una

diferencia que bien se puede aplicar, de la misma manera, entre ser creyente y ser católico, entre la religión y el clero: “[...] una cosa es ser catalán y otra, pero que muy distinta, ser catalanista, individuo minoritario cuya mentalidad pequeña y mezquina nosotros somos los primeros en denunciar y escarnecer [...]” (258).

Así tanto la Virgen de Monserrat (36), como San Jorge (36), santo patrón de Cataluña, aparecen mencionados desde las primeras páginas de la tetralogía y vuelven a aparecer a menudo a lo largo de toda la obra y en particular del primer libro, *Recuento* (103, 193...) a través de la figura santa y luego con la presencia del personaje de Jorge (219, 454...). San Jorge está mencionado casi siempre en relación con la reconquista, como hijo de la Ciudad de Dios:

[...] cuando la Ciudad terrena perturba la paz, los hijos de la Ciudad de Dios recurren a la guerra, guerra justa porque su objetivo es la paz, la restauración del orden destruido, y entonces es Dios quien vence a sus hijos, quien les da la victoria; diciendo cómo así es la historia humana, cómo mientras subsista la Ciudad terrena así habrá hijos del sable y del fusil (111).

Bien se percibe en estas líneas el discurso dominante franquista que el narrador retoma palabra por palabra lo que pone de manifiesto aún más el discurso paródico que el narrador critica puesto que lo reproduce tal cual sin comentario, sin añadido, sin restricciones, lo que, dentro de todo el contexto de la obra, cobra más peso: no se trata sólo de evitar la censura sino al contrario, al proponer el discurso completo, es como para mejor subrayar sus repeticiones “Ciudad terrena”, “Ciudad de Dios”, “guerra”, “sable”, “fusil” y mostrar la relación paradójica entre la religión, el mensaje crístico basado en el amor, y las modificaciones que sufrió al verse relacionado con la guerra y la muerte.

De la misma manera, siguiendo la terminología de Gérard Genette (Genette, 1992), muchos son los plagios y alusiones que muestran cómo el autor guiña a su lector para que entienda cómo ataca el discurso religioso de la iglesia católica. Son numerosas las referencias en latín, lengua de la Iglesia, y todas, o casi todas se ven trastornadas, pierden de su significado religioso para cobrar un significado más profano, incluso diría más travieso, provocativo hasta irrespetuoso. Como ejemplo, en el momento en que se describe la

Sagrada Familia, unos de los párrafos se termina con un “¡Gaudeamus igitur!” (157) que remite no sólo al *carpe diem*, y que bien podemos traducir por “Alegrémonos, pues la vida es breve!” sino también y sobre todo es una alusión al himno de los estudiantes y a uno de sus estrofas más famosa consagrada a la mujer:

Vivant omnes virgines faciles, formosae!	Que vivan todas las vírgenes, fáciles, bellas!
Vivant omnes virgines faciles, formosae!	Que vivan todas la vírgenes, fáciles, bellas!
Vivant et mulieres tenerae, amabiles, bonae, laboriosae, bonae, laboriosae.	Vivan las mujeres tiernas, amables, buenas, trabajadoras, buenas, trabajadoras.

Frente a esta dominación de un discurso religioso impuesto por el régimen franquista, los personajes así como los narradores van a proponer lo que llamo “la creación de una nueva religión” que aparece poco a poco, a lo largo de la lectura, en filigrana.

2. La creación de una nueva religión

Para evitar la censura y poder diluir poco a poco los indicios de su nueva religión, los personajes y los narradores van dejando indicios como, por ejemplo, el uso muy peculiar de la onomástica que, de buenas a primeras, no puede llamar la atención del censor pero sí la del lector atento que va a establecer o restablecer los nexos entre diferentes elementos que definen al personaje. Así, a modo de ejemplo, el personaje de Padritus que aparece desde la primera página de la obra (29). Se trata de una verdadera transformación, reducción del Padre con el uso del diminutivo, pero un diminutivo que conservó una forma latina, más cercana a la lengua utilizada en las iglesias. Además la carga religiosa que converge en este Padritus se ve reforzada por la presencia de Felipe, futuro cura, que acompaña a Padritus: “En la casa de los milicianos tampoco había nadie y Felipe y Padritus se llevaron latas de sardinas y de leche condensada y en un coche abandonado en el jardín encontraron unos prismáticos” (29-30).

De la misma manera, la onomástica traiciona a unos personajes más que a otros como es el caso con la Pilate, mujer republicana: "A la Pilate le cortaron el pelo al rape, por roja" (35). Personaje que vuelve a aparecer al final del primer libro de la tetralogía, *Recuento*, relacionada con el sexo: "acostarse", "empalmar", "todas inclinándose sobre la cama", "masturbándose", "descomunales eyaculaciones" (488-489). El nombre de este personaje femenino puede remitir al personaje bíblico de Poncio Pilato, pero doblemente inverso: se trata primero de una mujer en vez de un hombre, y luego esta mujer asume perfectamente sus actos al contrario de Pilato que se lavó las manos y dejó caer sobre los judíos que acusaban a Jesús las consecuencias de sus decisiones. Al contrario, con la Pilate, parece que el narrador toma partido o sea que, a pesar de lo condenable que puede parecer la actitud y las acciones de esta mujer, no las justifica pero sí las entiende y parece como compartirlas. Cosa que no hubiera podido expresarse directamente por causa de la censura.

Sobre el mismo modelo de mujer que aparece bajo una doble faceta relacionada con la religión, el personaje de Madame Rita que por el "Madame" y por sus actividades es, sin duda alguna, dueña de un prostíbulo: "Y una tarde, al salir del colegio, Raúl se atrevió, entró en Madame Rita, donde –se decía– no preguntaban la edad" (63). Lo que confirma la página siguiente. Pero, no tenemos que olvidar que, por su onomástica, Rita remite a santa Rita que (como por casualidad) es la santa de las causas imposibles, la santa que soluciona los problemas maritales... pero pasando por otro tipo de religión, por otro tipo de veneración que es la del sexo, y en otro lugar sagrado que es el prostíbulo. Otra inversión de valores que bien se puede asemejar a una blasfemia que era más difícil percibir por los censores a causa de este juego de doble espejo.

De la misma manera, los personajes de *Recuento* no vacilan en hablar sin precaución de los santos: "Yo prefiero a santa Luisa; es más cursi" (88). Un detalle que, más adelante en la obra, cobra mucha más importancia puesto que santa Luisa vuelve a aparecer pero, esta vez, claramente relacionada con un personaje de la obra que no es muy católica: "Hablaron de santa Luisa. ¿Santa Luisa? La Luisa Valls, ¿os acordáis? Bueno, pues por lo visto es lesbiana" (282). Una sexualidad que contrasta fuertemente con los poderes atribuidos a la santa católica puesto que santa Luisa es considerada como la

santa protectora de los niños abandonados o huérfanos, de las viudas, patrona de obras sociales. Estos dos ejemplos de manipulación de la onomástica con santa Luisa y santa Rita encuentran eco con los nombres de otros santos con los que el autor, del mismo modo, juega: san Bautista (32), san Juan-ito (55), san Sebastián (261). El propio Raúl se ve comparado con el personaje de Alejandro Dumas, Montecristo cuando está encarcelado, un verdadero Cristo después de ser golpeado: “Pelos, ojeras, palideces hinchadas: Montecristo” (441). Estamos en presencia de una verdadera polifonía que bien puso de relieve Natalie Noyaret en su estudio de la obra: “Il semble que l’on puisse d’ores et déjà, à ce stade de l’analyse, observer le caractère proprement polyphonique que le roman en vient à revêtir, devenant la caisse de résonance de toute une variété de discours, depuis les sermons religieux à l’école (chapitre II), jusqu’aux commentaires patriotiques des militaires de la caserne (chapitre V) en passant par les discours politiques de personnages qui incarnent l’éventail des tendances présentes dans l’Espagne des années quarante-cinquante [...]» (Noyaret, 2016: 99) y que Antonio Sobejano-Morán analizó más en cuanto a su aspecto erótico-sexual (Sobejano-Morán, 1995: vii).

De esta manera, podemos afirmar que Luis Goytisolo propone un como sincretismo religioso que funden aspectos de la religión católica con otros muchos más laicos. Una mezcla con referencias artísticas nada religiosa, como, por ejemplo, la imagen frente a la que la Mercè reza:

Se levantó y cuando volvió a salir fue para sacudir el polvo y limpiar el cristal de un cuadro ovalado, de tamaño mediano, un cromo de la Asunción. Lo había descubierto tío Gregorio: la Mercè rezaba ante una reproducción de la Gioconda –una hoja de calendario, seguramente– que tenía enmarcada en el comedor (51-52).

El sincretismo se hace más patente al reunir religión y sexo:

Hoy era mi día de ejercicios carnales y me lo han fastidiado. Después de que me he estado sobrealimentando toda la semana... ¿Qué os pasa? ¿No habéis oído hablar nunca del camino de perfección? Sois todos unos analfabetos. Lo primero es el amor, lo pone la Biblia. Pero no el divino ni el humano, no señor; el femenino. Ahí está el malentendido. Ni Kempis ni leches. Mi libro de cabecera es el Camasutra o Pichatanta o Pentateuco o Bramaputa o como se llame. Es el libro que describe las 69 posturas elementales (103-104).

El efecto es tanto más fuerte cuanto que en la misma página, el mismo protagonista-narrador afirma: “Yo he sido casi jesuita y sé lo que digo. ¿Qué crees que se aprende en el seminario?” (104). Bien vemos que la religión se ve atacada para dejar lugar a lo que podemos llamar otra veneración que es la del cuerpo, del erotismo y del sexo que invaden toda la tetralogía. Los principios de esta nueva religión están claramente estipulados desde el principio de *Antagonía*: “Ni espiritualidad ni religión que sirva de freno a los instintos, a las pasiones más primarias” (81). El periodo de la mili es propicio a esta mezcla entre religión y sexo (42 y 96).

Y como puesta en práctica de estos principios básicos, el lector puede darse cuenta, en la letra del texto, que todas las acciones de los personajes van en esta dirección. Como por ejemplo, cuando asistimos a la jura de bandera a lo largo de toda la página 111, que se convierte en un verdadero acto erótico que inicia con el beso a la bandera como si fuese a la amada (“Al jurarla [la bandera] la besé y fue un beso una oración, madre mía, madre mía, el beso que te daría con el corazón”), una metáfora muy hilada que pasa por todos los momentos de un verdadero acto sexual que desemboca en la explosión final “[...] airado dominio del relámpago y del trueno” (111). Y el paralelismo entre religión y sexo está claramente anunciado cuando se compara la Biblia con el *Camasutra*: “La Biblia. Mi libro de cabecera es el *Camasutra* o *Pichatanta* o *Pentateuco* o *Bramaputa* o como lo llame. Es el libro que describe las 69 posturas elementales” (104). Los juegos sobre las palabras “*Pichatanta*” o “*Bramaputa*” parte de cierta homofonía basada a partir de sustantivos de cuatro sílabas y que recoge las vocales de los textos históricos. *Bramaputa* forma eco con el *Camasutra* con la sucesión de las vocales “a-a-u-a” añadiendo un significado evidente con alusiones a los gemidos de una mujer durante el acto sexual.

La creación de otra religión, de otra manera de percibir y definir lo que puede ser la religión y sobre todo lo religioso, emerge poco a poco de la obra, y después de pasar por una religión-sexo, el siguiente eslabón es el de la religión-política, en particular el comunismo que, de manera paradójica, sobre todo en aquella época franquista, se ve relacionada con lo religioso, pero siempre de manera muy soslayada para no despertar las furias de la censura. A modo de ejemplo, en el momento de la huelga universitaria durante la que los estudiantes distribuyen octavillas, Federico, Aurora y Raúl están en un coche e

intentan huir de la policía cuando: "Se le acabó la gasolina en una travesía de San Andrés, a pocos cientos de metros de la barriada del Buen Pastor, y quedaron clavados" (136). Momento fuerte para los tres jóvenes estudiantes activistas pero que por las múltiples alusiones religiosas en esta sola frase cobra un significado muy peculiar. La referencia a la travesía de San Andrés puede ser una precisión puramente espacial, geográfica pero que, al situarse "a pocos cientos de metros de la barriada del Buen Pastor", alude a Jesús que pasó su vida difundiendo la palabra de Dios como lo están haciendo los tres jóvenes estudiantes repartiendo sus octavillas por la ciudad de Barcelona. Además, los tres jóvenes se quedan "clavados" como se quedó clavado Jesús en la Cruz o también san Andrés en una cruz en forma de X. Así son muchos los elementos semióticos religiosos que relacionan la religión con la política.

Esta figura crística es la que también sirve de referencia a los estudiantes en otro momento: "Y es que Cristo no era Dios, pero fue un gran hombre y un gran revolucionario" (330). Figura que vuelve a aparecer al final de *Recuento*, y que se impone como figura tutelar de la Nueva Sociedad que los jóvenes imaginan, una figura necesaria que sirve de modelo: "Y así, de pronto, el mundo. La Nueva Sociedad: su necesidad histórica como fatum, como fruto de la voluntad divina revelado (Moisés, Cristo, Mahoma), al igual en su origen, que cualquier otra de las grandes construcciones de la Historia" (460).

Sin embargo, el narrador se plantea la pregunta fundamental de entender cómo se puede relacionar esta "mística cristiana" (496) con la "mística política": "Ahora bien: ¿Cómo no relacionar esa profunda irreligiosidad en una fase concreta de la vida de una persona con su posterior, no tanto falta de convicción revolucionaria, como insinceridad socialista?" (496).

La respuesta está dada en el mismo libro cuando el personaje de Escala dialoga con Daniel: "Mira, Daniel, dijo Escala. Lo que nos distingue de cualquier otro partido político, aparte de las diferencias estructurales de aparato y organización, es el hecho de que nosotros poseemos un método de análisis de la realidad totalmente científico" (136). Este personaje de Daniel es muy llamativo por su aspecto religioso ya que muy a menudo el autor lo relaciona con el personaje bíblico epónimo y establece claramente el

paralelismo cuando se refiere al Antiguo Testamento con el episodio de Daniel y los leones (175).

Incluso en la cárcel, Raúl establece una clara relación con su postura de joven estudiante politizado que tiene muchos aspectos religiosos como cuando afirma, en la celda de Manresa, a unos metros de donde San Ignacio de Loyola escribió los famosos ejercicios espirituales que: “Antes de volver al Mundo quiero escribir con mi propia sangre: prometo no volver a pecar jamás” (437). Celda en la que “[...] se iba a ir habituando a la liturgia de la vida penitenciaria y a sus ritmos” (437-438). Raúl empieza a escribir sobre papel higiénico en su celda y este papel, inicio de lo que será la obra en su conjunto, la de *Antagonía*, es muy comparable con el papel en que se escribe la historia sagrada, como si este papel fuese una verdadera filacteria, sobre el modelo utilizado por los judíos:

También le proporcionó un tintero y papel higiénico, pues el papel de escribir, a diferencia de la estilográfica, estaba prohibido a los reclusos en régimen de incomunicación. Un tipo de ayuda del sistema, había contribuido, sin lugar a dudas, a su rápida familiarización con la celda, a que en ocasiones necesitara el anuncio de un recuento o el eco de un movimiento inusitado en la galería para caer en la cuenta de que estaba en una celda de la Cárcel Modelo y no en su habitación [...] (440).

Es de notar que si la filacteria se reduce aquí a papel higiénico no pierde sin embargo todo su símbolo de papel sagrado en el que se escriba la *o-Obra*, y eso tanto más cuanto que se refiere al mismo título del primer libro que constituye la tetralogía, primer libro en que el lector se encuentra al leer estas líneas, es decir “*Recuento*”. Finalmente la creación de una obra artística es acto religioso. El narrador lo confirma al afirmar que “Ver una película de Eisenstein era como asistir a una ceremonia religiosa” (472) aunque aquí se trata del momento de la recepción, pero la recepción forma parte del acto de creación en su totalidad.

3. La Creación de un nuevo Verbo hecho arte

Como cualquier religión tiene su libro, sus escritos, la religión que nos propone Luis Goytisolo tiene los suyos que funcionan de la misma manera. Las primeras páginas de *Antagonía* ofrecen al lector un fuerte paralelismo entre el inicio de

la Biblia. En efecto, si en este Libro todo empieza con el Verbo, de la misma manera, en *Antagonía*, es el verbo el que domina y llama la atención con la acumulación de verbos *dicendi* sobre el modelo de: “Dicen que los Comité se han ido del pueblo, decían” (29). Y el sin número de “dijo”, “dijeron” de las páginas 32, 33, 34, 35 que corresponden a las páginas de la sección I del primer libro *Recuento*. Y como toda religión, tiene su lugar sagrado que es nada menos que un templo –la Sagrada Familia– en una Jerusalén terrestre que es nada menos que la ciudad de Barcelona.

La primera vez que se menciona el edificio de la Sagrada Familia es como si se tratara de una verdadera aparición puesto que se hace de repente, al doblar una calle: “Doblaron a la derecha, la fachada de la Sagrada Familia levantándose afilada al otro lado de la calle, hueca estructura ampliamente dilatada en el vacío” (129). Como lo afirma Emmanuelle Souvignet Chretien-Brison, la Sagrada Familia es el monumento emblemático de Barcelona (Emmanuelle Souvignet Chretien-Brison, 2011: 184).

Esta primera aparición de esta obra arquitectónica religiosa se impone “levantándose” algo desestabilizante puesto que “afilada”, como una aguja, nada protectora y más preocupante aún al aparecer “hueca” y “vacía”, como si no tuviera existencia, profundidad, consistencia, ser. Como si el edificio de esta nueva religión se fundara en otra religión vaciándola de su ser para proponer otro que va a poblar este vacío, este hueco. La descripción empieza, como se debe para abordar el tema de la Sagrada Familia, por el nacimiento de Jesús –la fachada del Nacimiento (130)– que pone la base misma de la familia con un padre, José, una madre, María, y un hijo, Jesús. Pero al mismo tiempo este nacimiento evoca a su vez el nacimiento de la nueva religión que el propio autor está proponiendo. Sigue “El advenimiento del Redentor” (130) con los inicios de la/su vida que bien pueden aludir al Redentor que serán los diferentes autores de las diferentes obras que son los diferentes libros de la tetralogía y, encima de todos, el Redentor supremo, el autor Goytisoló. Todos los episodios que van a continuación se pueden relacionar de una manera o de otra con los diferentes libros, momentos, personajes, narradores, autores de la tetralogía:

- La Puerta de la Caridad (130) que es la que piden los escritores, los diferentes autores de los diferentes libros que aparecen en *Antagonía*,

caridad del destinatario, del lector, éste elemento fundamental en la creación última de una obra;

- El Niño adorado por José y María (130), el Redentor, como se puede considerar que los varios escritores-creadores de los diferentes libros de *Antagonía*, hasta el mismísimo Goytisolo es el Niño adorado por sus padres, al menos que sea al revés y el autor Goytisolo se ubique en el lugar de los padres que están admirando a su hijo, a su creación, su obra, *Antagonía*;
- En aquella oscura noche de Belén (130) que bien puede aludir a todas las noches y en particular la que representa la celda en la que se va a empezar a escribir: de la oscuridad nace la luz;
- La Anunciación (130) del nacimiento del Salvador, del Creador al menos que sea el creador de la obra, anunciación de la llegada de la obra que es *Antagonía*;
- La Puerta del Rosario (131) que son los diferentes momentos, etapas, capítulos, secciones por las que pasan los personajes pero también la obra para ir purificándose de todos los pecados-impurezas, que es lo que hacen los creyentes al recitar el Rosario;
- La huida a Egipto (131) como varios de los personajes van a huir en un momento u otro de la ciudad, de la política, de la escritura, pero para mejor regresar después a la tierra madre;
- Escenas de Nazaret (131) con los diferentes momentos de la vida de Jesús durante su infancia y adolescencia como lo son los diferentes momentos de la construcción de la identidad de Jesús como de la identidad de *Antagonía* que pasa por cuatro libros, como cuatro etapas de la vida, con un sin fin de capítulos y secciones que son otros tantos momentos de la creación del ser;
- San José y la Paloma (131) remite al momento en que el Espíritu Santo penetra el cuerpo del humano para darle el conocimiento, como pasa con *Antagonía* que se propone dar a conocer otro tipo de obra, otro tipo de religión, de creencia;
- La Puerta de la Fe (131) se dirige a los que creen en esta nueva religión que propone el autor y que está toda presente en la obra que escribe, es decir en *Antagonía*;

- El Bautista (131) es, por supuesto, una referencia al primo de Jesús, San Juan Bautista, que predicaba en el desierto, considerado como el puente entre el Antiguo y el Nuevo testamento, entre una creencia antigua y la nueva que consiste en creer en lo que propone la tetralogía...

Y son numerosas las relaciones que podemos establecer entre los diferentes momentos de la vida de Jesús representadas en las fachadas del Templo de la Sagrada Familia en Barcelona con los de la vida de *Antagonía*. Como lo subraya el narrador de *Recuento*, la relación entre la obra arquitectónica y su arquitecto, su creador es similar a la de los personajes bíblicos con la Biblia y, de esta manera, puedo afirmar que existe este mismo tipo de relación entre Goytisoló y *Antagonía*:

[...] templo levantado como una inmensa flor despuntante, maravillada de haber brotado aquí, en esta levantisca ciudad, entre gente aviesa y violenta e incendiaria, empresa destinada a transfigurar la ciudad, predestinada, protoproyecto de Gaudí, profeta en el desierto, obra sobrehumana, templo de esperanzas y certidumbres, de gloria y pasión, de resurrección y muerte, de redención y caída [...] (156).

Y bien se puede observar como el autor van transfigurando el templo, lugar sagrado para los creyentes católicos, en un lugar desacralizado: la fachada del nacimiento de la página 157 se vuelve en la página siguiente la del Sagrado Aborto. Relacionado de nuevo con el sexo o con la política puesto que esta misma fachada del nacimiento se convierte en:

La fachada de la revolución, de la construcción del socialismo propiamente dicha, donde hoces y martillo dejarían de ser armas para convertirse en herramientas y a la fuerza de los músculos no se opondría conflictiva, antes bien, se acoplaría, la de la máquina, en aquella singular representación de una construcción que se construye a sí misma, sobria pero armónicamente, a la luz, como un sol en lo alto, de la inteligencia (157).

En el principio de esta frase, se nota en el mismísimo léxico utilizado la presencia religiosa en el « convertirse » y en la presencia de esta luz de la inteligencia que puede remitir a la del Espíritu Santo evocado más arriba o a la luz de la inteligencia humana, muy alejada de la divina. Como estamos al principio de la tetralogía, esta religión está en construcción –como el templo

de la Sagrada Familia– y se está buscando a sí misma también, como lo sugieren los varios verbos conjugados en condicional : “dejarían”, “opondría”, “se acoplaría”. El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia invade todo el relato (páginas 196 y siguientes, 296 y siguientes...) con su “misterio de la Sublime Puerta” (236). La Sagrada familia se transforma en “La Sagrada Forma” (324) que remite a la hostia que, en el contexto de la página en que está mencionada se refiere también a la hostia como exclamación y expresión coloquial sexual. Además, no tenemos que olvidar que es un libro sobre la Sagrada Familia el que le va a costar a Raúl estar encarcelado ya que lo dejó prestado a Folías, un libro en el que está el nombre de Raúl anotado, lo que demuestra la relación entre Raúl y Folías:

Soltó el libro sobre la mesa. La Sagrada Familia. ¿Lo habías olvidado? Pasa mucho con los libros cuando se prestan. Pero es tuyo. Pusiste tu nombre como en tantos otros que tienes en tu casa. Sólo que éste no estaba en tu casa. Estaba en la de Modesto Pérez. Además, os hemos seguido. Os hemos visto juntos. En el patio de la universidad, concretamente. Seguro que lo recuerdas (432).

Como lo anuncié al principio de este tercer movimiento de mi estudio, esta nueva religión que Goytisolo quiere asentar no sólo tiene su templo, algo trastornado como lo hemos visto, sino también tiene su ciudad santa: Barcelona. Y en efecto, Emmanuelle Souvignet Chretien-Brison demuestra este pasaje, esta superposición de los dos espacios (Emmanuelle Souvignet Chretien-Brison, 2011: 181-182).

La primera vez que tenemos una descripción de la ciudad es desde lo alto, con una visión panorámica desde el Tibidabo (94) –sobre el modelo del íncipit de *La Regenta* o de varias de las novelas de Balzac– cuyo origen etimológico, según el narrador sería “omnia tibi dabo” es decir “te lo doy todo” (94), lo que puesto en boca del narrador dirigiéndose a la ciudad es muy revelador de su total entrega.

El paralelismo entre la ciudad de Barcelona y la obra de Antagonía es clara, como lo podemos constatar cuando el narrador evoca el plano de Barcelona con sus diferentes lugares: “¿Qué tiene de malo un plano. Desdobló el plano en sucesivos pliegues y con el bolígrafo fue añadiendo al azar nuevas señales, anotaciones relativas a los parques y museos de la ciudad, subrayando, indicaciones improvisadas, momentos destacados con un trazo

circular [...]” (133). Es obvio que los “sucesivos pliegues” pueden remitir a los sucesivos capítulos y libros que forman el plano de Antagonía, así como el uso del bolígrafo remite al que es utilizado por el escritor, y las “nuevas señales, anotaciones relativas” hechas “al azar” son todos los apuntes que el escritor va tomando para la escritura de su libro y que tendremos en mano al final de *Recuento*. Y la acumulación de muchas páginas de descripciones de la ciudad de Barcelona (pp. 148-149, 182-183, 186, 192, 232, 238, 295, 340...) que pueden parecer pesadas deben leerse no sólo como una descripción de la ciudad condal sino también y sobre todo como el plano, el plan, el borrador de la escritura de *Antagonía*. Paralelismo que establece Pamela J. DeWeese en su estudio sobre Antagonía y en particular en el capítulo que titula “The Ideal City” (DeWeese, 2000: 73-92). El autor no vacila en darnos, de manera soslayada, la manera con la que construye su libro sobre el modelo de los edificios arquitectónicos que se superponen a lo largo de los siglos para dar la ciudad actual:

Los caminos de la memoria. Algo así como la visita a una de esas catedrales edificadas sobre otra anterior, construida a su vez con residuos de templos paganos, piedras pertenecientes a esa otra ciudad excavada bajo la ciudad actual, ruinas subterráneas que uno puede recorrer contemplando lo que fueron calles y casas necrópolis y murallas protectoras, cimentadas casi siempre con restos de ciudades precedentes (497).

Como lo afirma Lisa B. Arbúes: “*Recuento*, la primera novela de *Antagonía*, como la etapa prefictiva o prenovelista, representa el lado prefigurativo de la mimesis creadora en el arte” (Arbúes, 1995: 158) y puedo añadir, siguiendo esta lógica, que la tetralogía es la superposición de una infinidad de capas literarias, iconográficas, de intertextualidades, de intericonicidades, de intericonotextualidades. Lo paradójico de esta situación es que todo este proyecto se hace en el espacio más reducido que pueda existir: la celda de una cárcel donde el protagonista va a crear un mundo, verdadero creador de su mundo, apelando a todos los santos para que le ayuden a escribir, una llamada religiosa que, en boca un narrador sin fe católica, puede parecer también algo irónica: “[...] oh Dios mío, perdón y clemencia, clamando sí, clamando, Agustín, Pablo, Saulo, Saúl, o como quiera

que te llames. ¡El mundo! ¡La verdadera cárcel, como dijo el filósofo! ¿Y qué son sus tinieblas sino la ceguera en que viven los malos?" (463).

La cárcel es el purgatorio por el que tiene que pasar el creador para llegar a ser un nuevo hombre. Este pasaje por el purgatorio es evocado varias veces a través de *La Divina Comedia* de Dante cuando el narrador de *Recuento* se hace muchas preguntas: "¿[...] por qué la palabra poco es poco para explicarnos con palabras lo que vio en el centro de la Luz, cómo era el fuego del tercer círculo, reflejo de un iris reflejado en un iris, por qué no pudo, igual que un fante che bagna ancor la lingua alla mammella?" (398).

La Creación de este hombre nuevo y de este mundo nuevo pasa por una retahíla de nombre y martirios de santos y santas (341) que sirven como para bendecir esta creación. Y este nuevo hombre es una verdadera figura crística la que escribe con su propia sangre la historia del nuevo mundo, como Jesús crucificado que da su sangre en remisión de los pecados: "Antes de volver al Mundo quiero escribir con mi propia sangre: prometo no volver a pecar jamás" (437). Más que un hombre nuevo, se trata de un *Ecce Homo*, mencionado en la página 178, anunciado por los varios "aquel hombre", "aquel chico" unas páginas antes (163) y que desembocará en la transformación, o mejor dicho una Transfiguración como la que se evoca en el retablo del mismo nombre (178): un Hombre Nuevo con una nueva visión... "El Miliario" (460-461).

Finalmente, lo que propone *Antagonía* es morir, pero para mejor resucitar y volver a vivir... otra religión. Esta muerte pasa por muchas referencias a las muertes de personajes:

- la muerte de la tía Paquita con dos frases latinas *Per istam sanctam unctionem* (252) que se pronuncia en el momento de la extremaunción y *Anima eius requiescat in pace. Amen* (260) oración de los muertos para que descansen en paz;
- la muerte accidental del padre de Nuria con otra expresión latina *Rigor mortis* (313) que evoca la rigidez, la dureza, lo imprevisto de la noticia;

Y también se alude a la propia muerte de Jesucristo con la evocación a otra frase latina que está en el *Stábat mater –O vos omnes qui transistis per viam attendite et videte* (334) "oh todos ustedes quienes pasan por este camino, deténganse y vean"–, evocación de la Madre de Jesús, María, que se queda de pie frente a la Cruz a pesar del dolor que experimenta al ver a su hijo

crucificado. Alusión al velo de Verónica (492) y al Sudario (492) sin hablar de las muchas referencias a las palabras pronunciadas en un Requiem: *Quantus tremor es futurus* (172) “Cuánto temor habrá en el futuro”, sentencia que se aplica en *Antagonía* al hablar de las consecuencias de las acciones políticas (173), o el famoso *Kirie eléison. Christe eléison* así como el *De profundis* del Oficio de Tinieblas (45) que volvemos a encontrar al final de *Recuento* con el Juicio Final (444), con el fuego eterno, la mención al Ángel Caído (444) y a la serpiente (445).

Como lo vemos, todas estas referencias remiten al Apocalipsis –figura del dragón (481) y de San Jorge, santo patrón de Cataluña–, momento en que todo aparece al revés, donde los contrastes se conjugan –cielo-infierno, imagen-espejo, dios-demonio (492-493)– donde el orden se olvida –“¿Qué? ¿Destrucción? ¿Creación? ¿Inmolación? Inmolación y creación y destrucción” (467)– con: “Esta sensación de estar asistiendo a una representación ritual, por ejemplo. Uno de esos espectáculos entre carnavalesco y litúrgicos, con su profusión así de imágenes como de fuegos artificiales, que enfrenta cada año a moros y cristianos en diversas fiestas del litoral levantino [...]” (491). Estamos asistiendo a una modificación de sustancia, a un cambio de religión por otra, a una verdadera transustanciación (461) que propone un “nuevo orden armónico definitivo” (492).

Conclusión: la creación de una nueva cosmogonía

Como acabamos de verlo, lo que a primera lectura puede parecer extraño en la obra de un autor como Luis Goytisolo, por los temas de predilección que suele desarrollar, es la omnipresencia de la religión en *Antagonía*. Pero se trata de una religión que tenemos que reubicar en el contexto socio-político e histórico de la época bajo la que tiene lugar la escritura, es decir, el periodo franquista que tenía como uno de sus pilares principales la Iglesia católica que se inmiscuía en todas las partes de la vida, hasta las más íntimas de la vida privada, del arte y de la escritura. La religión católica formó parte de la educación que recibió Luis Goytisolo, de su cultura general, de su bagaje cultural, incluso a pesar suyo. Sin embargo, en la tetralogía, la religión recibe un tratamiento muy especial al pasar por los filtros de la subversión, de la

ironía que atacan los diferentes personajes, los narradores y, detrás de todos ellos, el escritor.

Luis Goytisolo conserva de la religión lo religioso, es decir, esencialmente los aspectos sagrados, las ideas, los conceptos que pueden aplicarse no sólo al dominio de la Iglesia considerada como institución, de sus representantes y de lo que han hecho de estas ideas y conceptos, actitudes muy a menudo reprensibles. El escritor conserva y aplica estas ideas y nociones a otro dominio que es el de la creación artística, y eso le es tanto más fácil cuanto que son numerosas las similitudes entre el Libro-la Biblia y el libro-*Antagonía*.

La tetralogía se propone como el Nuevo Libro, el escrito que se nutre de lo religioso para proponer una nueva religión que tiene otras ideas y conceptos como base: la política y el amor-sexo. Sin embargo, el escritor-creador va más allá aún y nos sumerge, al final de *Recuento*, en el inicio de un nuevo mundo. En efecto, los diferentes títulos escritos en mayúsculas de las últimas secuencias convocan los cuatro elementos necesarios a la creación de este nuevo mundo:

- el agua con LA BAHIA (506), EL CABO (510) y FIGURAS EN LA PLAYA (514);
- la tierra con PREDOMINIO DEL PAISAJE (509), EL CABO (510) y FIGURAS EN LA PLAYA (514);
- el viento con TRANSPARENCIA DE LA TRAMONTANA (507);
- el fuego con PENTECOSTÉS (510);

Sin olvidar METÁFORA (513) que se puede aplicar a los cuatro elementos y el invariante del tiempo con Á QUOI RECHERCHER LE TEMPS RETROUVÉ (507) y BRONCA NOCTURNA (512) y para dominarlo todo, insuflando no sólo el soplo sino también el saber necesario a toda creación, están presentes la Trinidad (508) y el Espíritu Santo (511). Y para finalizar el acto primero de esta nueva cosmogonía, como pasa con todas las cosmogonías, se necesita un golpe inicial, un boom que encontramos desde el íncipit: "Las detonaciones, retornadas por los ecos el valle, formaban un largo trueno, y sobre las colinas, entre aquel humo que parecía emanar de los bosques, se divisaba el relampagueo de los cañonazos" (29). Y que volvemos a encontrar con esta "simple entonación impertinente [que] se encuentran siempre en el comienzo de la aventura" (336). Con la tetralogía, todo está

siempre en movimiento y se nutre de ambigüedades, paradojas y antagonismos, como en las grandes cosmogonías, como en las grandes mitologías. Así que, al contrario de lo que anuncia el final de *Recuento*, con *Antagonía*, *Ite missa [nunca] est* (500).

BIBLIOGRAFÍA

- ARBÚES Lisa B. (1995). "Teoría del conocimiento: la novela como metáfora para la creación". En Vázquez Medel Manuel Ángel (dir.), *Luis Goytisoló: el espacio de la creación*, Barcelona: Editorial Lumen.
- DEWEESE Pamela J. (2000). *Approximations to Luis Goytisoló's Antagonía*, New York, Washington, D.C./Baltimore, Boston, Bern...: Peter Lang, Wor(l)ds of Change – Latin American and Iberian Literature.
- GENETTE Gérard (1992). *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris: Points, Essais.
- NOYARET Natalie (2016). *Luis Goytisoló, Antagonía*, Neuilly: Edition Atlante - Elsa Benhaiem, col. Clefs concours.
- SOBEJANO-MORÁN Antonio (1995). *La metaficción creadora en Antagonía de Luis Goytisoló*, Lewiston/queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, Hispanic Literature, vol. 18.
- SOUVIGNET CHRETIN-BRISON Emmanuelle (2011). *Luis Goytisoló – Une écriture entre ville et campagne*, Saint-Étienne: PUSE, Les scripturales.
- VÁZQUEZ MEDEL Manuel Ángel (dir.) (1995). *Luis Goytisoló: el espacio de la creación*, Barcelona: Editorial Lumen.

LA CANCIÓN LIGERA, LA CANCIÓN DE AUTOR, ¿OBJETOS DE ESTUDIO FILOLÓGICO?¹

EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ

Universidad de Salamanca

Dadas las dudas de muchos, y la expresa negativa de algunos, a la hora de aceptar la canción popular como legítimo objeto de estudio dentro del ámbito académico, es oportuno plantearnos qué opinión puede o debe sostenerse a propósito de la literariedad de este tipo de productos. Creo por ello de interés ofrecer, casi meramente enunciar, algunas reflexiones en torno a esa cuestión.

En literatura, ¿el medio es el mensaje?

En primer lugar expongo mi suposición de que habrá acuerdo en aceptar –más allá del célebre aserto de McLuhan– que disponemos de modos variados para acceder a textos literarios de calidad. Nos pueden llegar impresos en un libro, recitados por un buen lector o en la voz de un cantautor (a través de un simple cantante es menos probable que recibamos textos con calidad literaria, pero ni siquiera esa hipótesis, según veremos, debe excluirse de raíz). Cambia el cauce o modo de transmisión, pero lo transmitido, el texto literario al que accedemos tiene un valor intrínseco independiente del modo en que se nos comunica.

Si los *Sonetos del amor oscuro*, de Lorca, o fragmentos del *Cántico espiritual*, de San Juan de la Cruz, nos llegan en voz y música de Amancio

¹ Este trabajo forma parte de los resultados obtenidos por el Proyecto de Investigación “CANTes: canción de autor en español” (Universidad de Salamanca, 2016. Ref. ASGINV000297130).

Prada, hemos pasado de leer a escuchar, pero, antes mediante la vista y ahora a través del oído, seguimos accediendo a una excelente literatura cuya esencia no ha sufrido alteración pese a que haya cambiado el modo en que se nos transmite.

Objetarán algunos que los ejemplos aportados pueden constituir un argumento sofismático, dado que se trata de poemas que fueron concebidos como tales, es decir, como textos literarios pensados para la lectura y que solo accidentalmente encontraron una posterior existencia musical. Pensemos entonces en la circunstancia contraria, es decir, en aquellos casos en que un texto nació cogenerado desde y por la música, como ocurrió –para no rebasar los límites de la literatura hispana– con los romances medievales cuya valía literaria nadie pone en duda –más bien, todo lo contrario–. Vieron la luz con y para la música y, por lo mismo, destinados no a la vista y a la lectura sino al oído de los receptores y hoy, despojados de la música que fue consustancial a su naturaleza, han pasado a tener un segundo tipo de vida estrictamente textual. ¿Les niega alguien su condición de literatura, pierden valor literario porque su primer modo de existencia consistiera en ser parte de un producto musical?²

La canción, medio por el que las masas acceden al lenguaje 'literario'

Mi segunda reflexión consiste en reconocer la inquietud derivada de considerar que un número no pequeño de ciudadanos únicamente entra en contacto con un lenguaje de alguna pretensión artística cuando escucha canciones a las que voluntaria o inconscientemente va dando acomodo en su archivo estético con la consecuencia inevitable de que la asimilación de tales productos irá moldeando sus criterios respecto a la calidad literaria.

² La referencia al maridaje entre verso y música ha sido recurrente cuando se ha discutido la oportunidad de un Nobel de Literatura a un cantante. Quizá sube el nivel de muchas de las reflexiones leídas en ese contexto escuchar a Pere Gimferrer cuando opinaba sobre el galardón concedido a Dylan: "Dicen que es un compositor de letras de canciones, pero... ¿alguien hubiese encontrado mal un Premio Nobel a Jacques Prévert? No lo creo. ¿A Georges Brassens? Tampoco. ¿La diferencia es que uno es francés y Dylan más moderno y de EEUU? A ver si recordamos que la poesía de los trovadores toda fue escrita para ser cantada. Y nadie los discute". "15 escritores opinan sobre el Nobel a Dylan", *El Periódico*
<http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/15-escritores-debate-nobel-literatura-dylan-5507187> [12-11- 2016]

Las letras de esas canciones pueden tener un meritorio grado de inspiración y acierto –son pocos los casos–, pueden ser de una vulgaridad ofensiva –ocurre la mayor parte de las veces– y ocasionalmente consisten, y es lo más frecuente, en guiso barato de tópicos manoseados, repetidos hasta la saciedad. No quiero emplear muchas palabras y algún circunloquio más para insistir en esta sencilla convicción: la canción ligera y comercial, objeto por lo general de consumo acrítico y fácil, es en muchas ocasiones el cauce exclusivo a través del cual llega a número ingente de ciudadanos el único lenguaje que, con mayor o menor valor literario, difiere del estrictamente funcional.

¿No justifica esa sola realidad que quienes estudiamos la palabra elaborada con voluntad estética –a esto muchos no dudarán en llamarlo sencilla y directamente literatura– prestemos atención a esas letras que, envueltas en música, resultan tan caras a grandísima parte de la población y, como indiqué, tan condicionantes de su concepto de en qué puede consistir la calidad literaria?

Sorpresas nos da... la canción ligera

Como tercera consideración, invito a no prodigar un altivo y fácil menosprecio hacia la generalidad de las canciones más y mejor recibidas por las masas, es decir, aquellas que calificamos sin cortapisas de comerciales. Aun sabiendo que en gran porcentaje son productos desdeñables tanto por sus deméritos musicales como por su carencia de cualquier asomo de valía literaria, tengo la absoluta certeza de que entre ellas hay piezas valiosísimas pese a que inicialmente el exquisito nunca las incorporaría al selecto acervo de sus preferencias estéticas.

No hay muchas veces razones objetivas, criterios consensuados, sustentados en motivos estéticamente defendibles, para entender el porqué del arraigo, del éxito y de la perduración en los gustos de varias generaciones de alguno de esos productos. Por ilustrativa, traigo a colación una atinada observación de Albert Plà cuando, preguntado: “¿Qué canción de otro le atrapó?”, contestaba: “*Amanecí otra vez*, de José Alfredo Jiménez”. Y aclaraba: “Cada línea es absurda, insostenible, el conjunto es delicioso” (Amela, 2016).

Es valoración que suscribo para explicar –por cierto, sin dar razón alguna– no solo el éxito sino el mérito de muchas canciones totalmente alejadas de aquellos postulados que consideraríamos canónicamente válidos. Existe el misterio de la creación y por eso, de forma sorprendente, puede convertirse en extraordinario lo que parecería un producto perecedero y, con independencia de la explicación que intentemos dar, lo irrefutable es que algunas de esas propuestas que a primera vista parecerían absolutamente desdeñables, alcanzan categoría de clásicos de la música popular para convertirse, de hecho, en referentes literariomusicales, de valor intemporal, mucho más allá de la concreta generación que las vio nacer.

La observación que ofrezco es aplicable, por ejemplo, a algunos boleros de cuya letra no dudaríamos en afirmar que roza lo incoherente –cuando no se hunde en ello de hoz y coz–; es aplicable a coplas reciamente españolas en que con harta frecuencia compiten con lo irracional los tópicos más manidos, cuando no conceptos reñidos hasta con la ortodoxia cívica más laxa. En definitiva, en cualquiera de las modalidades de la canción comercial –bolero, copla, balada romántica, canción ligera sin especial marca distintiva– se dan éxitos populares que consiguen salvar las trincheras y saltar los muros con que el paso del tiempo aísla por lo general los productos del pasado.

La comprobación de que, cuando oímos por primera vez alguno de estos productos, en absoluto hubiéramos apostado por su supervivencia y mucho menos por su éxito, deberá servir para curarnos en salud a la hora de creer que nuestros valores y criterios académicos coincidirán con las preferencias que habrán de decidir los tiempos futuros y debería aconsejarnos prudencia cuando osamos pontificar qué productos son valiosos y cuáles perecederos.

Con un ojo en la historia de nuestra lírica, es pertinente preguntarse si algún culto del Al-Ándalus del siglo XIII habría apostado por la pervivencia y triunfo de la humilde jarcha que, a buen seguro, en aquel momento tararearían mozárabes de la clase social sometida y socialmente inferior, frente a la culta y elaborada moaxaja, árabe y exquisita, que era el honroso, el prestigioso marco que daba cobertura a aquel producto popular, sospecho que visto como de muy inferior calidad. Muchos siglos después la moaxaja está en olvido y total arrinconamiento frente al aprecio por la humilde jarcha.

Ojo, pues, con desdeñar productos literariomusicales que, hoy modestos y despojados de oropeles cultos, en un futuro próximo o lejano pueden convertirse en señas de identidad de la lírica de nuestros tiempos. Resulta ilustrativa la respuesta de Manuel Vicent a la pregunta, todo lo periodística que se quiera, pero oportunamente planteada: “¿De qué y de quién hablaremos dentro de 25 años?”:

Ni idea. El charlestón, el cinturón de plátanos de Joséphine Baker, la aguja de coser de Cocó Chanel expresan mejor los años veinte que cualquier otro escritor. *La canción ‘Lily Marlen’ expresa mejor que cualquier novela la tragedia y la melancolía de la Segunda Guerra Mundial* (2016).

¿Y la canción de autor?

Por los mismos cauces de difusión por los que accedemos a esa canción ligera y comercial (radio, televisión, grabaciones, conciertos) nos llega ocasionalmente un producto distinto, caracterizado por el afán de conseguir calidad literaria y por una voluntad expresa de ofrecer un contenido no banal, y no por eso necesariamente comprometido con objetivos sociales, políticos o de protesta y denuncia; en efecto, esa elevación de formas y contenidos con frecuencia se produce en canciones de contenido amoroso o de muy variado testimonio vital. Esta primera y mínima caracterización diferencia claramente la canción a que ahora me refiero de los objetivos meramente comerciales de aquellos productos que solo buscan el éxito inmediato y un consumo tan masivo como efímero por parte de los receptores.

A esta modalidad literaria y musical podemos denominarla de un modo u otro, pero si la llamamos *canción de autor* –sonriendo ante la obviedad de que no hay canción sin autor– coincidiremos en pensar en un núcleo muy acotado de autores, comprometidos, como decía, con un cierto tipo de exigencia literaria y buscadores de unos contenidos muy distantes de los tópicos usuales en la canción meramente comercial. Prestar atención a esa *canción de autor*, más que una ocurrencia necesitada de justificación, me parece un propósito similar a cualquiera de los objetivos que, sin necesidad de coartadas, se plantea habitualmente la crítica literaria.

Quizá es innecesario añadir que, en la misma medida en que doy por sentada la falta de calidad literaria de casi todo el universo de la canción

popular, dentro del conjunto mucho más restringido de la *canción de autor* reduzco la estimación positiva a un grupo muy limitado de aquellas canciones que lo integran. Pero estaremos de acuerdo en que es exactamente lo mismo que ocurre en la generalidad de los estudios literarios cuando sistemáticamente prescindimos de más del 90 por ciento –¿o más bien del 99,9?– de toda la literatura que se publica, para centrarnos muy selectivamente en el exiguo porcentaje de creaciones literarias que consideramos dignas de estudio y aprecio.

¿Es poesía la canción de autor?

Beneficiándome del consenso favorable que sin duda existe en torno al concepto de *canción de autor*, con mi siguiente observación invito a recordar la discusión existente en torno a si esa variedad de producto literariomusical debe entenderse como una de las modalidades que puede adoptar la creación poética.

Sé que piso arenas movedizas porque viene de lejos la discrepancia, fomentada tanto por críticos como ocasionalmente por muchos de los mismos protagonistas de la *canción de autor*, con respecto a una identificación entre canción y poesía. Sesudos ensayos ya se han ocupado de este debate e incluso alguno de los más reconocidos autores puede mostrarse tan enfático como el Sabina que afirmaba: “Dicen que mis canciones tienen poesía. Pues no”. Y a la entrevistadora que argüía: “Hombre, nadie le discute el título de poeta”, replicaba de forma contundente: “No es poesía. Mis canciones tienen versos y rimas, que es otra cosa” (2016).

La concesión del Nobel de literatura al cantautor estadounidense, Bob Dylan, ha propiciado, como ya adelanté, la exposición de apoyos y refutaciones que, cuando rebasaron lo estrictamente coyuntural y anecdótico, han contribuido a arrojar luz sobre la discusión que estoy planteando: ¿es o no poesía la canción de autor?

Sin ánimo ni necesidad de participar en la polémica suscitada en torno a la concesión a Dylan del codiciado premio, discusión que pocas veces alcanzó la altura deseable y en muchos casos solo mostró labilidades gremiales y

debilidades provincianas³, me limito a señalar que, en mi opinión, la Academia sueca ha tardado demasiado en reconocer una forma de creación cuya naturaleza literaria, a mi entender, no admite discusión ni duda.

Aun no interesado, pues, en una discusión que juzgo innecesaria, para mis actuales reflexiones puede ser de utilidad entresacar, de la maraña de argumentos apuntados por defensores y detractores del Nobel mentado, algunos puntos de vista que nos ilustren sobre la literariedad de la *canción de autor*, referidos en algunos casos de modo muy concreto a sus valores poéticos.

Es curioso, por ejemplo, que ese Sabina al que líneas arriba veíamos negar su condición de poeta, a la hora de felicitarle por el Nobel concedido a Dylan, definiera al cantautor norteamericano como “el más grande poeta americano desde la muerte de Walt Whitman” (2016). ¿Será que, considerando el título de poeta como reconocidamente prestigioso y, por supuesto, superior al de cantante o cantautor, un artista como el jienense tira de modestia al referirse a sí mismo mientras no duda en aplicarlo a congéneres a los que admira?

Pero si esta explicación podría valer para entender las divergentes apreciaciones de Sabina cuando se define a sí mismo y cuando alaba a otros, quien habla del asunto desde su doble condición de poeta y crítico, ve el Nobel a Dylan como justo reconocimiento a quien “ha luchado, justamente, por hacer buena poesía con las letras de las canciones” (Prado, 2016)⁴.

En igual línea, Leonard Cohen, que bien pudiera haber inaugurado la lista de los Nobel concedidos a cantautores –un Cohen, por cierto, que fue poeta sin música antes que autor de canciones–, en las muy pensadas palabras que pronunció al recibir el Premio Príncipe de Asturias, parecía dar por idéntica la naturaleza de canción y poesía. En efecto, tras confesar que “mientras hacía el equipaje en Los Ángeles para venir aquí [al teatro

³ No era más benévolo el juicio de Javier Cercas cuando señalaba: “Sólo escritores mediocres o académicos (o ambas cosas a la vez) han lamentado el Nobel de Dylan” en la columna “Bob Dylan y los bárbaros” (2016). Allí mismo escribía Cercas: “No se engañen: quienes hoy se escandalizan por el Nobel a Dylan son los mismos que, de haber existido el Nobel en el siglo XVII, se hubieran escandalizado si se lo dan a Cervantes (o a Shakespeare, que en su época apenas era considerado literatura, más o menos como Dylan ahora)”.

⁴ Y aun sin entrar al meollo del artículo escrito por Marcela Romano, su mismo título implica una toma de postura muy clara: “Canción popular hispana: la otra voz de la poesía” (1993: 875-880).

Campoamor, a recibir su galardón], me sentía algo incómodo porque siempre me ha parecido que dar un premio a la poesía es algo paradójico”, añadía esta consideración: “La poesía procede de un lugar sin amo ni señor, así que me siento como un farsante al aceptar un premio por un oficio que no domino”. Y de inmediato, en la frase siguiente, identificando, pues, el terreno de la poesía como aquel al que acudía a buscar sus canciones, confesaba: “Si supiera de dónde proceden las canciones iría allí más a menudo”⁵.

Pero, según ya advertí, no es ese el punto de vista predominante o, al menos, no el compartido por la mayoría. Espigando más opiniones entre las provocadas por el Nobel comentado, encontramos asertos tan rotundos como el de Stefan Dege, quien, tras denunciar: “Es un músico, en lugar de un escritor, quien recibe el premio literario más importante que existe”, sentenciaba: “La literatura misma se ha quedado sin premio. [...] Las canciones no son poemas. Son canciones”⁶.

Dado que pretendo únicamente recordar la existencia de opiniones muy encontradas, ni incorporaré una muestra demasiado amplia ni, por supuesto, presumo que lo recogido sea científicamente demostrativo de nada. Hecha esa salvedad, recordemos el negativo y categórico punto de vista de quien, poeta y crítico a la vez, como es el caso de Luis Alberto de Cuenca, descalificó la concesión del Nobel al cantautor estadounidense (“lo que hace el cantautor no es literatura”) y desde su experiencia de autor de letras escritas para ser convertidas en canciones de Gurruchaga o Loquillo, afirma que “la actitud del escritor de letras es completamente diferente a lo literario”, para concluir tajantemente que en las letras de las canciones: “hay una falta de literariedad”⁷.

¿Queremos contrarrestar lo leído con punto de vista radicalmente contrario? Siempre en el contexto indicado del Nobel concedido a Dylan, una

⁵ Discurso pronunciado el 21 octubre de 2011. Sus palabras exactas: “When I was packing in Los Angeles to come here, I had a sense of unease because I’ve always felt some ambiguity about an award for poetry. Poetry comes from a place that no one commands and no one conquers. So I feel somewhat like a charlatan to accept an award for an activity which I do not command. In other words, if I knew where the good songs came from I would go there more often”. Traducción al castellano de Jesús Baigorri Jalón.

⁶ “Un mal día para la literatura”, En *Cultura de DW*, 14-X-2016. <http://www.dw.com/es/un-mal-d%C3%ADa-para-la-literatura/a-36048778> [15-11-2016].

⁷ <http://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2016-10-13/luis-alberto-de-cuenca-perplejo-con-el-nobel-a-dylan-es-una-locura-1276584472/> [16-11-2016].

de las apreciaciones que servían a Luis Alberto de Cuenca para descalificar al estadounidense como autor literario: “es un cantautor maravilloso pero no resistiría la prueba de publicar las letras como poemas” (ibídem)⁸, parecía expresamente refutada por Carlos Mármol cuando opinaba respecto a las canciones:

Que puedan leerse sin música no las hace más literarias. Tampoco lo son menos por el hecho de que sean interpretadas con voz e instrumentos. Estos aspectos formales afectan a su tipología, no a su naturaleza.

Y al margen de esa refutación concreta, suyas son afirmaciones tan inequívocas como estas:

Las canciones de Dylan son construcciones rítmicas construidas con palabras y música. Desde la óptica aristotélica no cabe duda: son una forma de poesía.⁹

Irónicamente sostenía la misma convicción Manuel de Lorenzo (2016) cuando lamentaba que “los hombres sabios que deciden por nosotros –incluso por la propia Academia Sueca– qué es literatura y qué no lo es, han sentenciado que la poesía sólo puede existir en los libros”. Y comprobaba que quienes así piensan llegan a la errada conclusión de que:

Un puñado de versos, por brillantes, extraordinarios o sobrecogedores que sean, no tendrán categoría suficiente si su autor los ha vestido de canción.

Una forma interesante de salir de esta polémica podría ser reproduciendo la opinión al respecto del mismo Dylan, allá por los años sesenta. Ajeno al mundo académico en el que pueden dirimirse hasta la

⁸ Es afirmación repetida en el contexto que he señalado: “Salvo raras excepciones, las letras de las canciones de cualquier grupo o cantante no suelen sostenerse aisladamente, como poemas o textos en prosa, sin la música y la interpretación que la canción implica” (Fernández Mallo, 2016).

⁹ Mármol, Carlos, “¡Es la retórica, estúpido!”, *Jot Down*, 11-X-2016 [5-2-2017]. <http://www.jotdown.es/2016/10/la-retorica-estupido/>. [16-11-2016]. Allí mismo recogía estas apreciaciones muy fáciles de compartir: “La poesía no depende del metro ni del respeto a las fórmulas líricas tradicionales. Existen versos métricamente perfectos sin cualidad poética alguna. Y se han escrito miles de poesías con versos que a muchos les parecen líneas de prosa cortada”.

saciedad cuestiones que los no académicos resuelven con relajada naturalidad, nos dejaba en el libreto de uno de sus primeros discos este aserto tan contundente como lúcido:

Cualquier cosa que puedo cantar, la llamo canción. Cualquier cosa que no puedo cantar, la llamo poema. Cualquier cosa que no puedo cantar y es demasiado larga para ser un poema, la llamo novela.¹⁰

Leída esa opinión, me pregunto si vale la pena, de verdad, el afán por empeñarse en definir desde rigores académicos la naturaleza, el género literario, la *limpieza de sangre*, el pedigrí de unos productos que, sea cual sea el diagnóstico del crítico, no van a modificar su prestancia por resultar colocados bajo uno u otro marbete. Seguir discutiendo si ciertas canciones entran o no dentro del concepto de poesía, podrá enriquecer el currículum de los reflexionantes, pero entiendo que no debe librarnos de la inquietud ni eximirnos de la obligación de estudiar con instrumentos de crítica estrictamente literaria esa modalidad de la canción que, poesía o no, es, desde luego, literatura.

Dicho sin ambages, cuando escucho con agrado una canción cuya letra me parece acertada, por lo que dice y por cómo lo dice –y en la conjunción de esos dos factores consiste la literatura–, me es del todo indiferente una definición u otra (¿es poesía, es canción?). Es lenguaje elaborado con voluntad de estilo y con mérito objetivo. Es literatura¹¹.

¹⁰ "Anything I can sing, I call a song. Anything I can't sing, I call a poem. Anything I can't sing or anything that's too long to be a poem, I call a novel". En su álbum *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963); álbum que incluye, por cierto, uno de sus temas más conocidos: "Blowing in the Wind".

¹¹ Y aunque estas reflexiones se proclamen independientes del revuelo causado por el Nobel otorgado a Bob Dylan, aprovecho aportaciones publicadas con ese motivo para iluminar con luz actual el concepto mismo de literatura. Así, entre otros, Javier Rodríguez Marcos ha escrito: "Como recuerda Kjell Espmark, presidente del Comité Nobel de 1988 a 2005, en su imprescindible *El premio Nobel de Literatura: Cien años con la misión* (Nórdica), los estatutos remarcan que por literatura se entienden 'no solo trabajos puramente literarios sino también otros escritos que por la forma de presentarse posean valor literario'", en "Bob Dylan, ¿el primer nobel del futuro?", 13-10-2016, <http://nyti.ms/2eda9WQ> [21-11-2016].

Un aval para el estudio de la canción popular

Ligado a lo anterior, y ya como última consideración a propósito de la pertinencia o desacierto de dedicar estudios académicos a la canción ligera, me hago fuerte en una autorizada y llamativa opinión que ya cité en ocasión anterior. Me refiero a lo escrito por Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla*. Confiesa allí el maestro colombiano cuánto le sorprendió, en su adolescencia, comprobar que el erudito mexicano, Alfonso Reyes –tan erudito que, recordaré, es autor, por ejemplo, de una versión modernizada del *Cantar de Mio Cid*–, “se ocupara de estudiar las canciones de Agustín Lara como si fueran poemas de Garcilaso”.

Algún colega, me temo, podrá escandalizarse ante este emparejamiento operado por García Márquez de Garcilaso con el Agustín Lara del chotis: “Madrid, Madrid, Madrid, en México se piensa mucho en ti”. Por completar la referencia, añado que el colombiano ponderaba en estos términos el estudio que Reyes hacía de Lara: “Para mí fue como encontrar la poesía disuelta en una copa de vida diaria” (García Márquez, 2004: 223 ss.)¹².

El precedente de Alfonso Reyes y la valoración de su labor hecha por García Márquez podrán quitar prejuicios al académico que albergue dudas conviniendo que estudiar las letras de la canción popular tiene mucho de esfuerzo por catar y por ayudar a saborear una literatura disuelta en *copas de vida diaria*, en el decir del maestro colombiano. Disuelta en canciones que ocasionalmente, no lo olvidemos, alcanzan máxima popularidad. Es decir, resultan importantísimas, según señalé, para formar el criterio estético de muchos receptores.

Con renuncia expresa a soportes bibliográficos y a apoyos en consideraciones ensayísticas que, aunque escasas, ya van existiendo, he optado por dejar aquí expuestas, en tono casi coloquial, estas opiniones, convicciones e inquietudes, aportadas, eso sí, no al servicio de una fingida neutralidad sino con voluntad expresa de avalar la absoluta legitimidad con que el estudio de la canción ligera y, de modo muy especial, el de la *canción de autor*, puede y debe asumirse como objetivo natural de los afanes filológicos.

¹² Cité estas palabras de García Márquez en mi libro *Joaquín Sabina. Concierto privado* (2006: 14).

BIBLIOGRAFÍA

- AMELA, Víctor-M. (2016, 7 de enero). "¿De dónde ha salido esa manía de tener presidente?", *La Vanguardia*.
- CERCAS, Javier (2016, 6 de octubre). "Bob Dylan y los bárbaros", *El País*.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2016, 29 de octubre). "Un corazón no funciona sin la totalidad de un cuerpo", *El Cultural*.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004). *Vivir para contarla*. Barcelona: Debolsillo.
- LORENZO DE, Manuel (2016). "A favor del Nobel de Dylan",
http://www.elespanol.com/cultura/libros/20161013/162734746_0.html
[18-11-2016]
- MIGUEL DE MARTÍNEZ, Emilio (2006). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- PRADO, Benjamín (2016, 14 de octubre). "Un poeta con banda", *El País*.
- ROMANO, Marcela (1993). "Canción popular hispana: la otra voz de la poesía". *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas. "España en América y América en España"*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 875-880.
- SABINA, Joaquín (2016, 14 de octubre). "Bob Dylan: Poeta torrencial, maestro del caos", *El País*.
- (2016, 31 de enero). "No tengo voz ni sé pintar. Soy un estafador". Entrevista de Ana Tagarro en *XL Semanal*.
- VICENT, Manuel (2016, 1 de noviembre). "Hoy la poesía se hace en los laboratorios de bioquímica", *El País*, 25 aniversario Babelia.

JUEGO DE TRONOS, JUEGO DE ESPADAS. EL PROTAGONISMO DE LAS ESPADAS Y SUS NOMBRES EN *CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO*¹

MARIA MORANT Y RICARD MORANT-MARCO

Universitat de València

Introducción

En este capítulo vamos a ofrecer un pequeño estudio sobre los nombres de las espadas en la saga de *Canción de Hielo y Fuego*, junto con su variante televisiva (la mundialmente reconocida *Juego de Tronos*). *Canción de Hielo y Fuego* narra básicamente la guerra civil que se desencadena en el continente de Poniente, en los Siete Reinos. Tras la muerte del rey Robert, quien no deja descendencia legítima, diversos representantes de las casas más emblemáticas de los Siete Reinos se revelarán como postulantes al Trono de Hierro y se enfrentarán entre sí en la conocida Guerra de los Cinco Reyes. En este contexto de ambición, lucha por el poder, maquinaciones y traiciones, la espada adquiere un papel muy importante no solo como arma de combate² o instrumento de ejecución sino como desencadenante de conflictos.

¹ Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación FFI2016-76702-P, titulado “En los límites del lenguaje: diseños artificiales y ficciones comunicativas”.

² En el relato escrito y audiovisual podemos comprobar cómo existe un lenguaje específico de las espadas y la cita siguiente, extraída del primer libro, constituye una prueba evidente: “Tenía la espada cruzada sobre las rodillas, desenfundada para que todos vieran el acero. Hasta Bran sabía qué significaba recibir a un invitado así” (Martin, 2013a: 290).

Puesto que son muchas las espadas participantes, a continuación presentaremos un pequeño ejemplario con solo aquellas que creemos dignas de mención porque poseen un nombre. Nuestro corpus de estudio se ha basado en los cinco libros de la innovadora saga *Canción de Hielo y Fuego*, máximo referente de la corriente épica-fantástica actual. Hemos optado por estas novelas y por las cinco primeras temporadas de la serie televisiva basada en ellas ya que su popularidad se manifiesta cada día más en distintos ámbitos³ como el publicitario o el académico⁴.

Nuestro objeto de estudio será la espada, un elemento que, además de un arma blanca, se consideraba un símbolo de prestigio. Por eso, antiguamente en Escandinavia los nobles eran decapitados con este instrumento mientras que los campesinos eran ejecutados con el hacha. Don Juan Manuel en su *Tratado sobre las armas* aporta más información sobre la simbología de este utensilio: "La espada simboliza tres cosas: la primera,

³ El éxito de esta serie, en opinión de López Rodríguez y García (2013: 112), se debe a que: "*Juego de Tronos* es una serie de televisión que, a pesar de estar basada en un referente literario, destaca por sí misma como producto representativo de la quality televisión. La eficiente reestructuración del material original creado por Martin (quien ha participado activamente en el proceso) es, junto con su cuidada puesta en imagen y su magnífico diseño de producción, uno de los pilares que sustenta su calidad". Hermida (2013: 559-560), por otro lado, atribuye la reputación de la serie a que: "En tiempos de crisis global y de cuestionamiento de las creencias, la apuesta por los contenidos fantásticos, lo mágico y lo sobrenatural suele ser especialmente recurrente. Así, *Juego de Tronos* encuentra en la actualidad el espacio perfecto para la épica en prime time. Batallas, gestas heroicas y criaturas extraordinarias se dan cita en un cóctel tan explosivo como el fuego valyrio que desbarata la ofensiva de Stannis Baratheon contra el trono de la casa Lannister. A su vez, las tramas políticas, de conspiraciones en la sombra, traiciones y luchas de poder enredan al espectador en una historia compleja, en la que la dimensión psicológica de los personajes se desmenuza en la pantalla en beneficio de los procesos de identificación. Mujeres y hombres se alternan en el liderazgo y la sumisión. Las cuestiones de género saltan a un primer plano, aderezadas con relatos de amor y escenas de alto contenido sexual. Y de telón de fondo, un escenario salpicado por creencias, mitos, religiones y fe. El amplio abanico temático reflejado en la serie es directamente proporcional a su repercusión internacional". A esto hay que añadirle el que "En el contexto de Quality Television, la serie supone un minucioso ejercicio de adaptación y complementación de la obra literaria, marcado por el atractivo mundo audiovisual construido y el interesante desarrollo narrativo" (Hermida, 2013: 560). Al reconocimiento de las novelas y al impacto de la televisión, habría que sumarle el gran papel que han jugado las redes sociales y demás recursos en la difusión y el consumo masivos de estos productos (Hermida, 2013: 561).

⁴ Ciertas universidades han incluido asignaturas relacionadas con *Juego de tronos* entre su oferta docente, cada día son más los profesores que toman esta saga como referencia para explicar a sus alumnos distintos temas como el modelo de sociedad feudal o patriarcal.

fortaleza, porque es de hierro; la segunda, justicia, porque corta por ambas partes; la tercera, la cruz⁵".

Ahora bien, nosotros a lo largo de esta obra nos centraremos especialmente en las espadas con designación propia, que son 20 (unas legendarias, otras comunes, unas de acero valyrio y otras de materiales menos poderosos, la mayoría de hombres aunque algunas de mujeres, etc.) que gozan del privilegio de tener un nombre, de haber sido bautizadas a partir de distintos criterios (aspecto, casa de pertenencia, etc.). En el siguiente artículo, nos proponemos clasificarlas, describirlas y explicarlas a partir de su denominación.

La importancia de la espada y su reflejo en el lenguaje

Nos parece interesante advertir que cualquier tema que se convierte en un "centro de interés" de una comunidad desarrolla una extensa familia numerosa de palabras así como múltiples sinónimos. Todos estos nombres representan una riqueza y demuestran la gran importancia que ese concepto posee para los hablantes de ese grupo. Si el inglés de los Estados Unidos se distingue por la gran precisión léxica en el terreno de las armas de fuego (*shotgun, rifle, handgun, deer rifle, revolver, browning, six Shooter, colt, '38 special'*, etc. (Morant, 2005: 141), el vocabulario en *Juego de Tronos* sobresale por la gran cantidad de términos empleados para referirse a las armas blancas (*espada corta, espada larga, espada bastarda, daga, mandoble*, etc.).

El interés de un pueblo por cierta parcela de la realidad no solo se manifiesta en el número de términos que surgen a su alrededor sino también en el empleo del discurso repetido. De la misma manera que el español peninsular destaca por el uso de numerosas expresiones emparentadas con la tauromaquia, el mundo de *Juego de Tronos* llama la atención por la fraseología relacionada con el campo léxico de la espada. Para demostrarlo, basta con hacer referencia a las numerosas comparaciones de igualdad ("Una barrera de dientes altos *como espadas*" (Martin, 2013a: 410)) o de superioridad ("El miedo hiere *más que las espadas*" (Martin, 2013a: 411)) que se dan cita a lo largo de las novelas de la saga. Otro campo que prueba la

⁵ <https://web.archive.org/web/20100621174811/http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/LIBROS/Libro0167.pdf>. Consulta [5-5-2019].

importancia de la espada en el relato que estamos analizando es el de la onomástica: a una galera de guerra se la conoce como *La espada Veloz*; a una constelación se le da el nombre de *Espada del Amanecer* y a una construcción se la bautiza con la expresión *Torre de la Espada Blanca*.

Los nombres de espadas

Al analizar el mundo de Hielo y Fuego nos damos cuenta de que todo caballero digno de mención suele tener, aparte de un sobrenombre, fruto de sus logros y hazañas (en la mayoría de los casos), una montura con nombre propio⁶ a la altura de sus circunstancias (los caballos de Jaime Lannister se llaman Honor y Gloria⁷) y una espada no anónima (*Hielo, Aguja, Guardajuramentos*, etc.). Sobre este último tema, Ramos⁸ cuenta que durante la Edad Media se perfeccionó la fabricación de estas armas, que se convirtieron no solo en herramientas imprescindibles para el combate sino también en objetos ceremoniales, en auténticas obras de arte. Durante esta época, en la que primaban las luchas cuerpo a cuerpo, junto a los caballos, las espadas pasaron a ser indispensables para los caballeros. Ambos, tanto espadas como caballos, recibían un nombre propio que los individualizaba. Vemos, por tanto, que el autor del relato, que conoce dicha costumbre, se inspira en ella y la traslada a su mundo de ficción.

Por eso, encontramos famosas espadas empuñadas por los más ilustres caballeros que reciben un nombre propio. Este hábito, como ya hemos comentado, lo encontramos anteriormente en nuestra mitología, literatura e historia: ¿quién no ha oído hablar de Excalibur o Tizona? Con el nombre propio de la espada, por tanto, se pretende reflejar el prestigio del arma y la importancia que tiene para su propietario. Según Albaigès (2010: 57):

Al capdavall era natural: l'espasa era un producte individual, forjat amb traça i amor pensant en el seu propietari (molt més que un cotxe per al d'avui!), una possessió de la que depenia la vida d'aquest, i que naturalment motivava el seu agrait afecte.

⁶ En oposición a esta costumbre, se encuentra la tradición dothraki, cuyos seguidores, pese a venerar a los caballos por encima de todo, no les asignan un nombre propio.

⁷ Nótese la ironía y contraste con su apodo, el Matarreyes.

⁸ <https://www.lugaresconhistoria.com/armas-historia-espadas>. Consulta [5-5-2019].

Estos instrumentos nominados eran mucho más que simples armas y las siguientes palabras referidas a Arya Stark y a Aguja, su espada, en *Festín de Cuervos*, lo ponen de manifiesto (p. 378):

Aguja era Robb, Bran, Rickon, su madre y su padre, hasta Sansa. Aguja era los muros grises de Invernalía y las risas de sus habitantes. Aguja era las nieves de verano, los cuentos de la Vieja Tata, el árbol corazón con sus hojas rojas y su rostro aterrador, el cálido olor a tierra de los jardines de cristal, el sonido del viento del norte contra los postigos de su habitación. Aguja era la sonrisa de Jon Nieve.

Clasificación de espadas

Una vez descrita la importancia de estas armas en el universo de *Juego de Tronos*, vamos a pasar a hablar de las espadas en sí y a ofrecer dos clasificaciones distintas: una general y otra basada en el nombre.

En la tipología general vamos a diferenciarlas primeramente, en función del material del que están hechas. De manera que tenemos las de acero, de acero valyrio⁹, de madera, de fuego¹⁰, de bronce, de hierro¹¹ y espadas embotadas (con protección). Un segundo subapartado, realizado a partir de la finalidad, distingue entre espadas para jugar¹², para entrenar¹³, para combatir, para ejecutar¹⁴, para matar dragones o para decorar¹⁵.

En la segunda clasificación, centrada en el nombre de las espadas encontramos los siguientes grupos:

⁹ Entre estas se encuentran: Hielo, Anochecer, Garra, Fuegoscuro, Hermana Oscura, Lamento de Viuda, Guardajuramentos, Veneno de Corazón, Rugido, Dama Desesperada, Vigilancia, Lluvia Roja y Hacedora de Huérfanos.

¹⁰ De entre todas sobresale la espada llameante Dueña de Luz.

¹¹ Estas suelen aparecer por ejemplo, en las criptas.

¹² Forman parte de este grupo, además de las espadas de juguete, los palos con los que los niños y alguna niña, como Arya Stark, jugaban a caballeros.

¹³ Se nombran distintos escenarios donde los personajes entrenan con dichas armas. Por ejemplo, Jon Nieve en el Muro, los hijos de la familia Stark reciben sus lecciones en Invernalía y, más adelante, Arya hará lo propio en Desembarco del Rey junto a su maestro Syrio Forel.

¹⁴ Son las encargadas de llevar a cabo determinadas sentencias como la decapitación (la de Nedd Stark mediante Hielo) o la amputación de determinados miembros (como le sucede al Caballero de las Cebollas). En el ámbito de la justicia las espadas también eran protagonistas en los llamados juicios por combate.

¹⁵ Un ejemplo de estas son las espadas funerarias que aparecen en las criptas de los Stark.

1.1.) Las que tienen nombre masculino (10) y las que tienen nombre femenino (10):

Masculino	Hielo, Fuegoscurio, Albor, Lamento de Viuda, Guardajuramentos, Rugido, Anochecer, Colmillo de León, Comecorazones, Lamento.
Femenino	Dueña de Luz, Hermana Oscura, Aguja, Dama Desesperada, Vigilancia, Lluvia Roja, Hacedora de Huérfanos, Verdad, Doncella Justa.

De entre todas estas nos queremos detener brevemente en Aguja: “Arya la llamó *Aguja* en una referencia irónica a su poca capacidad y odio por el bordado. Del mismo modo, algunas veces se refiere a la práctica de la esgrima como bordado”. Recordemos que según nos informa Soler (1998: 252) la espada en época medieval se relacionaba con la masculinidad, con el poder de herir, mientras que el huso representaba la feminidad, la continuidad de la vida y la fertilidad.

1.2.) El nombre tiene que ver con su aspecto, o sea, con la empuñadura o con el color de la hoja:

Anochecer	Es el mandoble ancestral de acero valyrio de la Casa Harlaw. La espada tiene una empuñadura de piedra con una luna .
Comecorazones	Es la segunda espada del rey Joffrey Baratheon. El pomo es un rubí tallado en forma de corazón, engastado entre las fauces de un león .

La espada Albor también podría encuadrarse en este apartado si tenemos en cuenta la siguiente descripción que se hace de ella: “la hoja era blanca como el vidrio lechoso” (Martin, 2013a: 508).

1.3.) El nombre tiene que ver con las consecuencias de su uso:

Lamento de Viuda	Es una espada larga de acero valyrio forjada a partir del espadón ancestral de la Casa Stark, Hielo.
Hacedora de Huérfanos	Es la espada de acero valyrio perteneciente a la Casa Roxton.
Lamento	Fue la espada de acero valyrio de la Casa Royce de Piedra de las Runas.
Lluvia Roja	Esta expresión, que es una metáfora de “sangre”, da nombre a una espada de acero valyrio perteneciente a la casa Drumm.

Dama Desesperada	Esta es una espada ancestral, forjada con acero valyrio que pertenece a la casa Corbray.
------------------	--

Tras observar este cuadro podemos decir que la espada provoca **Lluvia Roja** (sangre) y con ella llega la muerte. Con esto viene el **Lamento**, sobre todo el de la mujer, **Lamento de Viuda**, porque el arma del enemigo se ha convertido en una **Hacedora de Huérfanos** y a ella la ha convertido en una **Dama Desesperada**.

1.4.) El nombre tiene que ver con las casas a las que pertenecen:

Hielo	Perteneciente a la casa Stark, evoca al hielo que cubre gran parte de las Tierras del Norte, territorio donde se asienta esta familia. Ellos son los Guardianes del Norte.
Fuegoscuro	Perteneciente a la casa Targaryen, alude al fuego de los dragones y a su lema "Fuego y Sangre".
Colmillo de León	Perteneciente a la casa Lannister, evoca al león que aparece en su emblema.
Rugido	Perteneciente a la casa Lannister, hace referencia a su lema "Oye mi rugido".
Albor	Perteneciente a la casa Dayne, que se asienta en Campoestrella. Su emblema es una espada de plata y una estrella fugaz cruzadas en campo lavanda.

El caso de Garra merece comentario aparte pues "Tenía una cabeza de oso en el pomo, pero fue reemplazado por una cabeza de lobo de piedra diseñada para parecerse a Fantasma [el huargo de Jon Nieve]", reflejando así el linaje Stark de Jon Nieve, a quien le fue regalada. La Casa Mormont, a la que pertenecen sus primeros propietarios estaba asentada en la isla del Oso. Su emblema es un oso de sable levantado sobre las patas traseras, mientras que en el emblema de la familia Stark (de donde procede el padre de Jon Nieve) aparece un lobo. De esta forma se explica la sustitución del oso por el lobo, puesto que la espada ha pasado a manos de otra casa.

También encontramos el fenómeno contrario, el nombre de una espada da lugar al nombre de una casa. Este es el caso de *Fuegoscuro*:

Daemon invirtió el emblema Targaryen, un dragón tricéfalo de sable sobre fondo de gules, y nombró a su casa en honor a la espada *Fuegoscuro* que su padre le dio a los

catorce años y que había sido el arma personal del rey Aegon el Conquistador, pasando a todos sus sucesores.

Espadas con mucho protagonismo

Este apartado se basa en la siguiente idea expuesta por Xavier Renedo en “Història d’una espasa aventurosa”¹⁶: “A l’Edat Mitjana no és un fet gens extraordinari que les espases tinguin un nom. [...] I sovint no només tenen un nom, sinó també tota una història al darrere”.

Nuestro objetivo consiste en hablar de tres espadas con una historia importante dentro del relato. En primer lugar, nos centraremos en **Hielo** que, como ya hemos mencionado, pertenece a la familia Stark. En la escena inicial de la serie (1x01) Ned Stark decapita a un guardia de la noche por desertor con este mandoble, sin embargo, la serie da muchas vueltas y al final de la temporada él mismo, será decapitado con su propia espada. Esto sucede porque tras el arresto de Ned Stark, Hielo pasó a manos de Ilyn Paine, quien comparecerá en el Gran Septo de Baelor con dicha espada para llevar a cabo la ejecución.

Más adelante, en *Tormenta de Espadas* se nos cuenta que Tywin Lannister funde este mandoble de acero valyrio para forjar dos nuevas espadas: Lamento de Viuda, ofrecida a Joffrey como regalo de bodas y Guardajuramentos. La primera tiene un escaso protagonismo. Su nombre fue elegido por el joven Joffrey durante el banquete nupcial con la ayuda de los invitados. Únicamente le da tiempo a hacer dos cosas con ella: cortar por la mitad el libro que le había regalado su tío Tyrion (*Vidas de cuatro reyes*) y partir la tarta nupcial. Tras la muerte del joven rey, en *Tormenta de Espadas*, la espada pasa a manos de su hermano menor, heredero también del Trono de Hierro (p. 59). La segunda espada procedente de Hielo es un regalo paterno a Jaime Lannister, que el joven rechaza por considerarlo un obsequio con intención burlesca puesto que ha perdido recientemente su mano derecha y no puede empuñarla. Por ello, decide entregar la espada a Brienne de Tarth quien le da el nombre de Guardajuramentos¹⁷ tras prometerle que encontrará

¹⁶ <http://www.recercaenaccio.cat/wp-content/uploads/documents/081008-hist-ria-d-una-espasa-aventurosa-42258.pdf> Consulta [5-5-1019].

¹⁷ Para entender por qué Brienne de Tarth le da este nombre a la espada hemos de tener en cuenta la siguiente cita de López Rodríguez y García (2013: 211): “Un elemento muy

y protegerá a Sansa Stark. Jaime, en *Tormenta de Espadas* (p. 259) cree que es una buena idea proteger a la hija de Ned Stark con la espada de Ned Stark.

En segundo lugar, vamos a hablar de una espada legendaria, **Dueña de Luz**. Sobre su origen destaca el relato que narra cómo fue forjada por Azor Ahai. Este fue un héroe legendario que según la profecía¹⁸ debía combatir al Gran Otro Llegado el momento. Se cree que es una espada hecha de fuego cuya historia se describe en *Choque de Reyes* (p.155):

Hubo un tiempo en que la oscuridad cubría el mundo con un manto pesado. Para enfrentarse a ella, el héroe necesitaba una espada de héroe, una hoja como no se había visto jamás. Así que durante treinta días y treinta noches, Azor Ahai trabajó en el templo sin descanso, forjando una espada en los fuegos sagrados. Calentaba, martilleaba, plegaba, calentaba, martilleaba, plegaba... y así hasta que tuvo la espada. Pero, cuando la metió en agua para templar el acero, saltó en pedazos.

Como era un héroe, no podía encogerse de hombros y marcharse, de modo que empezó de nuevo. La segunda vez tardó cincuenta días y cincuenta noches, y la espada parecía aún mejor que la primera. Azor Ahai capturó un león para templar la hoja clavándola en el corazón rojo de la fiera, pero una vez más el acero se quebró. Grande fue su pesar y mayor aún su pena, porque comprendió lo que debía hacer.

Cien días y cien noches trabajó en la tercera espada, y brillaba al rojo blanco en los fuegos sagrados cuando llamó a su esposa. "Nissa Nissa, desnuda tu pecho y recuerda que te amo por encima de todo lo que hay en este mundo". Ella obedeció y Azor Ahai le clavó en el corazón palpitante la espada al rojo. Se dice que el grito de aflicción y éxtasis de Nissa Nissa abrió una grieta en la cara de la luna, pero su alma, su fuerza y su valor pasaron al acero. Tal es la historia de la forja de Dueña de Luz, la Espada Roja de los Héroes.

Por otra parte, también es interesante comentar el juego de identidades en el que se mueve *Dueña de Luz*. En *Tormenta de Espadas* (p. 125) nos cuentan que:

importante en la construcción de este personaje es su sentido del honor, pues se rige continuamente por la ética de los caballeros y respeta fielmente sus juramentos. Así, tras la muerte de su señor Renly, Brienne jura venganza contra Stannis y se sitúa bajo las órdenes de Catelyn Stark en una particular alianza femenina".

¹⁸ En *Choque de Reyes* conocemos que la profecía dice: "Está escrito en los antiguos libros de Asshai que llegará un día tras un largo verano, un día en que las estrellas sangrarán y el aliento gélido de la oscuridad descenderá sobre el mundo. En esa hora espantosa, un guerrero sacará del fuego una espada llameante. Y esa espada será Dueña de Luz, la Espada Roja de los Héroes, y el que la esgrima será Azor Ahai renacido, y la oscuridad huirá a su paso" (2013b: 149).

Davos se arrodilló, y Stannis desenvainó la espada larga. Era Dueña de Luz, aquel nombre le había puesto Melisandre. La Espada Roja de los Héroes, forjada en los fuegos en los que se habían consumido los siete dioses. La estancia pareció iluminarse cuando la hoja salió de su funda. El acero tenía un resplandor propio y cambiante, ora anaranjado, ora amarillo, ora rojo.

El hecho de que la sacerdotisa roja escoja este nombre, Dueña de Luz, no es casual. Ella afirma en *Tormenta de Espadas* (p. 326) que: “Stannis Baratheon es Azor Ahai redivivo, el guerrero de fuego. En él se cumplen las profecías. El cometa rojo surcó los cielos para anunciar su llegada y esgrime a Dueña de Luz, la Espada Roja de los héroes”.

Sin embargo, más adelante sabremos que ni Stannis es el héroe prometido ni esta espada es la auténtica Dueña de Luz que confería un gran poder a Azor Ahai. De este modo observamos cómo distintas espadas a lo largo de la historia han sido bautizadas con este mismo nombre, posiblemente con la finalidad de otorgar un mayor poder y autoridad (semejantes a las del legendario héroe) a su portador.

En último lugar vamos a hablar de **Doncella Justa**, protagonista de una renombrada leyenda cantada, sobre todo, por los bardos de la Isla de Tarth. Se cree que esta fue una espada legendaria blandida por Ser Galladon Morne. Se cuenta desde antiguo que la Doncella¹⁹ se enamoró de dicho caballero y le regaló esta espada encantada como prueba de su amor. Esta espada estaba preparada para vencer a las restantes espadas, para que no hubiese escudo alguno capaz de frenar sus golpes. Sin embargo, su dueño, Galladon Morne, decidió desenvainarla únicamente tres veces. Su poder era tal que no consideraba justo entablar combate con otro mortal puesto que cualquier combate habría sido injusto. Se cree que una de las veces fue desenvainada para acabar con un dragón, según afirma Brienne de Tarth en *Festín de Cuervos* (p. 336).

Con estas historias vemos que las espadas no solo forman parte de la trama y ayudan al discurrir y avance de la acción, sino que, en ocasiones,

¹⁹ La Doncella es uno de los siete aspectos de una única deidad con siete aspectos o rostros, cada uno representando una virtud diferente, adorada por la Fe de los Siete. Los creyentes rezan a un aspecto específico de los Siete para pedir ayuda y guía dependiendo de su necesidad.

también llevan tras de sí una historia propia digna de ser recordada con el paso del tiempo e incluso cantada por bardos, permaneciendo así en la memoria colectiva de los Siete Reinos.

A modo de conclusión

En las páginas anteriores hemos demostrado la importancia de las espadas dentro del mundo de Hielo y Fuego. Hemos comenzado mostrando cómo la trascendencia de esta arma blanca se refleja en el lenguaje (terminología, discurso repetido y onomástica); a continuación, hemos explicado cómo el hábito de bautizar las espadas en el universo analizado se basa en la mitología, en la literatura y en la historia; seguidamente, hemos establecido una clasificación general de las espadas y otra específica referida a las que poseen nombre; y hemos acabado centrándonos en la historia de tres de ellas por su gran protagonismo: Hielo, Dueña de Luz y Doncella Justa.

Tras la realización de este trabajo hemos llegado a la conclusión de que la trascendencia de la espada en el relato y en la adaptación televisiva estudiada es extrapolable a nuestra propia literatura, sobre todo a aquella que se basa o recrea el mundo medieval. Parece claro que la espada da prestigio al caballero, y a su vez, el caballero le da prestigio a la espada. Ambos se retroalimentan y establecen una relación de codependencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBAIGÈS, Josep Maria (2010). "Onomàstica de segona". En Lluís R. Valero i Emili Casanova, *XXIV Col·loqui General de la Societat d'Onomàstica*. València: Denes, pp. 13-71.
- CUADRADO, Francisco José (2013). "El universo sonoro de Juego de Tronos". Irene Raya y Francisco J. López (eds.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 423-449.
- HERMIDA, Alberto (2013). "La llegada del invierno: punto y seguido a la ficción". En Javier Lozano, Irene Raya y Francisco J. López (eds.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 559-561.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier y Juan A. GARCÍA, (2013). "Arquetipos femeninos en *Juego de Tronos*: tipología y roles de género". En Irene Raya y Francisco J. López (coords.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 201-228.
- MARTIN, George R.R. *Canción de Hielo y Fuego*.
----- [1996] (2013a) *Juego de tronos*, Barcelona: Gigamesh.
----- [1998] (2013b) *Choque de reyes*, Barcelona: Gigamesh.
----- [2000] (2013c) *Tormenta de espadas*, Barcelona: Gigamesh.
----- [2005] (2013d) *Festín de Cuervos*, Barcelona: Gigamesh.
----- [2011] (2013e) *Danza de dragones*, Barcelona: Gigamesh.
- MORANT, Ricard (2005). "Llenguatge i cultura". En A. López y B. Gallardo (eds.), *Conocimiento y lenguaje*. València: PUV, pp. 125-154.
- PAGÈS, Montserrat [1992]. *Art romànic i feudalisme al Baix Llobregat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Renedo, Xavier En "Història d'una espasa aventurosa".
<http://www.recercaenaccio.cat/wp-content/uploads/documents/081008-hist-ria-d-una-espasa-aventurosa-42258.pdf>. Consulta [5-5-1019].
- WITTLIN, Curt (2007). "¿És veritat que Francesc Eiximenis "inventava autors, títols de llibres i noms de reis i d'altres persones" i que patia d'una "ingenuïtat i credulitat sense límits"?"". En Sadurní Martí (ed.), *Actes del*

Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura catalanes.
Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 35-55.

LUIS GOYTISOLO Y LA GLOBALIZACIÓN EN LOS ALBORES DEL SIGLO XXI: EL PORVENIR DE LA PALABRA

NATALIE NOYARET

Universidad de Caen Normandía (Francia)

Tras publicar algunas primeras novelas como *Las afueras* (1958) con la que ganó el Premio Biblioteca Breve, el 1 de enero de 1963 Luis Goytisolo (Barcelona, 1935) da comienzo a la redacción de *Antagonía*, consciente de emprender una labor de gran envergadura e importancia que, de hecho, lo consagraría como autor fundamental del siglo XX por constituir esa gran obra suya, en palabras de Vargas Llosa [Goytisolo, 2015: contraportada]:

Un experimento que intenta renovar el contenido y la forma de la novela tradicional, siguiendo el ejemplo de aquellos paradigmas que revolucionaron el género de la novela o al menos lo intentaron –sobre todo Proust y Joyce, pero, también, James, Broch y Pavese–, sin renunciar a un cierto compromiso moral y cívico con una realidad histórica que, aunque muy diluida, está siempre presente, a veces en el proscenio y a veces como telón de fondo de la novela.

Con sus cuatro tomos (*Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar*, *La cólera de Aquiles* y *Teoría del conocimiento*) que se publicaron entre 1973 y 1981 y en 2012 fueron reunidos por primera vez en un solo volumen capaz de realzar la intrínseca unidad del conjunto, *Antagonía* constituye, sin la menor duda, la obra magna de Luis Goytisolo. No obstante, desde entonces hasta hoy, ha seguido escribiendo y publicando un buen número de relatos de

ficción, componiendo todos estos libros, debido a las relaciones y similitudes que existen entre ellos, un universo narrativo cuya cohesión y coherencia ha destacado el propio autor en un reciente ensayo, *El sueño de San Luis*, asimilándolo a una constelación con sus diversas estrellas o planetas (2015: 50).

En efecto, Luis Goytisolo cultiva también el ensayo, centrando su reflexión, por lo general, en la creación literaria y la novela, e interrogándose, en particular desde hace ya algún tiempo, acerca de la crisis que va conociendo el género. Ya en 1989, en un artículo titulado “La novela del siglo XX y el porvenir del género” (1989), el escritor exponía su inquietud a este respecto estableciendo, por supuesto, una relación entre dicha crisis y las mutaciones culturales que iba experimentando el mundo. Ni que decir tiene que, a lo largo de la década siguiente, no se resorbieron sus inquietudes, dando lugar al contrario a una serie de artículos, veintisiete de los cuales reunió en 2002 en un libro titulado *El porvenir de la palabra*. Si, por cierto, muchos de los textos allí recogidos tratan de los efectos que la evolución del mundo, con los avances tecnológicos que sabemos, está teniendo sobre la palabra y la expresión verbal, y si el futuro de la novela y del mismo libro acaban erigiéndose como tema fundamental de estos artículos, no es menos cierto que, de modo más general, presentan una reflexión sobre el impacto de la globalización sobre el modo de vida y los comportamientos de la gente del mundo entero. Asimismo, y como señala el propio autor en el prólogo, *El porvenir de la palabra* contiene también algunos artículos [que] “hacen referencia a determinados hábitos culturales españoles que, pese –o gracias– a su carácter tradicional, han sabido adaptarse a la modernidad” (2002: 7), eso sí de una forma que quizá no siempre le beneficie al individuo.

Tales son las diferentes dimensiones de *El porvenir de la palabra* que me propongo explorar ahora, no sin precisar antes, como indica la contraportada, que el propósito de Luis Goytisolo en este libro no ha sido formular un juicio a favor o en contra de la globalización, sino más bien exponer las consecuencias que, sobre todo en el terreno de la cultura, y en particular de la literatura, supone el hecho de que, por primera vez en la Historia, los hábitos culturales y sociales tiendan a ser los mismos.

En dos de los artículos del libro que nos ocupa, titulados “Lúdica Hispania I” y “Lúdica Hispania II”, una vez más Luis Goytisolo da pruebas de

sus dotes –ya palpables en *Antagonía*– de observador atento y perspicaz de los españoles, interesándose aquí particularmente en sus hábitos y costumbres, los cuales, nos dice, no forzosamente son negativos en la medida en que “el *saber vivir* nunca en España ha estado reñido con el *saber trabajar*” (2002: 7), pero que sí se vuelven negativos cuando ese *saber vivir* se convierte en la exaltación de toda clase de festejo regresivo. Así, por ejemplo, cuando la gente se pone a comer y beber hasta enajenarse en las fiestas y celebraciones populares, presentándose entonces las comilonas en la plaza pública como una forma de regresión hasta ritos ancestrales o hacia un estado primitivo. Por muy convencido que esté Luis Goytisolo –como nosotros– de que la cocina española es una de las mejores y más variadas del mundo y de que algunos vinos españoles son de lo más sabrosos, no le parece admisible que los placeres de la mesa se hayan convertido “no ya en los primeros sino en poco menos que los únicos para una buena parte de los españoles, especialmente –observa Goytisolo con agudeza– a partir de la ceremonia del matrimonio” (2002: 71-72). Describiendo escenas o comportamientos tan concretos como pintorescos, Goytisolo muestra cómo en España el objetivo último del turismo rural es siempre gastronómico, sin contar que la elección del escenario para las vacaciones depende en muchos casos de las especialidades de la región. Ahora bien, lo local dista mucho de constituir el antídoto contra la era global en la que estamos inmersos, puesto que:

La globalización no supone una realidad distante y abstracta, contrapuesta a la consistencia física entrañable de una fiesta local. Al contrario: lo global asume ese carácter palpable del particularismo, lo expande, le da resonancia. La proliferación de singularidades irreductibles, intercomunicadas por el uso del teléfono móvil y de la videocámara y por el culto a similares engendros televisivos es, en realidad, el marco ideal para la buena marcha de los negocios. El color local estimula el consumo y las ansias viajeras, incitando a una especie de zapeo, no virtual sino real. [2002: 73-74]

De modo que, “la formulación de la propia identidad merced a la recuperación de tradiciones perdidas o en trance de perderse, reales o inventadas, es un fenómeno característico no ya de la España autonómica sino del mundo entero”, pretende Goytisolo, añadiendo que este fenómeno no hace sino contribuir a lo que él llama la “globalización del gusto” (2002: 75). Una globalización que, en el caso de España, alcanza precisamente lo más

fundamental de lo que se celebra, a saber lo que se come y se bebe. En efecto, no deja de observar Goytisolo que, por mucho que en España no se escatimen los elogios a la dieta mediterránea, el consumo, en la práctica, va por otro lado, como bien muestran no sólo “los jóvenes y sus litronas, sus cartones de vino, sus botellones, sus pizzas, sus hamburguesas, sus helados, sus bolsas de guarrerías”, sino también “los adultos, según se van dejando ganar tanto por la novedad del sabor como por la facilidad que representa encargarse una pizza por teléfono o rasgar una bolsa de celofán”, con las consecuencias que este tipo de alimentación tiene en nuestros organismos y siluetas (2002: 75). “Y sin que ni tan siquiera se vislumbre un Goya capaz de dar expresión artística a todo eso”, concluye el escritor con cierto sarcasmo (2002: 76).

En los demás artículos, de alcance mucho más general, vuelve una y otra vez el tema de la globalización de los hábitos y los gustos de la sociedad, no sólo en lo que atañe a la comida, sino también al modo de vestir o a la música. Así, por ejemplo, en la pieza titulada “Imágenes y ritmos”, Goytisolo hace hincapié en fenómenos como el hecho de que ahora la música clásica tan sólo ocupa un rincón en la sección de unos grandes almacenes dedicada a la venta de discos, o el que los conciertos y representaciones de ópera han pasado a formar parte de los circuitos turísticos dificultando el acceso a los verdaderos melómanos, lo mismo que las colas que se crean ante los museos no siempre están formadas por aficionados a la pintura sino, nos dice, por “turistas cumplidores, estudiantes más o menos disciplinados y sufridos jubilados” (2002: 112). Forzoso es darle la razón a Goytisolo cuando afirma que los museos se visitan fundamentalmente cuando se está en otra ciudad. Aludiendo, entre desesperado e irónico, a la música ensordecedora que brota desde los auriculares en los coches –“*inch, inch, inch...*”– (2002: 114), Luis Goytisolo subraya la fuerte implantación social de la música moderna en nuestro mundo, a la cual se suma una creciente saturación de imágenes en la vida cotidiana de la gente, no sólo en la calle –rótulos, publicidad, carteles– sino también en el interior de cada hogar, a través de las diversas pantallas, televisores, ordenadores, juegos electrónicos, teléfonos móviles, o sea otros tantos productos que se potencian mutuamente, vinculados a la moda en el vestir, en el habla, en los hábitos y gustos del momento. El retrato del turista típico, tal como Goytisolo lo evoca en el artículo titulado “Viajes al punto de

partida", con su "camiseta holgada, los pantalones a media pierna, las sandalias, las gafas de pequeños cristales redondos a prueba de rayos solares, las cámaras japonesas, los cinturones-cartera", y mostrándose "dócil y algo remolón, a la manera de escolares visitando monumentos" (2002: 165), viene a ilustrar la uniformización o universalización del atuendo y comportamiento de determinados grupos o categorías de gente a escala mundial. Asimismo, tal como el turista tiende a acentuar los rasgos que le definen como tal, los destinos turísticos tienden a maquillarse, a disfrazarse de lo que ya son, como para corresponder mejor –explica Goytisolo– a lo que esperamos o queremos ver; y enumera: "los aviones, los hoteles cinco estrellas, las playas de arena blanca y cristalinas aguas verdes, la vegetación lujuriente, las mulatas, las copas perladas de frescor, los indígenas que hasta hace poco fueron caníbales, los mercados llenos de color, las compras, todo como era de esperar, exactamente así" (2002: 163). Así es como "el turista consigue ser tan típicamente turista como típicamente nativo el nativo" (2002: 165). La verdad, comenta aún Goytisolo, es que todo ayuda a que hacer turismo sea una experiencia tan previsible que "volvemos a casa como si de hecho nunca hubiéramos salido, como si nos hubiéramos quedado todo ese tiempo cómodamente instalados ante la tele" (2002: 163). Como explica también el escritor en la pieza titulada "Frustración y narcisismo", está claro que, por lo general, el individuo de los tiempos actuales, quizá efectivamente en una forma de "consolación social" (2002: 137), en cuanto acaba el trabajo se refugia en "la tele, el coche, el hogar, las compras en el centro comercial, la fruta convertida en zumo, el pescado sin espinas, etc." (2002: 137), o sea todo cuanto le permita sentirse a la vez como el rey de la casa y en el centro de todas las solicitudes, de modo que, mirándose en el espejo, se vea a sí mismo como nimbado por un mundo variado, tolerante y fácil, aunque tenga muy claro, en el fondo de sí mismo, que se deja engañar al comprar compulsivamente multitud de productos no porque los necesite –o no todos– sino porque se le ha creado esa necesidad. "Lo normal –nos dice Goytisolo– es que ese sujeto pasivo de la consolación social desconozca lo que pasa en el mundo y no haga nada por conocerlo" (2002: 137). Ahora bien, no cabe duda de que esa actitud de repliegue en la esfera personal y en el consuelo que quizá a ese mismo sujeto le puedan proporcionar los productos de consumo (con tal que se los pueda pagar), hay que relacionarla con la falta de confianza

del ciudadano de hoy hacia las actividades políticas que enmarcan su vida cotidiana, siendo cada vez mayor –como bien sabemos– la relación entre política y negocio. Como observa Luis Goytisolo en un artículo cuyo título (“Negocio, política y descrédito”) lo resume todo, “en todas partes el ciudadano da por descontado que los programas políticos se diseñan para ganar elecciones y que una cosa es lo que los políticos puedan afirmar y otra lo que luego hagan” (2002: 142). Uno de los mejores ejemplos de esa desconfianza generalizada, tanto hacia los productos que ofrece el mercado como hacia la política, lo tenemos en la confusión –incluso léxica– entre publicidad y propaganda, observa también Goytisolo con agudeza (2002: 139).

Ahora bien, cabe señalar que muchos de los artículos que, en este libro, evocan los hábitos sociales y culturales del ciudadano de hoy –o, para ser más exactos, del ciudadano tal como se perfilaba en los albores del tercer milenio–, hacen hincapié en las repercusiones en la vida cotidiana introducidas por el desarrollo científico y tecnológico que se han producido a partir de la segunda Guerra Mundial, con la televisión y luego el ordenador como elementos emblemáticos; repercusiones que, según Luis Goytisolo, tanto nuestra imaginación como nuestro intelecto fueron incapaces de prever en su justa medida, igual que no fuimos capaces de calibrar los efectos del peligro nuclear (2002: 12). En su ensayo *Trazas y bazas de la modernidad*, Joan Oleza analiza cómo “la nueva era de la globalización, del consumo y del informacionalismo ha propiciado, a su vez, una verdadera revolución en las condiciones de producción, distribución y consumo de los productos culturales. Esta revolución puede seguirse a través de dos vías ampliamente abarcadoras, la de los medios de comunicación y la de la red informática global” (2012: 312). Por lo que respecta a la televisión, en un artículo en el que reflexiona sobre “El impacto de la imagen en la narrativa española contemporánea” –un texto que, dicho sea de paso, constituyó el cuerpo central de su discurso de entrada en la RAE en enero de 1995–, Luis Goytisolo muestra cómo la invasión del fenómeno televisivo en nuestra vida cotidiana tiende a excluir de ella otras actividades como el cine y la lectura, además de constituir una actividad pasiva aplicada, no a la realidad, sino a una representación de la realidad. Asimismo, y sin negar –ni mucho menos– todas las posibilidades que ofrece la informática de la que reconoce que se ha convertido en un instrumento de trabajo ya imprescindible en muchos casos, Goytisolo considera el ordenador superfluo y

excluyente cuando es utilizado como mero pasatiempo. Para él, es un hábito cultural que, asociado al móvil y al espacio televisivo, no favorece especialmente –y es un eufemismo– el gusto por la lectura, ni menos aún predispone a la creación literaria. Si, como indica en la pieza titulada “Montaigne y lo nuevo”, Goytisolo no quiere que lo tengamos por un iconoclasta de los iconos informáticos y repite que la invención del ordenador ha sido, probablemente, el factor más decisivo en el cambio de Era que estamos viviendo –o que hemos vivido–, su propósito es llamar nuestra atención sobre el uso (viciado) que hacemos de ese ordenador en la realidad doméstica y sobre las carencias que crea en virtud de los conocimientos y facultades que supe. Así es como propone distinguir entre el “macro-uso” del ordenador, es decir como auxiliar imprescindible en el terreno científico y tecnológico, y su “micro-uso” como forma de ocio en nuestra vida cotidiana, del que ya es un ingrediente (2002: 192). Y un ingrediente nocivo en la medida en que las facultades propias del ordenador son las que pierde con gran facilidad el que las utiliza: es decir, capacidad de organizar y de recordar, paciencia, discernimiento, o sea todo cuanto necesitarían esos jóvenes a los cuales se les ha querido ahorrar todo ejercicio que suponga un esfuerzo para el intelecto, la memoria y la imaginación creadora. En otra parte de su libro (en “Lúdica Hispania I”), Luis Goytisolo observa, en efecto, que precisamente la irrupción de los audiovisuales y de la informática ha coincidido con la ascensión de una nueva generación de españoles quizá mimados con demasiado esmero, y de tal modo caracterizados por un vacío cultural –fruto de la ineducación– que “ya ni saben lo que fue el franquismo” (2002: 57). “Y ahí están esos nuevos españoles, sea cual fuere su lugar de origen: más altos y más fuertes, sí, pero también más estólidos”, opina el escritor (2002: 57) dejando aflorar, si no su cólera, su preocupación respecto a la pérdida generalizada de conceptos y conocimientos, en una palabra, a la ignorancia, que el ordenador –contrariamente a lo que se pudiera pensar– no está capacitado para compensar. Estima en efecto Luis Goytisolo que “esa sociedad encauzada hacia la globalización en la que andamos metidos es de una creciente ignorancia bajo la apariencia de todo lo contrario” (2002: 105). Por cierto, todo ese saber almacenado en forma de datos, guardado y bien guardado en el ordenador, tranquiliza las conciencias, pero no por ello son incorporados por el sujeto que, de esta manera, pierde mucho en materia de

conocimientos, memoria e inteligencia. La verdad es que el impacto social del ordenador es enorme, tanto en relación con determinados hábitos culturales, como el de la lectura –actividad que para el escolar “es, sobre todo, una penosa obligación de la que los planes de estudios tienden en todas partes a eximirle” (2002: 49)–, cuanto al propio uso del idioma, en la medida en que lo convierte en “una especie de código de léxico reducido y estructura gramatical simplificada. Si por hablar un idioma se entiende hablarlo bien, cada vez han de ser menos, contrariamente a lo que se proclama, los hablantes del inglés, del español o de cualquier otro idioma presente en la red”, opina el escritor (2002: 193). En varios artículos, Goytisolo no deja de alarmarse, en efecto, ante el progresivo “declive de la cultura verbal” (título de uno de sus escritos), el declive de la propia expresión verbal, observando incluso que hoy día ser leído y culto no es algo que se valore en la vida cotidiana, muy al contrario: “no ya el saber sino también el propio lenguaje que lo expresa pueden suscitar un recelo del todo contraproducente”, observa interrogándose acerca del porvenir de un mundo en el que durante casi tres mil años de Historia la cultura ha estado dominada por el lenguaje (2002: 45). La sentencia del escritor a este respecto no puede ser sino severa: “El papel de la informática, en este sentido, ha sido decisivo: acortar el mensaje, reducir el léxico, a semejanza cada vez más de un código de señales” (2002: 46). En un artículo escrito al inicio del tercer milenio (“El declive de la cultura verbal”), Goytisolo hacía este triste y paradójico balance:

El proceso de globalización política, social o económica ha venido gestándose a lo largo de todo el siglo XX. Su triunfo, a primera vista, supondría el triunfo de esa cultura basada en la palabra. Pero, paradójicamente, la coincidencia de tal proceso con el desarrollo informático y audiovisual de los últimos años ha convertido el lenguaje en poco menos que un estorbo para esa cultura fundada en el lenguaje. Lo que hoy requiere la comunicación no es idiomas, sino un código, un lenguaje instrumental lo más simplificado posible. La verdadera sustituta de la palabra no es hoy la imagen sino la presencia virtual de la realidad evocada, y leer y escribir se convierten paulatinamente en actividades superfluas en relación con la vida de cada día. (2002: 48)

En ese mismo artículo, también vaticina Goytisolo los fenómenos siguientes, de los que me temo que ya se estén verificando en los tiempos actuales: “el hecho de que el ordenador escriba a nuestro dictado puede dar

lugar a que, en breve, del mismo modo que las calculadoras han relegado al olvido las operaciones matemáticas, los escolares terminen olvidándose de escribir. Y la corrección ortográfica será responsabilidad exclusiva del ordenador” (2002: 49). En otro artículo (“La parte del lector”), evoca el que *El libro blanco* (es decir, una obra compuesta íntegramente de hojas en blanco) haya sido en alguna papelería el mejor vendido con motivo del Día del Libro, explicando que quizá ese libro blanco sea, al fin y al cabo, el ideal del libro por la sencilla razón de que vivimos en un mundo donde el concepto de entretenimiento se antepone al de cultura (2002: 122).

No se nos escapa que, más que nada, lo que Luis Goytisolo manifiesta en la mayoría de estos artículos es su temor a que desaparezcan los libros, en particular el libro impreso, acerca de cuyo futuro ha expresado recientemente su preocupación. En el ensayo *Naturaleza de la palabra*, expone su convicción según la cual el libro impreso va a ser sustituido por la tableta o futuras variantes, convirtiéndose entonces en “objeto de coleccionismo, algo así –nos dice– como un vino de reserva para sibaritas” (2013: 169). También, en el libro que nos ocupa, Goytisolo expresa su temor a que desaparezcan los lectores, los verdaderos, aquellos capaces “no ya de entender sino de sentir emoción ante un texto determinado, de percibir su fuerza expresiva con independencia del lugar, del tiempo y la lengua en que haya sido escrito”, cuando mucha gente ahora descarta toda lectura “complicada”, es decir toda lectura que les haga pensar o que suscite emociones perturbadoras (2002: 124). Deja sentir su temor, desde luego, a que desaparezca la novela como género vivo, pues ya hablaba Goytisolo a finales de los años ochenta “del canto del cisne” de la novela (Goytisolo, 1989), y desde entonces no ha dejado de explicar que, tras haber alcanzado su punto culminante en el curso del siglo XX hasta convertirse en el género hegemónico por no decir invasor (respecto a la poesía por ejemplo), la novela inició su declive para entrar ya en su fase final. Y es que, precisamente, la desgracia de la novela reside en el hecho de que, en cuanto género literario, es consustancial a la letra impresa. De modo que lo que está en peligro es la continuidad de la creación novelística, la existencia de novelas, y de novelistas de verdad. En el primero de los artículos del libro que comentamos, un artículo fechado en 1992, Goytisolo observa, paralelamente al descenso numérico de lectores, “una progresiva secada en el mundo entero de novelas de verdadera entidad o, si se prefiere de novelistas de verdadera

entidad" (2002: 18). Para él, en efecto, al menos a principios de la década de los noventa, el regreso a la novela de género –negra, rosa o gótica– que se podía observar en aquel entonces no hacía sino remitirnos a tiempos pasados, tratándose a su juicio de una nueva narrativa neodecimonónica, fácilmente asociable no ya al cine sino a los seriales televisivos en los cuales probablemente este tipo de literatura encontraba su mayor y única fuente de inspiración. No sé si Luis Goytisolo diría lo mismo acerca de lo que se ha ido escribiendo desde el principio del tercer milenio; sin duda distinguiría, como también hacía en aquel entonces, entre la buena literatura y la de baja calidad y de carácter efímero, como puede ser el *best seller*, un producto que, de hecho, es consecuencia natural de la cultura de masas hoy predominante y de las necesidades del mercado; un producto que, en su opinión, "no es novela" por mucho que busque serlo, que no es una prolongación del género cultivado por Cervantes, Tolstoi o Proust, ni siquiera propiamente una adaptación del folletín, en el que Goytisolo ve el ejemplo más clásico de mala novela. "El *best seller* [escribe] es fundamentalmente un producto más de la moda, un producto equivalente a una superproducción cinematográfica, a un ritmo musical, a un perfume, y hasta a un modelo de coche" (2002: 128).

Así y todo, en lo que atañe a la producción literaria de finales del siglo XX y principios del XXI, en *La realidad inventada*, por su parte Fernando Valls consideraba que a su parecer "nunca en la historia literaria española contemporánea, se había alcanzado un nivel medio de calidad tan elevado", pero que quizá para el lector "el problema estriba en elegir entre tantas opciones, en no dejarse deslumbrar siempre por los escritores mediáticos, por aquellos que obtienen los premios comerciales, [...] en distinguir entre tantas novedades, el grano de la paja, lo sustancial de lo perecedero" (2003: 36). Más adelante, en ese mismo libro, escribe también Fernando Valls: "Frente a esa idea de globalización que se va imponiendo, la literatura puede ser el último reducto de lo singular, de lo distintivo, lo que no debería impedir –por medio de las buenas traducciones cada vez más frecuentes– que hiciera de puente entre formas de pensar diversas, como una manera de que las culturas se relacionen a través de una de sus más complejas peculiaridades" (2003: 43).

En eso consiste, para mí, lo esencial del mensaje que Luis Goytisolo procura transmitir en todos y cada uno de los artículos que hemos examinado. Convencido de que la sociedad a la que pertenecemos, regida por el

mercado, se halla asentada sobre el más profundo de los pesimismos, Goytisolo se hace eco de Schopenhauer para afirmar una y otra vez que la creación artística, tanto para el que crea como para el que recibe, es un remedio, el único modo de escapar al dolor inherente a la vida. Si por cierto no podemos todos ser novelistas, al menos podemos hacer la experiencia del "relato interior", expresión con la que se refiere al discurso interior de esa historia que uno elabora, bien por el placer de escucharse a sí mismo (2002: 147), bien a fin de ensayarla cuando se propone contarla a otros en calidad de protagonista, de narrador o de ambas cosas. Se define el asunto, explica Goytisolo, se le da una estructura narrativa lo más eficaz posible y se buscan las palabras que le otorguen la máxima expresividad. En sus comienzos, todo escritor hace eso: poner sobre el papel, palabra tras palabra, un relato interior. Si además tiene talento, sabrá darle la intensidad y precisión requeridas, y la palabra escrita se convertirá en creación literaria. Así es como uno de los mayores narradores de nuestros tiempos, que ya en *Antagonía* le hacía exclamar a uno de sus portavoces: "¡Cread creadores! " (2012: 1107), nos incita a volver a la alquimia del verbo, a la magia de la palabra como para hacernos más felices y equilibrados.

BIBLIOGRAFÍA

- GOYTISOLO, Luis (1989). "La novela del siglo XX y el porvenir del género", *Letra Internacional*, Vol. 15/16.
- (2002). *El porvenir de la palabra*. Madrid: Taurus.
- (2012). *Antagonía*. Barcelona: Anagrama. Narrativas hispánicas, 500.
- (2013). *Naturaleza de la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *El sueño de San Luis*. Barcelona: Anagrama.
- OLEZA, Joan (2012). *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata (Argentina): Ediciones del lado de acá.
- VALLS, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

A VUELTAS CON EL HUMOR. CHEJOV Y ARNICHES, UNA EXTRAÑA PAREJA

CÉSAR OLIVA

Universidad de Murcia

Dos hechos recientes, acaecidos en los escenarios españoles, me mueven a dar una vuelta por el tema del humor, tan presente y tan patente en nuestro teatro. Por el humor español, por supuesto, al que le han dedicado importantes páginas ilustres especialistas en la materia¹, por no decir autores como Miguel Mihura o Enrique Jardiel Poncela, que no han dudado en definirlo, o intentar definirlo, a petición del respetable público. Aunque siempre hay motivos para regresar a asuntos de ese calado, como el sentido y forma del humor en la escena española, es cierto que de pronto se producen hechos escénicos que remueven o actualizan cuanto pensamos al respecto. En este caso, y dentro de la última temporada, hemos tenido dos producciones *Los caciques* y *Atchuss!!*, que añaden ingredientes a la salsa. Una, de Carlos Arniches, bien que con evidentes dependencias del autor ruso Gogol; otra de Chejov, bajo la versión más o menos actualizada de Enric Benavent. Lo cual nos anima a indagar, sin más, ciertas relaciones entre ambas dramaturgias, la rusa y la española. Pero, he de confesar de entrada, que puestos a rastrear, con tanta devoción como entusiasmo, elementos que sirvieran para tender puentes entre aquéllas, confesaré sin ambages que

¹ Destacaré entre ellos, aunque no sea demasiado conocido, o precisamente por ello, *Ensayo general sobre lo cómico*, de Alfonso Sastre (2002). Las aportaciones de Luigi Pirandello o Henri Bergson sí son más clásicas y frecuentadas.

cuando me pongo a redactar esta ponencia con unos cuantos apuntes alumbrados de notas y contranotas redactadas al respecto, llego a conclusiones tan pobres como inmerecidas. Diré de entrada, que las conexiones entre la dramaturgia rusa y la española son más precarias de lo que imaginaba. O yo no he sido capaz de encontrar lo que hubiera querido encontrar, que también puede ser.

1. Carlos Arniches y la comedia rusa

El punto de partida (siempre hay un punto de partida) era una simple intuición. Por un azar del destino, y de mi profesión, hace poco tiempo recibí el encargo de hacer una versión de una comedia de cierto prestigio en la escena española del pasado siglo XX. Se trataba de *Los caciques*, de Carlos Arniches, estrenada en 1920, con relativo éxito², reestrenada en 1962³ con un éxito superior, gracias a un montaje que descubrió la mayor parte de los valores del texto, cosa que no se había alcanzado en vida del autor. La obra también fue ofrecida por Televisión Española, dentro de sus espacios de divulgación Primera Fila y Estudio 1⁴. El último montaje de dicha comedia ha tenido lugar en 2015, en una producción dirigida por Ángel Fernández Montesinos, y estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid, Centro Dramático Nacional. Pudimos conocer *Los caciques*, pues, tanto por los libros como por el escenario, y la pequeña pantalla. *Los caciques* ha sido estudiada por prestigiosos especialistas en la obra del autor. En mis propias monografías sobre teatro contemporáneo he actualizado, según mi opinión, el significado de un dramaturgo que está en la historia del teatro español en un lugar de

² Fue el 13 de febrero de 1920, en el Teatro de la Comedia de Madrid, por la compañía de Juan Bonafé, con Aurora Redondo, Mariano Asquerino e Irene Alba, entre un amplio reparto. La obra tuvo 78 representaciones, cifra que supone un éxito más que discreto, pues supone unas seis semanas de funciones, si tenemos en cuenta que eran dos diarias.

³ Me refiero a la puesta en escena de José Luis Alonso Mañes, en el Teatro María Guerrero de Madrid, con decorados de Antonio Mingote, estrenada el 29 de diciembre de 1962. Sus principales intérpretes fueron José Bódalo, Carmen Carbonell, Lola Cardona y Alfredo Landa.

⁴ Esa producción fue dirigida por Gabriel Ibáñez, e interpretada, en sus principales papeles, por Jesús Puente, Irene Gutiérrez Caba y Nuria Carresí. Posteriormente, en 1974, se realizó otra adaptación televisiva dirigida también por Gabriel Ibáñez, e interpretada por Pablo Sanz, María Luisa Ponte, Gabriel Llopart y Jaime Blanch.

tanto interés popular como escaso prestigio. Autor de más de 200 títulos⁵, todos, o casi todos ellos, estrenados en vida, no alcanza el renombre de los dos grandes escritores de textos teatrales contemporáneos que son Ramón del Valle-Inclán y Federico García Lorca.

He explicado cómo he llegado hasta Arniches, pero todavía no he dicho que *Los caciques* es una especie de versión libre, muy libre, de *El inspector* (1836), de Nicolai Gogol. Por allí empecé a tirar del hilo de una posible conexión entre la dramaturgia rusa y española, aunque fuera liviana, porque no dejaba de ser curioso que un autor tan popular como Arniches pusiera los ojos en el texto de un extranjero, como Gogol, para contar una historia tan española como la de *Los caciques*. Independientemente del resultado estético, adelantaré que el conflicto que plantea Arniches está lleno de rasgos propios de la idiosincrasia celtibérica, incluso carpetovetónica, de manera que la historia parece surgida del inventado pueblo castellano en donde se desarrolla, Villalgancio, paradigma de la España profunda, más que de la ciudad de provincias rusa, fría y severa, en la que la situó Gogol cien años antes casi que la redactara y estrenara el autor alicantino.

Llama la atención, ante todo, los ignorados motivos que llevaron a Arniches a coger el texto de la obra de Gogol como base para su comedia española. No son demasiado conocidas estas razones. Vicente Ramos, en una de las biografías más amplias y documentadas de Arniches, ni siquiera alude a ese hecho en las páginas de su monografía, incluyendo el capítulo "Los caciques y la política" (1966: 167-171). El asunto no llamaría la atención si muchos años después, una excelente edición de *La señorita de Trevélez* y *Los Caciques*, debida a Juan Antonio Ríos Carratalá (1977), tampoco hiciera mención alguna del débito gogoliano de la segunda de esas comedias. Ríos Carratalá es un gran especialista en Arniches, y si no dice nada del tema en esas páginas es porque no ha encontrado información explícita del autor sobre la referencia de Gogol. Sin embargo, Alfredo Marquerie, en su crítica aparecida en el diario *Pueblo* al estreno de 1962, dice: "Arniches, como es

⁵ Carlos Arniches (Alicante, 1866-Madrid, 1943) es autor de éxito popular pero cierto menosprecio intelectual, precisamente por su carácter populista. Salvo algún crítico de la época, principalmente Pérez de Ayala, que le dedicó unas interesantes páginas en *Las máscaras* (1917-1919), fue equívocamente considerado un autor menor en el teatro español de la primera mitad del siglo XX. Algunas comedias suyas han sido repuestas recientemente con no poco éxito.

sabido, partió de *El inspector*, de Gogol, para idear esta valiente farsa satírica, a la española, donde ambiente y tipos grotescos ayudan a descubrir muchas verdades de un pasado vergonzoso y sonrojante”.

Recordemos que *El inspector*, o *El inspector general*, fue escrita por Nicolai Gogol en 1836, y revisada en 1842. Se trata de una comedia en la que se ridiculizan caracteres como la codicia humana y la estupidez. Parece ser que está basada en una historia que Pushkin le contó al autor ucraniano, sobre un hecho que le ocurrió a él mismo, cuando fue confundido por un inspector del gobierno. Lo cierto es que hay una carta de Gogol al autor de *Boris Godunov* en la que le pide ayuda: una idea para hacer una comedia, ya que su mente y su estómago estaban “hambrientos”. La obra obtuvo un gran éxito, aunque para su estreno tuviera que intervenir el propio zar Nicolás I, ante las duras críticas de la prensa reaccionaria.

Volviendo a Carlos Arniches indicaremos, para quien no conozca su aportación a la escena española, que ha pasado a la historia del teatro por su facilidad para tratar la farsa. Autor de cientos de zarzuelas y sainetes ampliados, decíamos que logró con una serie de obras, escritas ya en su madurez, el aprecio de la crítica académica que había desdeñado su obra por popular o populista. Pérez de Ayala las calificó como “tragedias grotescas”, oxímoron que enfrenta dos conceptos tan clásicos como irreconciliables. Es difícil que sea tragedia y que sea grotesca, de no mediar una inteligente y oportuna, para su momento, interacción que hace posible la risa en un medio dramático o trágico. Es el mismo procedimiento que utilizó para *La señorita de Trevélez* (1916), *¡Que viene mi marido!* (1918) o *Es mi hombre* (1921), y curiosamente, no es el de *Los caciques* (1920), denominada por su autor como “farsa cómica de costumbres de política rural”. El camino de la farsa que adoptó Arniches es el que creemos que lo conecta con una estética rusa, cercana al grotesco; el grotesco como “signo de un moderno concepto del mundo y de la vida”, en palabras de Fernández Almagro, citadas por Enrique Díez-Canedo (1968: 36). Este crítico, conocido por la búsqueda de las fuentes en las obras que analiza de la literatura europea, ve relaciones entre otro texto de Arniches, *Es mi hombre*, con *El hombre que aguanta las bofetadas* (conocida también como *El que recibe las bofetadas*), del destacado escritor ruso Leónidas Andreiev. Por cierto que esta obra no había sido representada en los escenarios españoles traducida al castellano, hasta que el famoso actor

y director francés, de origen ruso, George Pitoëff, la estrenara en el Teatro Alcázar de Madrid, en 1927, en versión francesa. Y esto, seis años después del estreno de *Es mi hombre*, con la que guarda lejanas coincidencias que con toda seguridad vendrán de la casualidad más que del conocimiento libresco de Andreiev por parte de Arniches. Fernández Almagro, citado de nuevo por Díez-Canedo, señala que *Es mi hombre* "no es la única [obra] de su autor gracias a la cual se establece un contacto insospechable entre nuestro teatro y determinadas direcciones de la literatura dramática extranjera". Por eso parece que se sorprende de que Arniches, castizo y universal en su última raíz imprevista, haya hecho posible la "transfiguración del sainete" (p. 37).

Esta relación entre la literatura española y la extranjera, que se puede apreciar entre Arniches y Gogol y Andreiev, no es única en autores castellanos y eslavos en general. Contemporáneos a Arniches son otros bastante más conocidos y estudiados de la generación del 98. Ramón del Valle-Inclán ha sido emparentado con Ruben Darío o D'Annunzio; Azorín, con Maeterlink; Unamuno, con Søren Kierkegaard, etc. Estas vinculaciones son signo de distinción, incluso para los propios escritores, que no ocultaban sus simpatías por colegas de otras lenguas, como tampoco éstos lo hacían viéndose en obras traducidas al castellano.

2. Algunas identidades entre la farsa arnichesca y la rusa

A través del estilo nos atrevemos a contemplar una serie de motivos semejantes en las obras citadas de Arniches y sus antecedentes rusos. Como hemos dicho, no se trata de paralelismos rotundos, sino más bien de coincidencias con los intereses dramáticos de un autor, como el sainetista español, que debido a su abundante producción literaria frecuentó más de una fuente literaria externa poco o nada conocida. Vamos a resumir dichas constantes en tres puntos:

- a) Abundancia e importancia de personajes de baja condición social. No debemos olvidar que el teatro ruso, aún en el siglo XIX, se nutría de sirvientes o esclavos como intérpretes en los teatros. Gogol, precisamente, impregna a sus personajes de más destacado nivel social (alcaldes, damas, funcionarios...) de abundantes elementos satíricos,

mientras que los de baja condición tienen como cometido denunciar los excesos de sus superiores. Se trata de un juego escénico-social de cuya eficacia no podemos dudar habida cuenta su permanencia en las carteleras durante casi dos siglos. Tampoco debemos olvidar que los criados en el Renacimiento empiezan a ocupar importantes posiciones en la escena europea, siempre con un evidente nivel crítico. Sólo hay que recordar los criados de la *commedia dell'arte*, y su constante enfrentamiento con los amos, tanto dialectal como físico.

- b) La naturaleza del humor ruso tiene puntos de contacto con el español, pero quizás sean más las diferencias. El humor ruso intenta ir más a la insinuación, a la inteligencia, que a los excesos gestuales y verbales propios del Mediterráneo. A poco que se descuide, la comedia española se hace chabacana por el chiste fácil, sobre todo si trata de ridiculizar alguna región o etnia por medio de la exageración del lenguaje oral. De ahí que cuando Arniches en su madurez deja de ser el Arniches populista, tampoco alarga de manera extremada escenas que sólo se basan en la palabra. Cuando el autor sugiere más que dice, las identidades con el humor ruso se hacen más evidentes.
- c) También es significativo que el gran autor de la comedia rusa entre siglos XIX y XX, Anton Chejov, haya calado tan poco en la escena española. Chejov es, sin duda, el dramaturgo ruso más representado en nuestros teatros, pero también el que menos ha influido en nuestra dramaturgia. Recordemos como botón de muestra el clima chejoviano que se respira en *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca. Poco más. Sin embargo, Chejov ha sido muy representado en España, principalmente sus grandes dramas (*La gaviota*, *Tres hermanas*, *El jardín de los cerezos*, *Tío Vania*), aunque también lo han sido sus textos breves que, salvo excepciones, se suelen ofrecer como piezas cómicas. Lo normal es ensamblar *El oso* y *La petición de mano* con otros textos no dramáticos de Chejov, pero que, adaptados, sirven de unión entre aquellos. También se ha producido en más de una ocasión *Veraneantes*, de

Máximo Gorki⁶. Pero apenas si hay más teatro ruso en las carteleras españolas contemporáneas⁷.

3. Tres ejemplos de montajes de textos rusos de humor en la escena española actual

Vamos a concluir esta breve reflexión con tres ejemplos de relación entre la escena española y la rusa, ejemplos que se han producido en los últimos años en los escenarios españoles. Seguramente habrá más, pero estos son los que he encontrado de mayor notoriedad. En 2009, en Santander, en el seno de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, se presentó *La ruleta rusa*, escrita por Enric Benavent y dirigida por Luis Bermejo. La producción correspondía a la compañía El Zurdo. La representación consistía, como reza la información al respecto, en breves escenas sobre conflictos tan personales como universales. Dichos cuadros, elaborados a partir de piezas breves de Chejov, son momentos cotidianos que muestran la trivialidad de las relaciones cotidianas, como las de jefe y empleados, entre vecinos que pelean por pequeñas cosas siempre insignificantes, o ejemplos evidentes de abuso de poder.

Otra compañía española, El Candil, de Talavera de la Reina (Toledo), mostraba en un mismo espectáculo dos piezas breves: una de Chejov (*La petición de mano*) y otra de los Hermanos Álvarez Quintero (*Sangre gorda*), en un deseo, no sé si demasiado explícito, de relacionar dos tipos de teatro, y de humor, bastante diferentes en apariencia. Mientras que en la primera pieza, las intenciones del pretendiente se van viendo con enorme sutileza, la segunda, verdadero “juguete cómico” que reproduce otra “petición de mano”, basa su dramaturgia en la palabra, en el chiste y en el exceso de intenciones. Con

⁶ La más reciente versión fue estrenado en el Teatro de la Abadía, de Madrid, el 21 de septiembre de 2011, con texto y dirección de Miguel del Arco, e Israel Elejalde y Bárbara Lennie en los papeles principales. La versión era una transposición literal a la España contemporánea.

⁷ Llama la atención que un escritor ruso como Avérchenko (1881-1925) no haya encontrado presencia en la escena española contemporánea. Su colección de cuentos Humor para imbéciles bien que hubiera podido servir de inspiración a autores como Jardiel Poncela (1901-1952) o Mihura (1905-1977), con los que guarda ignoradas relaciones. Sobre todo con este último, ya que, como aquél, dirigió una revista satírica. *El Satiricón*, salida de la imaginación de Avérchenko, fue prohibida en 1918, un año después de la revolución rusa. Este autor escribió para dicha revista cientos de cuentos. También tuvo experiencia en el campo del teatro.

todo, se trataba de una curiosa experiencia que, si bien buscaba concomitancias, encontró notables diferencias. Lo cual no quiere decir que sea negativo. Esta producción se estrenó el pasado 2014, y sigue aún en activo, a tenor de la información que se pueden recoger al respecto.

Finalmente, con el título de *Atchúusss!!!*, el Teatro La Latina de Madrid presentaba el verano de 2015 un espectáculo que tiene sus raíces en el citado montaje de *La ruleta rusa*. Digo esto porque la adaptación la firman Enric Benavent (precisamente el autor de *La ruleta rusa*) y Carles Alfaro, director de la nueva producción. Esta propuesta parece mucho más ambiciosa que la anterior, pues reúne un elenco de actores y actrices de reconocido prestigio. De esa manera, Benavent y Alfaro entran con decisión en la obra dramática menor de Chejov; menor en extensión habría que añadir, que no en calidad. Parten de un pequeño estudio dramático, *El canto del cisne* (1886), cuyo personaje central, un viejo actor que termina siendo acomodador de sala, aparece como hilo conductor de la representación. En ella, se combinan las conocidas obras breves *El oso* y *La petición de mano*, con otros textos del autor ruso, como *El estornudo*, *La seducción*, *La institutriz*, *La criatura indefensa* o *El daño que causa el tabaco*, aunque *El oso* y *La petición de mano* se llevan la parte más importante de la producción. Este montaje ha sido un éxito desde su estreno meses pasados en Madrid, éxito que se prolongó en las numerosas ciudades a donde ha sido llevada de gira.

Quizás lo más sobresaliente de *Atchúusss!!!* además de calibrar la finura de un autor como Chejov, y su maestría en componer el personaje dramático, haya sido la manera de interpretar una serie de tipos, a cual más característico, y a cual curiosamente más enraizado en la tradición teatral española. Y fíjense que digo española, y no rusa, pues españoles parecen cuantos hombres y mujeres pasan por el escenario. Moviéndose entre la farsa y el melodrama, todos simbolizan algo, todos encierran una humanidad que va más allá de las tablas. Malena Alterio, Ernesto Alterio, Adriana Ozores, Fernando Tejero y el propio Enric Benavent dan vida a una serie de personajes que terminan haciéndose amigos del espectador. En este sentido, la obra quizás sea el mejor ejemplo de simbiosis estética entre la dramaturgia rusa y la española.

4. Un paralelismo final entre cómicos

Entre los muchos detalles que van surgiendo en una experiencia tan sugestiva como la que hemos visto, voy a centrarme finalmente en uno que se inscribe en el terreno de la práctica escénica. Estoy hablando de un actor que, seguramente sin saberlo, se sitúa en la más rica tradición de cómicos españoles, aunque no sea español. A pesar de haberse criado en nuestro escenario, Ernesto Alterio es de cuna porteña, y eslabón de una familia de intérpretes argentinos de gran arraigo. Su actuación en *Atchússs!!!*, como me pareció ya en *Yo, el heredero* (2011), de Eduardo de Filippo, abre un abanico de posibilidades expresivas realmente inagotables. Destaca, sobre todo, su apariencia camaleónica, capaz de dibujar los rasgos del personaje con cuatro trazos, dándole el sentido y tono que lo haga más atractivo al espectador. No alcancé a ver a Antonio Vico en escenario, pero sí lo he hecho en la pantalla, y creo que hay una serie de rasgos que se me antojan comunes entre el cómico español y Ernesto Alterio. Antonio Vico⁸ (1903-1972), quizás el más destacado de la larga saga que viste dicho apellido, llega a ofrecer dos caras bien distintas en el mismo protagonista de *El difunto es un vivo* (1941), película dirigida por Ignacio F. Iquino: uno, el marido aburrido, triste, decaído, capaz de pensar en el suicidio como salida para combatir el desprecio de su cónyuge; pero otro, un hermano (recientemente fallecido en el extranjero), por el que se hace pasar, vitalista y extrovertido, que pone todos sus encantos para recuperar el afecto de su mujer, mediante un arduo proceso. No contento con este desdoblamiento, interpreta también a varios familiares que contemplan, desde la galería de retratos, al marido desesperado. De alguna manera, aquel Vico dejó en el cine una escuela que no siempre ha contado con discípulos notorios, hasta llegar a Ernesto Alterio. Al menos, en mi opinión.

Lo cual no significa que este ejemplo que señalo sea ni único ni suficiente para el tema que hoy nos concita: el de encontrar elementos relacionables entre el humor de los autores rusos del XIX-XX y los españoles

⁸ Antonio Vico Camarero, nacido en Santiago de Chile, hijo de José Vico, nieto de Antonio Vico Pinto, y bisnieto de Antonio Vico y López de Adrián. Pese a su larga estirpe, no deja de ser curioso que, a la edad de 15 años, comenzara como meritorio en la compañía de Juan Bonafé, uno de los grandes cómicos del siglo XX. Antonio Vico durante mucho tiempo tuvo compañía con su esposa, Carmen Carbonell. Rivas Cherif dijo de él que fue uno de los precursores del naturalismo en España.

de idéntico período. Es más, la adaptación que los actores de *Atchúusss!!!* hicieron de los personajes de Chejov indican con propiedad la tendencia a enriquecer con elementos farsescos perfiles más finos y ambiguos, como son los que proceden del dramaturgo eslavo. Espero que esta conjetura se haya podido vislumbrar entre mis palabras y las imágenes ofrecidas.

BIBLIOGRAFÍA

DÍEZ-CANEDO, Enrique (1968). *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. Tomo I. México: Joaquín Mortiz.

MARQUERÍE, Alfredo (1962) "Los caciques, de Arniches, en el María Guerrero", *Pueblo*, 31-12-1962.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (ed.) (1997). *Carlos Arniches. La señorita de Trevélez y Los caciques*, Clásicos Castalia, Madrid.

RAMOS, Vicente (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Barcelona: Alfaguara.

SASTRE, Alfonso (2002). *Ensayo general sobre lo cómico*, Hondarribia: Hiru Ensayo.

EL POETA COMO ANARQUISTA ESPIRITUAL. TENSION ENTRE METÁFORA POLÍTICA Y AUTONOMÍA ESTÉTICA EN EL PRIMER CORTÁZAR

JAUME PERIS BLANES

Universitat de València

La memoria cultural ha fijado una imagen de Julio Cortázar como un escritor vinculado a las luchas políticas de los años sesenta, setenta y ochenta y a los imaginarios revolucionarios que las sostuvieron y muy especialmente a causas como las revoluciones cubana y nicaragüense y la denuncia de la represión militar en las dictaduras de los setenta en el Cono Sur. Pero esa versión conscientemente politizada de su trabajo literario, leída a menudo a partir del concepto ambiguo e insuficiente de 'compromiso', entró en conflicto en un primer momento con la idea de la literatura que, hasta el quiebre de los años sesenta, había construido el propio Cortázar. Efectivamente, cuando en contacto con la revolución cubana abrazó públicamente la causa socialista y, con ella, una transformación en su autorrepresentación como escritor, ya había elaborado lentamente una ideología literaria que, en cierto modo, se vería obligado a desmontar y redefinir, para tratar de adecuar los textos escritos desde su interior –muchos de ellos, los más comentados y apreciados de su producción literaria– a los argumentos que implicaba ese quiebre definitivo¹.

El Cortázar anterior a la politización de los sesenta construyó su idea de escritor y sus poéticas en el interior de una concepción diferente de la

¹ En torno a la politización de su experimentación narrativa, pueden consultarse trabajos anteriores (Peris Blanes 2005, 2011, 2014).

literatura (Orloff, 2014; García, 2015). Lo hizo de un modo complejo y nada convencional, en un recorrido que le llevó desde *Presencia* (1938) a *Rayuela* (1963), pasando por *Los reyes* (1949), a construir una posición como escritor y como intelectual que implicaba una concepción sobre la naturaleza, el funcionamiento y la función de la literatura. O, al menos, como se verá, dos grandes ideas-eje sobre la literatura que, no sin contradicciones, iban a vertebrar su escritura. Este trabajo trata de rastrear las primeras articulaciones de esa concepción de la literatura en la obra de Cortázar y de proponer algunas hipótesis históricas y culturales para situarlas en perspectiva.

El creador frente al mundo y el lenguaje musical

Desde sus primeras obras, Cortázar fue proclive a proponer en sus obras imágenes y figuras que, de algún modo, le permitieran explorar las características del proceso creativo y la posición del creador literario frente a la realidad.

Los Reyes, una de sus primeras obras², proponía una relectura del mito del minotauro que invertía su sentido tradicional y que daba al carácter monstruoso del protagonista un valor positivo. Frente a Teseo y Minos, que obedecían ciegamente la ley social sin cuestionarla, el Minotauro aparecía como una encarnación de la diferencia y de una pulsión de libertad. Lo que en las versiones tradicionales del mito aparecía como una amenaza de destrucción, Cortázar lo conceptualizaba como un elemento afirmativo:

Teseo es el orden, la ley. ¿Por qué mataba Teseo a los monstruos, por qué mató al Minotauro? Porque el monstruo es aquel que escapa a la codificación, es lo libre, el individuo puro, sin especie. De ahí que los otros le llamen monstruo, palabra sin sentido para él. Teseo es el perfecto rey; quiere las cosas ordenadas, legales, a la medida del imperio. Por eso no puede tolerar a los monstruos. El Minotauro representará pues al individuo libre y anárquico, y en cierta medida al poeta (anarquista espiritual) (A Sergio Sergi, 2 febrero 1947, Cortázar 2012: 269-270).

Este planteamiento apuntaba tres líneas de sentido que iban a ser muy significativas en la obra primera de Cortázar. En primer lugar, la oposición entre un sistema coercitivo de leyes y rituales disciplinarios y un sujeto

² Escrita en 1947 y publicada con fecha de 1949 en Gulab y Aldabador (Buenos Aires).

angustiado por su peso asfixiante, en lucha precaria por afirmar su diferencia. En segundo lugar, la identificación entre ese sujeto –en pugna con el sistema normalizador– y el creador artístico, poético y literario. En tercer lugar, la utilización de una categoría política radical (el anarquismo) como metáfora de esa pulsión creativa: eso sí, en un contexto y con una adjetivación ('espiritual') que despolitizaban por completo el término.

Si bien la tercera de las características aparece en la obra temprana de Cortázar de modo más esporádico y puntual, aunque significativo, las dos primeras estructuraron la poética cortazariana desde el primer momento. En efecto, aunque más adelante Cortázar revisara y desechara algunos de los elementos centrales de la poética que iba a cristalizar en esos años, lo cierto es que esas dos ideas sobre la relación entre el sistema social y el creador artístico iban a atravesar todos los periodos de su producción literaria. Eso sí, el sentido que Cortázar daría a todo ello variaría considerablemente, llevándole a adoptar actitudes radicalmente opuestas ante el lenguaje literario y la relación que sus ficciones y poemas.

Los reyes, de hecho, hacía un uso del lenguaje muy diferente al que más tarde se consolidaría como el estilo reconocible Cortázar. Efectivamente, no solo el modelo mitológico acerca al texto a la tradición de la literatura clásica, sino que su registro lingüístico preciosista y trufado de tropos contrasta con la concisión antirretórica de su poética posterior. Valga como ejemplo el monólogo de Minos que abre el drama:

MINOS. La nave llegará cuando las sombras, calcinadas de mediodía, finjan el caracol que se repliega para considerar, húmedo y secreto, las imágenes de su ámbito en reposo. ¡Oh caracol innominable, resonante desolación de mármol, qué fosco silencio discurrirán tus entrañas sin salida! ([1949], 55).

Este lujo retórico, que entroncaba claramente con el de sus primeros poemas –como veremos a continuación– contrastaba, sin embargo, con la tonalidad de algunos de los relatos que había escrito en los años anteriores. Si lo comparamos, por ejemplo, con *Casa tomada*, que había sido publicado en 1946³, podemos confirmar que, a esas alturas, Cortázar ya había

³ Aunque su publicación en *Bestiario* fuera de 1951, se publicó por primera vez en *Los Anales de Buenos Aires* (n.º 11, diciembre 1946), dirigida por Borges, con ilustraciones de su hermana, Norah Borges. Durante años se ha sostenido que fue el primer cuento publicado por

desarrollado un tono literario contenido, basado en los juegos de focalización y en la retención de información narrativa, muy alejado de la retórica neomodernista y barroca de *Los reyes*. Lo significativo es, por tanto, el hecho de que en 1947 esa estética suponía para Cortázar una elección consciente entre otras posibles con las que estaba experimentando. Y, sobre todo, que en el momento en que trataba de escribir una metáfora sobre la posición del creador artístico y poético frente a la sociedad, recurriera a ese lenguaje hiperretorizado que poco tenía que ver con lo que estaba probando en otros ámbitos de su escritura.

Esa no era una relación casual. El lenguaje de *Los reyes* suponía un grado máximo de diferenciación con respecto al lenguaje no literario, que ponía de relieve la especificidad del lenguaje literario frente a otros discursos. Su trama narraba el acoso y derribo a un ser mitológico en cuya monstruosidad se cifraba la diferencia de los seres creativos en una sociedad que trataba de normalizarlos. No es extraño, pues, que su lenguaje exhibiera una diferencia sustancial frente a los lenguajes utilitarios de esa sociedad, reproduciendo en el terreno discursivo una apología de la diferencia similar a la que ensayaba su trama. Es decir, el lenguaje hiperliteraturizado de *Los reyes* no era más que la textualización de esa posición de resistencia frente a los discursos de normalización social.

Esa concepción neomodernista del lenguaje literario, que debía hallar su especificidad y su diferencia frente a los otros discursos sociales, entroncaba directamente con algunas de las reflexiones y poemas que Cortázar había ensayado en los años anteriores. En algunos de sus textos tempranos, de hecho, Cortázar había tratado de localizar la especificidad del texto literario, comparándolo con otros lenguajes artísticos, como la música, cuyas características diferenciales aparecían mucho más claras. Esas reflexiones se articulaban, en grandes líneas, en dos direcciones principales: por una parte, destacaban la esencia impura de la literatura y su contradictoria capacidad referencial; por otra, otorgaban un valor máximo al lenguaje musical, que carecería de esa potencialidad referencial y, por tanto, gozaría de una naturaleza más pura en tanto lenguaje artístico.

Cortázar, lo que no es del todo cierto, pero la anécdota tenía brillo literario al sugerir un padrinazgo borgeano más mítico que real.

Paul Valéry (...) obligado a construir su obra con palabras, elementos impuros y sujetos a los peores malentendidos. El músico, por el contrario, alcanza la identificación de su idea musical en el material sonoro en absoluto estado de pureza. No por reiterado es el sonido menos constante en su esencia. Mientras lo poético en sí guarda sólo una relación de analogía con el vehículo que intenta expresarlo, la música es una con su expresión sonora. Y por eso resulta dable concebir una poesía sin palabras, mas no una música sin sonidos ([1942]:135).

En su primer libro publicado –aunque bajo el seudónimo de Julio Denis–, el poemario *Presencia* (1938) Cortázar había explorado insistentemente esa relación entre poesía y lenguaje musical. En el primer poema del libro, titulado significativamente ‘Música’, producía un juego de recurrencias fónicas con el sonido ‘l’ en el que los significados de las palabras pasaban claramente a un segundo plano: “Ala de estela lúcida, en la albura / libre de los levantes policromos, / salina, dilatada por los lomos / de las olas que exaltan la llanura” ([1938]: 51). La metáfora musical le servía, pues, como un puente hacia la abstracción literaria: al igual que en la abstracción plástica lo crucial era la disposición de las formas y colores en el plano, los primeros poemas de Cortázar daban un valor primordial al ritmo, la sonoridad y la textura fónica, muy por encima del sentido figurativo de las palabras⁴.

Esa concepción literaria, que planteaba el lenguaje poético como espacio formal autónomo, bebía en las fuentes de la tradición simbolista francesa y del modernismo latinoamericano; pero su tendencia a la desreferencialización lo acercaba, por momentos, a la tradición más extrema del barroco, como puede verse en “Clarooscuro de Góngora” (OC IV, 63), donde llevaba al límite algunos de los procedimientos de abstracción poética.

Pero ¿cómo pensaba Cortázar, en aquella época, los efectos que ese tipo de lenguaje literario podía producir en el lector? Sus cartas de la época revelan una experiencia hasta cierto punto dolorosa, que nos da algunas claves sobre la naturaleza de su proyecto intelectual. Salvo algunas excepciones, la recepción que sus compañeros, colegas y amigos dieron a su poemario fue bastante fría, aturdida quizás por la complejidad de su lenguaje y por la difícil

⁴ En muchos otros poemas de *Presencia* aparecía la misma utilización de la música como metáfora perfecta de la creación poética: “Yo quiero ser, contigo, uno de tantos / entregado a una música de minio / y a la liturgia ronca de tus manes” (OC IV, 54), “Hay acordes. Lo sé. Me lo has probado/ Viniendo con tu corte de armonías. (OC IV, 72) o “¡Canta, canta, hazte música y luego arde...” ([1938]: 68).

inteligibilidad de algunas de sus construcciones poéticas. En algunas de sus cartas, Cortázar se dolía de no haber sabido mesurar hasta qué punto la dificultad de la primera parte del libro podía hacer a muchos abandonar su lectura, pero derivaba de ese relativo fracaso una cierta ética de la escritura en relación con el lector:

Yo quería rechazar al lector amigo de lo simple y lo correcto. (...) No estoy arrepentido, por otra parte; nunca he pensado en el lector cuando escribo; usted sabe hasta qué punto es íntimo mi verso (a Luis Gagliardi, febrero 1940. Cortázar 2012: 79).

Se trataba, como puede verse, de una afirmación contradictoria, que afirmaba al mismo tiempo no tener en cuenta al lector y rechazar conscientemente a un tipo de lector posible y, lo que es lo mismo, apostar por un tipo de lector (y una posición de lectura) muy determinado. Así pues, la tendencia a la desreferencialización y a la abstracción poética, que en cierto sentido puede tacharse de militantemente formalista, incluía una idea muy clara de su lector potencial: aquel capaz de enfrentarse creativamente a un texto complejo y de cuestionar las normas literarias vigentes y socialmente admitidas.

Ello conectaba con una idea de la 'excepcionalidad individual' que era central en su concepción de la literatura, aunque no se formulara explícitamente. Algunos de los textos de *Presencia* permiten entreverlo. Por ejemplo, el siguiente soneto alegórico se apoyaba sobre una contraposición sistemática entre dos órdenes de la existencia: por una parte, la 'tierra viuda de oraciones' y el 'triste hormiguero' ajenos por completo a la emergencia de la Belleza; por otra parte, la 'tetralogía de estaciones' que comprende y goza de esa Belleza en la que nacen 'los impares'.

(...) Misterio de creación; atardecía
Sobre una tierra viuda de oraciones,
Y la tetralogía de estaciones
Lloraba la Belleza, comprendía.
(...) Hoy, los que en ella nacen, los impares,
Alzan las manos sobre el sendero
Donde el triste hormiguero hunde las manos ([1938]: 84).

El poema vinculaba estrechamente la Belleza con el carácter impar y singular de los individuos que se desarrollaban junto a ella. Y representaba a estos, explícitamente, como aquellos que predicaban su valor –el de la Belleza– en un espacio en el que casi nadie podía oírles. El hormiguero aparecía, pues, como metáfora de una mayoría silenciosa animalizada, brutalizada por el mundo del trabajo y las necesidades primarias y, por ello mismo, alejada por completo del mundo de la estética y sus exploraciones sensoriales. Esa separación entre una minoría dotada de sentido estético y una mayoría embrutecida y mediocre sería fundamental a la hora de definir los rasgos de sus primeras poéticas, y la relación entre literatura y sociedad en unos tiempos de gran convulsión social.

Esa concepción poética era, en cierta medida, una extensión de su posición vital del momento. Durante sus estancias como docente en las ciudades de Bolívar y Chivilcoy Cortázar describió recurrentemente a sus amigos su desprecio por el ambiente adocenado de las ciudades provincianas, autorrepresentándose como un individuo aislado y separado por completo de las preocupaciones mundanas, que solo encontraba refugio en una experiencia estética privada e imposible de compartir con los miembros de su comunidad⁵. Ello no tiene únicamente un interés biográfico: Cortázar estaba, de ese modo, construyendo una posición determinada como escritor, que determinaría por completo su concepción de la escritura.

En ese escenario de oposición entre el sujeto creativo y la sociedad alienante, la conflictiva realidad política y social constituía, para Cortázar, un elemento circunstancial y contingente, que corría el riesgo de alejar a los creadores de las cuestiones auténticas que debían alimentar su trabajo estético. La búsqueda de lo universal aparecía, pues, como un imperativo estético y como una liberación de la circunstancia inmediata, en dos sentidos complementarios. Por una parte, en lo formal, en la búsqueda de un estilo

⁵ Hablando de Chivilcoy: "Yo tengo un miedo que no sé si usted ha sentido alguna vez: el miedo a convertirme en pueblerero. ¿No ha advertido la espantosa mediocridad espiritual que caracteriza al habitante standard de cualquier ciudad chica? A veces me sorprende a mí mismo en pequeños gestos, en mínimas actitudes que delatan una influencia de ese medio; y me aterro" (A Mercedes Arias, diciembre 1939. Cartas I, 67); "Mi sentido de la estrategia ha resuelto el problema de idéntica forma que en Bolívar; (...) consiste en encontrar una habitación aislada, donde pueda uno tener algunos libros y un poco de paz; la luz de una lámpara al anochecer, las cartas de los amigos, la dulce tarea de contestarles" (A Luis Gagliardi, septiembre 1939, Cortázar 2012: 57).

literario que, siguiendo la enseñanza de la música, caminara hacia la desreferencialización, en un camino similar al recorrido por la pintura abstracta en las décadas anteriores. Por otra parte, en lo temático, en el descrédito de las circunstancias locales y del tiempo presente frente a problemáticas universales e intemporales.

Estos es algo que todos los espíritus inteligentes de nuestra época han comprendido, y por eso buscan la obra universal, es decir aquella alejada de la circunstancia, de la limitación de tiempo y espacio. (...) El problema del ser, por ejemplo, vale tanto ahora como dentro de cinco siglos, mientras que una oda a la plaza de la República –perdón por el ejemplo– está sujeta a la decadencia de su tema, de la circunstancia que la motivó” (A Luis Gagliardi, Enero 1939, Cortázar 2012: 49)

Esa doble abstracción conllevaba, claro, un alejamiento de la política práctica, entendida como una subordinación de la realidad a las ambiciones terrenas y circunstanciales. A principios de los años cuarenta, con la II Guerra Mundial en marcha y con un intenso sentimiento de desolación por la crisis mundial, Cortázar escribía estas palabras, que dejaban muy clara su posición como escritor y miembro de esa minoría culta que había decidido alejarse de la mediocridad social:

Nosotros, la minoría culta, alejada del dinero y la ambición, con fines sublimados (arte, poesía, Dios, qué sé yo) haríamos muy bien en permanecer alejados de toda milicia, de toda participación. (...) Esto es una nueva Edad Media. Al dogma religioso sucede el dogma político-económico-social y recomienzan los autos de fe. Y el antisemitismo. Pero por encima de ello –como en la Edad Media– algunos cerebros y algunos corazones se evaden, y esperan (A Mercedes Arias, 18 de julio 1940, Cortázar 2012: 91 y 92).

Se trataba de una autorrepresentación muy definida, que señalaba la existencia de una minoría diferenciada por sus ‘fines sublimados’; esto es, por su exterioridad con respecto al conjunto de relaciones económicas y de poder que caracterizarían, según Cortázar, a su sociedad contemporánea. Una exterioridad que se fundaba, claro, en el rechazo de la mercantilización y el envilecimiento de la vida en la sociedad industrial y que, en ese sentido, se pensaba a ella misma como posición de resistencia ante la degradación espiritual cuyos síntomas más evidentes eran la guerra y la brutalidad.

Era esa perspectiva la que aconsejaba a Cortázar un alejamiento de toda participación política, de 'toda milicia'. El escritor, si quería resistir en su exploración de todo aquello que pasaba por fuera de la degradación, debía alejarse de cualquier posición política definida, pues el espacio de las luchas sociales se identificaba con el de las causas impuras derivadas de finalidades no sublimadas. Cortázar, incluso, trazaba una genealogía con los monjes y pensadores de la Edad Media, cuya 'evasión' de la realidad social y su reclusión en los centros de estudio era positivamente valorada.

En cualquier caso, ese programa antipolítico –que era en sí político, en tanto que se basaba en un rechazo consciente del embrutecimiento y degradación de la polis– formaba parte de la ideología literaria que, en esos años, estaba construyendo Cortázar. Era, además, coherente con la poética musicalizante, de aspiración universal y tendente a la desreferencialización, que propuso en *Presencia* y en algunos de sus primeros ensayos críticos, y cuyas operatorias básicas podían rastrearse todavía en un texto más tardío como *Los reyes*. Se trataba, claro, de una posición intelectual heredera del modernismo y de las escuelas francesas finiseculares, que habían construido sus poéticas como un rechazo consciente del utilitarismo discursivo de las sociedades modernas.

Dos ideas-eje: abstracción e irracionalismo

Fue desde esa concepción de la literatura que Cortázar procesó la enseñanza de las vanguardias e integró algunos de sus elementos en la construcción de su posición como intelectual y como escritor. En un texto temprano, que no llegó a editar en vida, Cortázar reflexionó con lucidez sobre algunas de las propuestas vanguardistas y sobre la literatura europea del momento. Llevaba el hermoso título de *Teoría del túnel* (1947), y un subtítulo que describía las dos tendencias literarias que interesaban al Cortázar de la época: *Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*.

Más allá de su análisis y valoración de esas corrientes literarias, resulta interesante el modo en que Cortázar conceptualizó su emergencia, vinculando en todo momento la necesidad de una nueva literatura a la aparición de una nueva visión del mundo. Y todo ello, filtrado a través de una cierta actitud literaria: la rebeldía. Efectivamente, Cortázar trataba de fechar en la década de

1910-1920 la “aparición de un tipo de escritor para quien la noción de géneros, de toda estructura genérica, se le da con la perspectiva visual de barrotes, cárcel, sujeción” (59).

Esa emergencia de un ‘joven escritor rebelde’ (60) localizaba la rebeldía en el puro espacio de lo estético y, por tanto, limitaba su combate al ámbito de los códigos literarios. Sin embargo, y este era el elemento que hacía interesante el estudio de Cortázar, estaba motivada por algo que excedía el ámbito del arte, y que se relacionaba con “la angustia general del hombre de nuestros días: la duda de que acaso las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido” (62).

No se trataba de una argumentación retórica, sino del andamiaje fundamental de una concepción de la literatura que le permitía separar conceptualmente las nuevas escrituras de la literatura tradicional, a través de una argumentación sencilla pero eficaz. Según Cortázar, la literatura tradicional tendría un objeto de exploración privilegiado: el propio lenguaje literario y su posible perfeccionamiento. Por el contrario, la revolución vanguardista consistiría, en buena medida, en convertir una urgencia exterior al objeto literario en el motor verdadero de la literatura.

Oponiéndose a toda inmanencia verbal, la década de 1910-1920 muestra en acción los primeros grupos para quienes escribir no es más que un recurso. (...) Numerosos escritores llegan a la ‘literatura’ movidos por fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales, y procuran mediante la agresión y la reconstrucción impedir a todo precio que las trampas sutiles del verbo motiven y encaucen, conformándolas, sus razones de expresión (63).

El párrafo anterior se refiere a las escrituras dadaístas y surrealistas, pero también a aventuras como las de Kafka o Gide, no tan militantemente vanguardistas. Lo interesante de su planteamiento –muy cuestionable, por otra parte, en términos de historia literaria– era que destacaba la literatura como un campo no inmanente, sino como un recurso para llegar a otra cosa. Toda su argumentación se sostenía sobre esa idea: mientras la literatura tradicional tomaba el lenguaje literario como un objeto, la literatura contemporánea (vanguardista, modernista) había comenzado a tomarlo como un recurso.

Sorprende, en el Cortázar de la época, esta concepción aparentemente instrumental y expresiva de la literatura. ¿Cómo articular este planteamiento con su elogio de la musicalidad, de la desreferencialización y de la búsqueda de un lenguaje puro? Lo cierto es que su obra crítica no llevaba a cabo esa articulación y, de hecho, puede pensarse que en esos años su posición teórica era el efecto de una tensión entre diferentes ideas-eje que no estaban del todo articuladas en un pensamiento unitario. No se trataba, pues, de una ideología literaria perfectamente articulada, sino de dos grandes líneas de sentido, herederas de diferentes líneas del pensamiento y del debate estético de principios del XX, que no acababan de hallar una argumentación global que las envolviera y cohesionara.

Por una parte, pues, la idea-eje del lenguaje desreferencializado, tendente a la abstracción, cuyo efecto estético derivaba de sus formas, proporciones y ritmos internos, y no de su denotación de una realidad exterior a la representación. Por otra parte, la idea-eje de una pulsión ajena a la literatura, radicada en una experiencia singular, intensa e irracional de la realidad, que estaría determinando por completo las elecciones estéticas, las estructuras narrativas, los registros lingüísticos y, en definitiva, la forma literaria, que no sería más que un recurso para canalizar esa experiencia singular.

En su intento de conciliar esas dos líneas de sentido, Cortázar identificaba los códigos literarios tradicionales (las reglas clásicas) con el conformismo, y la necesidad de transgredirlos con la rebelión⁶. No había, en esa dicotomía, una lectura política de las elecciones estéticas, sino únicamente la utilización desplazada de una retórica propia del campo político a la esfera literaria. En algunos momentos, incluso, Cortázar utilizaba una serie de tropos propios de una retórica claramente revolucionaria, aunque los ciñera al ámbito específico de la forma literaria.

Sin paradoja alguna, lo vemos escribir libros con la esperanza de que ayuden a la tarea teleológica de liquidar la literatura. No cree que el hombre merezca seguir encerrado en el uso estético del idioma, no cree que deba continuar aliñando los barrotes de la jaula (64). Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir (72).

⁶ "Tendencia a proponerse la realidad en términos de inadecuación del hombre en el cosmos, asumirla sin escamoteo y luchar por superarla a través de la rebelión contra toda regla áurea, todo 'clasicismo', que se le antoja la fórmula estética del conformismo" (63).

No dejaba de ser curioso que quien, unos años antes, había diseñado su posición como intelectual al margen de cualquier contaminación política, recurriera ahora a esta retórica combativa para definir el gesto liberador de la literatura contemporánea. En realidad, la aparente contradicción no lo era tanto, e inauguraba uno de los gestos teóricos que mayor alcance iban a tener en su producción ensayística: desplazar al ámbito de lo estético el léxico y los criterios valorativos de la política revolucionaria. Esa sería, de hecho, una de las claves de la ideología literaria que Cortázar iba a construir en los años sesenta (Peris, 2014), y de su compleja argumentación sobre las relaciones entre literatura y política revolucionaria. Lo interesante es señalar cómo más de una década antes de su conocido viraje político Cortázar ya estaba utilizando la retórica política para definir el funcionamiento de la literatura. Ello no implicaba, sin embargo, una politización de lo estético, sino únicamente la detección de lógicas estructurales similares en ambos ámbitos, basadas en la idea de ruptura con lo establecido. De hecho, esa conceptualización de la literatura contemporánea como una forma de rebeldía frente al conformismo del clasicismo, más que invitar a una lectura politizada del campo literario parecía desactivar implícitamente cualquier intento de leer desde un horizonte político o social el trabajo literario. Para Cortázar, las dos series tenían problemas, estructuras y lógicas similares, y por ello mismo no podían confundirse ni subordinarse. Esa separación radical es la que entraría en crisis unos años más tarde, en el interior de la reflexión cortazariana sobre la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1985). "De mitos y tiranías: relectura de *Los Reyes*", *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 22, artículo 18.
- CORTÁZAR, Julio [1938] (2005). *Presencia*. En *Obras Completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 49-89.
- [1942] (2006). "Soledad de la música". En *Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 135-139.
- [1947] (2006). *Teoría del túnel*. En *Obras Completas VI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp.49-126.
- [1949] (2006). *Los reyes*. En *Obras Completas II*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2012). *Cartas 1937-1952*. Madrid: Alfaguara.
- FRANCO, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Madrid: Debate.
- GARCÍA, Victoria (2015). "Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n.º 6, pp. 11-38.
- GOLOBOFF, Mario (1988). *Julio Cortázar: la biografía*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- MATTALIA, Sonia (1998). *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ORLOFF, Carolina (2014). *La construcción de lo político en Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- PERIS BLANES, Jaume (2005). "Libro de Manuel de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética", *Cuadernos de investigación filológica* 31, pp.143-161.
- (2011). "El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, pp.71-92.
- (2014). "Reunión, de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual y la revolución", *Hispanofila*, 172, pp. 143-159.

EXITUS, DE ANTONIO LUQUE: INTERTEXTUALIDAD, AUTORÍA, CRÍTICA SOCIAL Y AFTERPOP EN LAS FRONTERAS DE LA CULTURA DE MASAS

JESÚS PERIS LLORCA

Universitat de València

La concesión a Bob Dylan del Premio Nobel de Literatura en 2016 desató el debate incluso en las redes sociales sobre si las letras del rock debían ser consideradas o no literatura. En realidad lo que ese debate marcaba, incluso las reacciones airadas que se produjeron, era el reconocimiento institucional de la condición literaria de esos textos. No era desde luego ninguna novedad - ni la controversia ni el reconocimiento- en los campos académico y literario. Y lo era desde los dos lados, por así decirlo, de la frontera de los campos culturales.

Desde la poética voces diversas y en diversos tonos habían venido reclamando en los últimos años un retorno a la oralidad, desde la reivindicación por ejemplo de Walter Cassara de la condición fundamentalmente oral de la poesía ("Adhiero a la teoría de Valery que dice que 'un poema no existe más que en el momento de su dicción', y sólo puede ser aprehendido plenamente cuando está 'en acto'", 2011: 59), a los paralelismos entre las figuras autoriales detectados por Antonio Méndez Rubio ("¿Qué tipo de relación pragmática se instaura entre cultura popular y alta cultura cuando Bob Dylan se inspira en Dylan Thomas o Jim Morrison en Rimbaud? ¿es o no paralela a la que se instaura cuando Góngora reutiliza la poesía oral o Nicolás Guillén los ritmos afroamericanos?", 2004: 116) o incluso antes, con Luis García Montero (1996: 67) señalando la continuidad entre poemas y canciones por su capacidad para

provocar identificaciones, pasando por las letras de Benjamín Prado o del propio García Montero para Joaquín Sabina.

Desde los estudios culturales sobre el rock Dick Hebdige ya había señalado en una fecha tan temprana como 1979 la condición de dandismo invertido que tenía el bricolaje punk (1990: 51), en un proceso que continuaría en los años posteriores con diferentes autores que cimentarían su proclamada superioridad artística en la construcción de la figura autorial del esteta, estudiado por ejemplo por Peter Wicke (1990) o, para el caso español, por Luis Ángel Abad (2003), y que crearía la emergencia en el interior del campo de una academia propia, con críticos como Simon Reynolds y publicaciones del estilo de *New Musical Express* que tendrían sus versiones españolas en revistas como *Rockdelux* o *Mundo Sonoro*, y la configuración del rock independiente como una suerte de estrato superior de la cultura de masas, precisamente legitimada en términos del supuesto desinterés, de la independencia respecto a la lógica del mercado y del compromiso artístico.

Es decir, que si desde la poética se postulaba un retorno a la oralidad, que encontraba en su camino en muchos casos las prácticas escriturales de los "cantautores", desde la escena rock se adoptaban gestos autoriales de la literatura escrita y se ensayaban en el seno de la cultura de masas idénticas estrategias de legitimación. No será entonces extraña la existencia de transvases genéricos, desde el tour *A dos voces* y la posterior publicación de un libro CD con el mismo título por Mario Benedetti y Daniel Viglietti (1994) a casos como el de Sergio Algora, letrista y cantante de las bandas *El Niño Gusano* y *La Costa Brava* y autor de libros de poesía como *Cielo ha muerto* (2005). En otro lugar me ocupé de esta comunicabilidad entre las prácticas textuales y las poéticas (Peris Llorca, 2016a).

Pero no se trata solamente de esto, sino que en la práctica la cultura pop en general y las letras de las canciones en particular se han venido a equiparar a los significantes de la alta cultura en obras literarias diversas. Ya no se trata de esta nivelación como gesto provocador o neovanguardista, sino de que el autor ha naturalizado este repertorio diverso y ha dejado de reconocer la diferencia. Así caracteriza el gesto autorial *afterpop* Eloy Fernández Porta (2007: 62). Una parte de estos autores por cierto, publican en el circuito *slapstream*, por utilizar un concepto también utilizado por Fernández Porta siguiendo a Don Web, y que define "a la corriente creativa que ... se aparta de

la tendencia dominante, y que merece una reflexión específica que queda fuera de las posibilidades del reseñismo condicionado por la dictadura de la actualidad". Como el propio Fernández Porta señala más adelante,

en un país en que se habla con naturalidad de *escena independiente* a propósito de la música, el cine o las artes plásticas, se hace cada vez más preciso hablar con especificidad de una literatura independiente con autores, temáticas y público propios. [...] Es decir: la escena literaria independiente es el resultado de la presentación y puesta en valor de las obras partiendo de una actividad *coolhunter*, presuponiendo que su primer destino es el *slipstream* y manteniendo el *mainstream* como incógnita, es decir, como factor de oposición que ocasionalmente puede abrir un espacio (2007: 87).

Tomar prestado del campo cultural del rock el término de escena, definido por Stahl como "un tipo específico de contexto cultural urbano y práctico de un código espacial" (Shuker, 2009: 115) y pensar en estos términos la literatura me parece extremadamente productivo, ya que vendría a señalar una cierta homología estructural entre ambos campos, paralela a la colonización de ambas por el mercado masivo de productos culturales de masas y su creciente atomización. De novelas publicadas en este circuito y de este fenómeno editorial me ocupé en (Peris Llorca, 2016b).

El autor del que me ocupo en estas páginas es un buen ejemplo de este transvase textual. Antonio Luque, autor de la novela *Exitus* (2012) firma sus discos como Sr. Chinarro, y es el autor de las letras. Por cierto, que el propio nombre del grupo es afterpop. El Sr. Chinarro era el nombre del personaje interpretado por el actor Fernando Chinarro en el popular programa de televisión *El Gran Circo de TVE*. Por ello, su primer disco lleva el título de *Pequeño circo* (1993). Desde entonces ha publicado un total de diecisiete discos, hasta el último *El progreso* (2016).

Desde el principio de su trayectoria, Luque ha proyectado en los medios musicales la imagen de hombre solitario e intratable que dice lo que piensa, en uno de estos gestos de inscripción de figuras autoriales en el campo cultural pop. "Luque se convierte en un personaje apetecible por sus extravagantes declaraciones en entrevistas por escrito o radiofónicas en las que seguir un hilo conductor es hartamente complicado", escribe por ejemplo L.S. Daniel en Lafonoteca.net (2010). Construye la imagen de un autor genial y atrabiliario, solitario y ensimismado y a menudo displicente: "He tocado con

veinte o treinta personas, pero solo pensaré que hice mal en echar a alguno cuando haga algo que me sorprenda. Todavía no ha pasado”, puede decir, por ejemplo (Llorente, 2013).

La crítica musical suele distinguir dos fases en su discografía, caracterizadas por cambios rítmicos e instrumentales, pero también en sus letras. La primera iría desde *Pequeño circo* (1993) a *El ventrílocuo de sí mismo* (2003). La segunda, desde *El fuego amigo* (2005) hasta el presente.

En la primera fase, sus letras aparecen caracterizadas por una escritura fragmentaria y críptica que muchas veces opera por la eliminación de información contextual: “Camino de gatos, / trezado a la camisa que mece tus nueces, / mi pupila de nube en el ángel de espinas solar, / tu labio amarillo maldice la corriente del niño helado / que muerde la estrella y esconde la mano, tal vez”, por ejemplo (“Niño helado”, 1994).

Paulatinamente sin embargo irá dando paso a un cierto costumbrismo, irónico o desolado, mucho más transparente: “Qué revuelta colección / Las pulseras de conciertos / Fundas anticoncepción / Unas medias de una ex / Los registros de tu padre / El Contaplus en un CD / Y llaves que lo rayen” (“Droguerías y farmacias”, 2014). Sin embargo, nunca abandonará su gusto por la desjerarquizada intertextualidad afterpop: “La escultura aburrió / Hasta al bueno de Charles Baudelaire / Que nació el día de mi madre. / El Gatopardo es mejor / Hoy no es Sant Jordi / ¿La feria qué día es? / ¿El Ikea cuándo abre?” (“El gato de S.”, 2014).

En toda su producción se encuentran algunos elementos que me parecen particularmente interesantes. Por ejemplo en las constantes referencias a la infancia y a la memoria, y en general en el tono de su costumbrismo se encuentra el trazado de un cierto imaginario de clase. “Toca reparto, tú quieres pastel, / vino y más vino, cenarás con él. / Toma tu sopa de letras, / sed de racimos en tu boca”, canta por ejemplo en “El arroyo del belén” (1996), una canción la base rítmica de la cual es el *sampler* de un paso de semana santa. Las referencias a la infancia son constantes, especialmente en los primeros discos: “Regalo mi estupendo recortable / y unas tijeras, vamos, pegue con sus manos. / Un tinglado que se vende en los quioscos / y ferias de ocasión” (“Su mapamundi, gracias” (1996).

Es verdad que en sus letras se va dando paso al interior burgués, pero nunca desaparece del todo. En los últimos discos, además, emerge el tema

social: "Primero el armamento, después la construcción. / Para enterrar los muertos, los de la información, /se hacen dos equipos y que gane el mejor", explica por ejemplo en "Santa Bárbara (General Dynamics S. A.)" (2013).

Y en esto se aparta de otros grupos de la escena independiente española, que en buena parte escriben y cantan la angustia de una clase media sin pasado (La Habitación Roja, Los Planetas) o acometen inmersiones desde arriba en la marginalidad estetizada con un gesto cercano al *beatnick* (Surfin' Bichos). Es decir, es cierto que los discos del El Sr. Chinarro acabarán convertidos en productos de consumo estetizado, es decir *premium*, es decir *hipster* (Lenore, 2014), es cierto que opera un proceso de literaturización que no resulta ajeno a los gestos de la alta cultura devenida pop, pero no es menos cierto que escribe también su origen, es una clase media con memoria de la pobreza, y que nos permite asomarnos a una zona en sombra de la Cultura de la Transición, es decir del "paradigma cultural hegemónico desde hace más de tres décadas" (Martínez, 2012: 10) y del discurso de la modernización imperante en los años 80 y los primeros 2000. Podríamos pensar a partir de textos como los de Sr. Chinarro de qué manera el rock español escribió la angustia prepolítica de capas de la clase media, una parte de ella recién llegada, que vio crecientemente frustradas sus expectativas económicas y vitales, y que acabaría emergiendo a partir de la crisis de 2008 y tomando forma en los sucesos de mayo de 2011.

En el año 2012 y firmada con su nombre real, Antonio Luque, apareció la novela *Exitus* publicada por El Aleph Editores. Un repaso rápido a su recepción nos permite comprobar que propiamente hablando no puede hablarse en este caso de *slapstream*. Es decir, aunque es una novela "independiente" en una de las nuevas editoriales dedicadas a la publicación de libros de cuidada edición para consumo de un público *hipster* que, de acuerdo con Lenore, coincidiría en parte, en edad y segmento social, con los consumidores de los discos de Sr. Chinarro, y que por ello acudiría a las librerías a la espera de ser detectada por algún *coolhunter*, sin embargo no es menos cierto que fue reseñada por Elsa Fernández-Santos (2012) en *El País* y en *El Cultural* nada menos que por Santos Sanz Villanueva (2012), y que en ambos casos las críticas sin ser entusiastas pueden considerarse amables. "Ánimo transgresor y creatividad también constituyen los fundamentos de esta gruesa y desesperanzada crónica de actualidad", escribió por ejemplo este

último. Es decir, que al menos en parte compartió circuito *mainstream*, incluso la orilla alta del *mainstream*.

Exitus, como diría Borges, es una “novela de continuas vicisitudes”, aunque finalmente, como veremos, se cierra sobre sí misma. Su principal hilo conductor es la presencia constante del personaje protagonista, Pepito, al que le suceden cosas diversas desde que sobrevive fortuitamente a una explosión de gas en el piso familiar en el que muere su padre. Conocemos el entorno social en el que vive, un barrio obrero de Sevilla (“Revilla” en la novela) y algunos personajes característicos: Salvador, el traficante de drogas a pequeña escala, Margarita, la niña cantante que tiene éxito en un *reality* de la televisión autonómica, Aurori, la portera dicharachera y Belén, su hija de sexualidad precoz, Natacha y Bobby, los inmigrantes africanos ilegales que viven como *okupas*, el escritor *freak*, misántropo, cínico y *putero* que está escribiendo una novela... Es decir, como veremos, pueden establecerse determinadas contigüidades entre el mundo narrativo de la novela y el universo fragmentario que muchas de las canciones del Sr. Chinarro construyen.

Todo en la novela tiene un aire irónicamente desquiciado, y las continuas vicisitudes tienen algo de carnalesco, en esta ciudad llamada Revilla, en Andalucía, en la que juega el equipo de fútbol Real Tetris, en que son cantantes míticos Lola Coliflores, Los Chinchos y Los Chumbitos, y en la que gobierna de manera obviamente corrupta el PPOE. La novela exhibe desde el principio su condición de reflejo deformado y socarrón de la sociedad, en una suerte de versión pop del “realismo postmoderno” del que habla Joan Oleza (1996) para los autores de la generación anterior. Por ello, algunos de los elementos que caracterizan el barrio de los personajes y su sociabilidad por momentos parecen reproducir representaciones de la clase obrera desde arriba, pintoresquistas y distanciadas cuando no abiertamente denigratorias habituales en los medios de comunicación de masas contemporáneos no demasiado diferentes a los que caracteriza Owen Jones (2013). Algunos elementos de trazo grueso parecen apuntar en esa dirección: El protagonista, por ejemplo, “Puso la bolsa [de basura] encima de *Los Cuadernos de la Cultura* del diario para no ensuciar el descansillo” (8). En otro momento el protagonista recuerda lo que sabe de sus abuelos “muertos en un accidente tras una discusión sobre ofertas de melones” (67).

Sin embargo, junto a estos elementos aparecen otros que construyen una perspectiva interna al mundo narrativo, ni pintoresquista, ni exotizadora, ni denigratoria. Me refiero a observaciones precisas como “habían vivido los tres en apenas cincuenta metros cuadrados desde que su madre se quedó embarazada de él. No obstante, rara vez se hablaban a una distancia inferior a cuatro metros o sin un tabique en medio” (61); a diagnósticos rotundos como “lo peor de ser pobre era carecer de confianza en los demás” (234); a su actitud muy poco complaciente con las drogas, muy lejos de la mirada *beatnick* que deja translucir la perspectiva burguesa: “Qué cómodo era responsabilizar a cualquier objeto o sustancia de la incapacidad para decidir una y otra vez en la encrucijada que terminaba siendo cada instante” (141), o apuntes circunstanciales como el hecho de que a este joven urbano *revillano* no le guste el flamenco sino el *heavy metal* (295).

Interesante también me parece la mirada escéptica y ahora sí inequívocamente distanciada que dedica a las entidades asistenciales, desde movimientos sociales en que jóvenes conductores de coches deportivos juegan a ser pobres (307), al negocio encubierto con mano de obra cautiva que resulta Proyecto Mimbre, la asociación subvencionada para el tratamiento y la rehabilitación de toxicómanos (439). La descripción de la “asociación alternativa” resulta en este sentido demoledora:

La tensión, las palabras malsonantes y un tufo a cañería rota envolvían las indumentarias de los que iban a arreglar el país. Eran unas prendas dignas de atención, mezcla de herencias no deseadas, de recuerdos de abuelos rácanos, de trapos del Ejército de Salvación y de accesorios de última moda en el oeste de The English Court. Culos flacos o enormes sin término medio reposaban sobre cojines arrojados junto a las paredes, sobre sillas dispares, mecedoras cojas y sillones desorejados (303).

En cualquier caso, también es cierto que el protagonista de la novela está marcado como un individuo excepcional, confuso sí, marcado por la orfandad, pero hiperconsciente, un adecuado trasunto ficcional de la posición de enunciación respecto al mundo narrado. Es doblemente huérfano, su padre murió en el accidente y su madre lo deja abandonado a su suerte y se va a vivir a Estados Unidos con un improbable millonario que conoció en el hospital. Además irá descubriendo que no sabe nada sobre su origen y su pasado, todo muy representativo de la generación adánica de la modernidad

autoproclamada en la transición. A lo largo de las vicisitudes de la acción llegará a conocer a su tío Cosme, en la discoteca Discosmética, que conoció sus años de esplendor en los años del emprendimiento, o descubrirá demasiado tarde que la vecina adolescente y cantante, que por cierto se suicida destruida por la fama prematura y banal y el abuso sexual de Cristo, uno de los jurados, es en realidad su hermana por parte de padre. “Había sido un mal hijo y ahora iba a ser un mal padre” (347), comprenderá cuando creé que ha dejado embarazada a Belén, su vecina no menos adolescente. La genealogía que se descubre es entonces una cadena de malas educaciones condenada a reproducirse. En su caso, sólo queda replegarse a su interior, enriquecido góticamente por sus lecturas de Poe y Lovecraft, y ver pasar la vida desde la periferia, confinado en Proyecto Mimbres, vagando por carreteras infinitas para intentar subirse a un avión que, por supuesto, lo dejará en tierra. Sus intentos de salida, ya sean privados o públicos, siempre acabarán devolviéndole al punto de partida.

La novela sin embargo, y sin dejar su tono desquiciado y deformante, sí incluirá la crítica social, tanto genérica como concreta. La corrupción, la alienación de la clase obrera invisibilizada, con “televidentes que gastaban parte de sus sueldos o de los subsidios subsiguientes en llamadas a números de tarificación especial” (251), la estafa empresarial y legal de los ERES, el subempleo pagado en B, el abandono de los estudios universitarios por parte de la clase obrera, presionados por el entorno y por la subida de las tasas, aparecen de un modo u otro en las páginas de la novela.

También aparecen los antidisturbios apaleando sin piedad a los obreros en huelga que tratan de defender sus puestos de trabajo evidenciando además su connivencia -y su contigüidad- con los *skin heads* (273). Y también la especulación urbanística, la destrucción del tejido industrial y la gentrificación de los barrios populares de las ciudades con el derribo de un barrio obrero, precisamente en el que vive el protagonista, y el cierre de una fábrica de cervezas, aquella en la que trabajó su padre, para instalar un parque temático (305).

Especialmente ácido es con los medios de comunicación en general y con la televisión autonómica pública en particular, concebida como una enorme red clientelar y que aparece como particularmente alienante, con sus *reality shows* y su pintoresquización de la vida de las clases populares, que

acaba incluso por codificarla y modalizarla, hasta el punto de que en el barrio puede encontrarse a gentes que “intercambiaban anécdotas y confesiones que habían sido estandarizadas en programas de éxito en televisión” (84).

Pero el problema es mucho más amplio: “la prensa es la que decide qué pasa y qué no pasa” construyendo un gran simulacro que los habitantes reales creen habitar (477). El narrador incluye incluso alguna referencia irónica al potencial presuntamente democratizador de internet y las redes sociales: “El éxito fulgurante de Rubén Párraga en los USA se debe a Internet. Se lo debemos todo a las compañías telefónicas” (478).

Sin embargo, la novela misma se presenta como un simulacro llamando la atención sobre su propia condición textual de diversos modos: por ejemplo, con el juego con los nombres propios ya antes señalado, pero también con la abundancia de referencias intertextuales afterpop, desde el “quizás, quizás, quizás” con que cierra una enumeración (256) hasta citas con el habitual juego onomástico a compañeros de escena: “Como decía la canción de MC Alfaro ¿En qué clase de animal se estaba convirtiendo?” (503) en una referencia inequívoca a la canción “Qué clase de animal” (1991) de los Surfin' Bichos, la banda de Fernando Alfaro. En muchas ocasiones remiten de un modo u otro a las canciones de Sr. Chinarro, ya sea porque comparten referencias (las figuras imposibles de Escher en la página 285 o la ecuación de Schrödinger en la 446), ya porque las propias canciones son el objeto de la referencia: “Para ti lo auténtico y para mí la Merche” (230), referencia a la canción “Merche*” (2001) o “la una de la mañana, las doce en San Borondón”, referencia a “San Borondón” (2011). Todo junto refuerza la idea de que el lector modelo de esta novela es el mismo que el de las canciones del alter ego de Antonio Luque. Más aún, es una novela dirigida específicamente a su público. Incluso, irónicamente, una observación de Pepe sobre canciones de “Komela” serviría perfectamente para caracterizar el mundo construido por las canciones de Sr. Chinarro: “Casi todas las letras de las canciones hablaban de amor. De desamor. Otras hablaban de vírgenes y cristos. O de la familia” (300).

Pero no es sólo esto. El mundo narrativo va dando creciente señales de su condición ilusoria: pequeñas inadecuaciones narrativas que al principio pueden ser tomadas por errores en la construcción narrativa, pero que después se harán explícitas en el mundo narrado, y, cada vez más, elementos

autorreferenciales que acabarán por mostrar la estructura cerrada y circular de la novela.

Primero es un portal que no se podía cerrar desde hacía meses y de pronto se cierra bien sin que haya ninguna referencia que lo justifique (141), o el hecho de que la madre de Pepe conozca a un arquitecto llamado Jacinto Calatrava socio en Estados Unidos de un tal Donald Triumph y se case con él en Las Vegas. O que la Orquesta Galaxia, formada por el narrador y sus amigos, triunfe en televisión con un delirio montado por Pepe mientras aprende a manejar un programa de mezclas, y todo ello en un tiempo récord. Después, es una cruz invertida que el protagonista deja en un cementerio en lo que parece ser un delirio debido a las drogas (411) y que luego aparecerá y ya no estará invertida (447), y esta vez el narrador protagonista será consciente de ello.

La acción además sucede “en un mundo tan pequeño”, como la canción de Mercromina (1997). En proyecto Mimbres, por ejemplo, se encuentra a su vecina Karola. Vagando sin rumbo tras escapar de su reclusión encontrará por casualidad Girena, y en ella la discoteca de su tío.

Además, a partir del capítulo 25 comienzan a aparecer referencias al recurso unamuniano de la novela dentro de la novela. El escritor vecino está escribiendo una novela. Cuando Pepito lee unas páginas resulta titularse *Exitus* y ser la misma novela que estamos leyendo aunque con los nombres cambiados. Pepito es Jaimito en ella. (275) Después, en la televisión encuentra un guión para una *TV movie* basada en la novela del escritor. El texto citado vuelve a reproducir un pasaje de la novela (376) A Proyecto Mimbres llega una novedad editorial llamada *Exitus*.

Al final de la novela se va un paso más allá y comprendemos que toda ella ha sido una alucinación durante el shock traumático producido por la caída al principio de la novela debida a la explosión de gas en su casa y que Pepe sigue en la ambulancia. Sin embargo, el libro que está leyendo el médico es también *Exitus* con lo cuál al otro lado del delirio nos reencontramos de nuevo con la consistencia textual del simulacro.

Y es que la estructura circular de la novela que vuelve finalmente al punto de partida es también la estructura circular de la cultura de masas, las “corrientes circulares en el tiempo” que metaforizaron Los Planetas (“Corrientes circulares en el tiempo”, 2002) y a la que se refiere Umberto Eco

(1999: 247), y que incluye autorreferencialmente a la novela que tenemos entre las manos. Y entonces “somos nosotros los que estamos en el camino dando vueltas” (297). Por ello el final de la novela es un retorno no sólo al principio, sino al silencio que han intentado llenar en vano las palabras con sentidos circulares e identidades líquidas:

Pepe guardó silencio. Y lo guardo bien; guardó el silencio en un cajón en el que hacía tiempo que quería guardar también la cara devaluada de esa moneda cuya cruz era universal y muda, vacía; la cara de las palabras en la que estaban sus apellidos *all together now* (511).

En conclusión, este narrador que se autodestruye, que parece pasar del Unamuno de *Niebla* al Onetti de *Para una tumba sin nombre* o *Los adioses*, nos recuerda que todo ha sido un delirio, un simulacro, pero que todo el paisaje mediático y discursivo lo es y la ficción lo dota de sentido de manera oblicua, es decir, es otro simulacro, pero consciente de ello y autorreferencial que señala la condición de simulacros de aquellos que aspiran a confundirse con la realidad.

Por otro lado, *Exitus* va más allá del gesto *afterpop*. Esta novela pone en escena de manera explícita la misma estructura circular de los productos culturales de masas de una manera análoga a como lo hacen otros productos culturales de masas, como los textos de las canciones del Sr. Chinarro -o de Los Planetas- antes señalados. Y lo hace remitiendo al mismo imaginario, al mismo juego intertextual, a análogas estrategias discursivas.

Además, en su crítica social, en el protagonismo de individuos huérfanos tratando en vano de establecer redes, de salir de su aislamiento, de construir un discurso que ponga nombre a su desorientación, construye un espacio posible de representación de las zonas de sombra de la llamada Cultura de la Transición, de la angustia por debajo de los brillos de la modernidad europeizante y oficial y, en textos como este, de la persistencia -y agudización- de las diferencias de clase más allá del discurso del supuesto bienestar generalizado en la monarquía democrática del “Príncipe de Sarandonga”.

No resulta extraño este paralelismo en textos tan contiguos. Y es que tanto las canciones como esta novela se están enfrentando en realidad al

mismo reto: al intento de construir una posición autorial y un discurso crítico en el interior mismo del mercado de productos culturales.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Luis Ángel (2003). *Mito e industria cultural*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- ALGORA, Sergio (2005). *Cielo ha muerto*. Zaragoza: Veruela Poesía.
- BENEDETTI, Mario y Daniel Viglietti (1994). *A dos voces*. Madrid: Visor.
- CASSARA, Walter (2011). *El oído del poema*. Buenos Aires: Bajolaluna.
- DANIEL, L.S. (2010). "Sr. Chinarro", en www.lafonoteca.net [15-10-2016].
- ECO, Umberto (1999). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa (2012). "Leyendo la cara B de Sr. Chinarro", en www.elpais.com [15-10-2016].
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996). *Aguas territoriales*. Valencia: Pre-Textos.
- HEBDIGE, Dick (1990). "Style as homology and signifying practice". En Simon Frith Andrew Goodwin (eds.), *On record. Rock, pop, and the written word*. London: Routledge, pp. 46-54.
- JONES, Owen (2013). *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- LENORE, Víctor (2014). *Indies, hipsters y gafapastas. Crónica de una dominación cultural*. Madrid: Capitán Swing.
- LLORENTE, Jesús (2013): "Sr. Chinarro. Pequeño circo", en www.rockdelux.com [15-10-2016].
- LOS PLANETAS (2002). *Encuentros con entidades*. BMG Music Spain.
- LUQUE, Antonio (2012). *Exitus*. Barcelona: El Aleph Editores.
- MARTÍNEZ, Guillem (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: DeBolsillo.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2004). *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad (1993-2003)*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- MERCROMINA (1997). *Hulahop*. Subterfuge Records.
- OLEZA, Joan (1996). "Un realismo postmoderno", *Ínsula*, n.º 598-590, pp. 39-42.

- PERIS LLORCA, Jesús (2016a): "El rock independiente español y las prácticas poéticas contemporáneas", *Confluencias*, Otoño de 2016, volumen 32, número 1, pp. 141-158.
- (2016b): "Ya no somos modernos, de Jota Martínez Galiana. La novela sampleada, la subjetividad indie y el *slasstream* en la literatura española reciente". En Irina Enache y José Martínez Rubio (eds.), *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*. París: Harmatan, Indigo & Côté-Femmes, pp. 91-104.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2012). "Exitus. Antonio Luque", en www.elcultural.com [15-10-2016].
- SHUKER, Roy (2009). *Rock total. Todo lo que hay que saber*. Barcelona: Ma non troppo.
- SR. CHINARRO (1993). *Pequeño circo*. Acuarela.
- (1994). *Sr. Chinarro*. Acuarela.
- (1996). *Compito*. Acuarela.
- (2001). *La primera ópera envasada al vacío*. Acuarela.
- (2003). *El ventrílocuo de sí mismo*. Acuarela
- (2005). *El fuego amigo*. El Ejército Rojo.
- (2011). *Presidente*. Mushroom Pillow.
- (2013). *Enhorabuena a los cuatro*. Mushroom Pillow.
- (2014). *Perpectiva Caballera*. Sr. Chinarro (autoproducción).
- (2016). *El progreso*. El Segell del Primavera.
- SURFIN BICHOS (1991). *Fotógrafo del cielo*. Virus / RCA.
- WICKE, Peter (1990). *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

AUTOFIGURACIÓN E IMÁGENES DE ESCRITOR EN JOSÉ A. GOYTISOLO¹

MARCELA ROMANO
UNMDP (Argentina)

*Sentirme un personaje despojado de toda naturaleza:
la naturaleza ha sido sustituida por mi disfraz literario.*

Carlos Barral

*La voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de alguien real
en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces
sobre experiencias y emociones posibles y las suyas propias entran en
el poema –tras un proceso de abstracción más o menos acabado– en
en tanto que contempladas, no en tanto que vividas.*

Jaime Gil de Biedma

Los socorridos epígrafes que encabezan deliberadamente nuestro estudio sobre José Agustín Goytisolo fueron también utilizados en principio como tales por el autor barcelonés en su libro *La noche le es propicia*, de 1992, y resultan oportunos para disparar nuestras reflexiones sobre el estatuto del autor a lo largo de las siguientes páginas. El poemario, que hace foco en la relación

¹ Este capítulo ha sido realizado dentro del marco de "Direcciones estéticas de la lírica posmoderna en España (continuación). La poesía como documento histórico", proyecto de Investigación del MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España), código FFI2013-43891-P. Varios de los ejes planteados se desarrollan asimismo como resultados del proyecto "La cuestión del ethos retórico/autorial en el discurso literario español", CELEHIS, UNMDP, Argentina, Código 15/F521.

clandestina entre una mujer casada y un hombre de expectativas derrotadas, lleva adelante la operatividad de estos textos de apertura y otros dispositivos – la óptica “en femenino”, el asedio a la tradición de la lírica amorosa– para sustentar una hipótesis de trabajo fundamental en éste y otros libros goytisolianos: la naturaleza ficcional del personaje poético, una bandera que, siguiendo a precursores anglosajones, enarbolaron los autores de la Escuela de Barcelona y muchos de sus coetáneos (Valente, Brines, González), y que fue heredada, a su vez, por los poetas de los ochenta y su “experiencia” fingida. De este modo reflexionaba el propio Goytisolo: “El creador, el poeta, no es tan sólo un ser que siente y se conmueve, pues eso le ocurre a todo el mundo, sino un artífice que sabe hacer sentir y conmover a un público con ese juguete, con ese juego por excelencia que es la obra literaria bien hecha, leída o escuchada” (1988: 8).

En este caso, un juguete que se le parece, como a Jaime Gil de Biedma se le parece *Jaime Gil de Biedma*, pero de eso se trata el desafío: leer esta poesía como poesía, arte, símbolo, lenguaje sobre la vida pero una vida de una naturaleza distinta, en el que no caben interpretaciones lineales ni exégesis autobiográficas, aunque se esconda siempre la tentación de convocarlas. En este sentido, si José Agustín, en el referido poemario amoroso, escrito tardíamente, a siete años de su muerte, se esfuerza por distinguir ontologías identitarias, uno debe asumir que dicha con-fusión ha estado siempre amparando un “pacto ambiguo” (Alberca) por el que muchos de sus versos han sido leídos en esa clave mixta. El tono desamparado y elegíaco de los libros dedicados a Julia Gay, la madre de muerte trágica, que incluye, por ejemplo, en *El retorno* (1956-1986), el apelativo familiar al “hermano”, la “carta” al mismo Juan que integra *Algo sucede* (1968-1996) y los epigramas furiosamente territoriales en defensa u homenaje a Juan y Luis Goytisolo, a Gil de Biedma, a Carlos Barral y a José Manuel Caballero Bonald en *Cuadernos de El Escorial* (1995), constituyen una serie que a modo de ejemplo nos remite en todos los casos al sujeto real más allá de la literatura. Un *ethos* que, en definitiva, nos persuade desde ese borde “creíble” entre vida y poesía, como una suerte de Jano que reivindica su condición híbrida y, si pensamos en los efectos (y en los “afectos”, como querían los clásicos), de estatuto a menudo indecidible.

En tal dirección, el *ethos* autorial de José Agustín Goytisolo supone aquí la confluencia de al menos dos pactos: el pacto político de coherencia (en relación con su extrema visibilidad civil, en el cruce de su vida pública y privada, a la que contribuyeron decisivamente su labor como articulista y la puesta en música de sus textos) y el pacto estético de diferenciación (propiciado por el campo artístico de referencia, en el que José Agustín delinea un *ethos* doble: poeta “social” y a su vez “romántico”, figuras confluyentes, en opinión de Guillermo Carnero)². En ambos casos, como asegura Ballart de este “carácter” que el profesor catalán estudia en el discurso poético, asistimos al dibujo de “una identidad [...] capaz de asumir lo que los versos declaran” (2005: 76), asunción que Maingueneau definirá como “garantía”: “La condición del *ethos* remite en efecto a la figura de ese ‘garanté’ que, a través del habla, se forja una identidad a la medida del mundo que hace surgir de su enunciado” (1996: 80) y que “en términos de pragmática [...] se despliega simultáneamente en el registro de lo ‘mostrado’ y en el de lo ‘dicho’” (1996: 80).

El primer pacto referido (que en ocasiones obtura el propiamente estético) reclama la convergencia entre lo que se dice y lo que se vive, o que se *fabula* se vive, donde es determinante la “imagen de autor” que, en tanto categoría simbólica, circula en la sociedad, hecha por capas de diferentes procedencias. Esta categoría ha sido entendida por algunos, prioritariamente, desde la decisión autorial de construirse la propia figura. Así el estudio señero de María Teresa Gramuglio en Argentina y, más tardíamente, el de Julio Premat, referidos en *Bibliografía*. No obstante la ampliación de campo realizada por miradas más caleidoscópicas –el reciente dossier de 2015 incluido en *Tropelías* y coordinado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès ofrece una rica variabilidad de enfoques al respecto– permite la cohesión, en una misma identidad, de intersecciones imaginarias en la

² Es Carnero quien compara “la mentalidad del poeta social típico” con “la renunciación cristiana del misionero”. Aludiendo a unos escritos programáticos de Celaya, incluidos en la *Antología* de Leopoldo de Luis, argumenta: “[Allí] se habla del poeta social como de un Cristo que, cargado con la cruz y por amor a sus semejantes, no ha de temer el sufrimiento en una tarea que se equipara a la redención” (323-324).

construcción de esta imagen³. Así Maingueneau, por ejemplo, da paso a la intervención de otros actores:

... mientras que la problemática del «ethos discursivo» se focaliza en la enunciación propiamente dicha, y que la de la «postura» [concepto que se retoma de J. Meizoz] privilegia las estrategias utilizadas por el productor para posicionarse en el espacio literario, la problemática de la imagen de autor se centra en la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor: críticos, profesores, gran público..." (2015: 18, subrayado nuestro).

De este modo, junto con el "ethos discursivo" cobra suma importancia el "prediscursivo" que involucra, sobreimpreso al mencionado, una serie de operaciones de "gestión" autorial, como dice el propio Maingueneau, por fuera, en este caso, de los textos que leemos y cuya coherentización los receptores exigimos. Dicha sobreimpresión adquiere fundamental importancia, ya que autores como el caso de José Agustín están sometidos a los asedios de la prensa, las exposiciones públicas, las entrevistas, sus intervenciones políticas y los relatos, cuidadosamente contruidos y destruidos, de sus actos privados. Así la propia muerte del poeta, en 1999, dio lugar a diversas interpretaciones, leyendas y contraleyendas que, según nos informan Carme Riera y Ramón García Mateos en el estudio introductorio a la poesía completa del autor de 2009, la propia familia se ocupó en esclarecer, aun cuando perviva todavía la versión más luctuosa del final. La hipótesis del suicidio (a ello nos referimos) abonó el anclaje del mayor de los Goytisolo en la genealogía de una etopeya de largo abolengo. El suicidio venía a confirmar la orfandad definitiva, la derrota del "príncipe" que, cansado de luchar contra las huellas oscuras de su historia infantil y sus pesadillas adultas y también contra las múltiples y en

³ Según apuntan las autoras en la Introducción "la noción de autor se ha revelado clave para dar cuenta del funcionamiento del texto en un sentido amplio, es decir, entendiendo como texto todos aquellos elementos que contribuyen a la producción de un significado histórica y socialmente situado. Las aportaciones más destacadas en este sentido teorizan la figura autorial como producto en sí mismo textual (es decir, como un corpus conformado por un conjunto de textos heterogéneos: biográficos, académicos, visuales, autográficos, etc.); como construcción significativa que no se sitúa fuera y antes de la «obra en sí» sino que, como sugería Itamar Even-Zohar en 1997, constituye uno de los productos del sistema literario" (2). De este modo, se repasan y/o incluyen en dicho dossier perspectivas «teórico-filosóficas» y «genealógicas», estudios sobre el ethos e imagen autoriales, o miradas sobre el autor como "artefacto cultural", desde un lugar de enunciación que rescata al Barthes de Roland Barthes por Roland Barthes, de 1975, lo que justifica el título del monográfico.

aparición insalvables injusticias del mundo, se subía, consecuentemente, al podio “transautorial” (Díaz: 42) de una ponderada familia de artistas prestigiosos y prestigiados por ese aura trágica.

En esta “postura” (Meizoz) en todo “carismática”, los relatos imaginarios circulantes sobre nuestro autor barcelonés han supuesto, en gran medida, el punto extremo de saturación del modelo, una “hiperidentidad” que convierte al artista en “personaje” de una figuración que entra de lleno –potenciando o interfiriendo– en nuestros horizontes de lectura. Es Carlos Castilla del Pino quien precisa así justamente esta categoría de “personajeidad” (sic): “Si la identidad surge de la metonimia sobre el sujeto, para que se dé el personaje hace falta que éste se eleve a metáfora, y, por consiguiente, en figura representativa por su singularidad” (22). El autor hace jugar en su trabajo nociones como “redundancia”, “excepcionalidad”, “efecto-personaje”, etc., muy útiles para pensar este particular modelo de subjetividad. Hacia el final, reflexiona:

El personaje no puede desprenderse ni un solo momento de su categoría metafórica y prosigue su proceso hacia la rigidización y la esterotipia, como imitación de sí mismo (redundancia), también como víctima de sí mismo, apresado en su propio constructo en el que los demás colaboraron eficazmente (Castilla del Pino, 26).

Este indiscutible aporte resulta sumamente útil para entender, justamente, la dificultad para despejar el valor de los versos goytisolianos, llagados por esta imagen de circulación mediática que el propio autor consintió y fomentó. Todo ello permitiría un estudio de la figura autoral de José Agustín Goytisoló a partir de un abanico de signos que exceden, por su cantidad y multiplicidad, las pretensiones de nuestro trabajo: la corporalidad de su imagen, inscrita en fotografías y videos, la coloratura de su voz, los distintos y varios registros, sonoros y gráficos, de sus intervenciones públicas y, por supuesto, las apreciaciones ajenas sobre esas representaciones. Aquí nos limitaremos a inferir la imagen de escritor que proporcionan algunos de sus poemas. No obstante, el excursus anterior justifica una condensación de sentidos que interpelan nuestra propia lectura del poeta, sentidos que circulan activamente dentro de nuestro horizonte de recepción y a los que aquélla, insistimos, no ha podido sustraerse.

El *ethos* "poliédrico y multitonal" de José Agustín (Riera y García-Mateos, 11) recoge temáticas y procedimientos diversos. La voz elegíaca inaugurada, como advertimos, con *El retorno* (1956-1986) y que recorre a su vez temperaturas tonales cercanas a la meditación junto con la exaltación romántica en la imprecación política, se conjuga con una iracundia vitalista que amerita la sátira, hija de la ironía barroca, y la parodia de casi todos los discursos, cuyas irreverencias son siempre, en un sentido más o menos directo, también políticas. A esas disposiciones dominantes de la escritura goytisoliana se suman, intersectándose, los trasiegos del *flanéur* en su ciudad natal y en otras y los ecos ligeros, dulces y jocosos de la poesía oral tradicional. También están, anticipamos, las mujeres y el amor, desde un asedio a la intimidad que traduce, como en Machado, uno de sus maestros, la condición histórica de los sentimientos: la intimidad, la privacidad, como formas fechadas de experiencia y reducto complementario para despejar los muchos rostros de la ideología

Su férrea toma de posición progresista marcada por su voluntad civil, en un amplio sentido, aparece intersectada en su proyecto creador desde el eje autorreferencial o metapoético de sus textos, espigando un *ethos* polémico que reparte diatribas y homenajes dentro del campo artístico precedente y coetáneo. De igual modo, la autofiguración en sus poemas de un sujeto elegíaco ("huérfano", "rey mendigo", "príncipe derrotado", "niño solo") se suma a una subjetividad sometida a la mirada ajena –familiar y social– y la propia inestabilidad psíquica, de la mano esto último de una imagen de escritor *políticamente incorrecto*. Esto es, a un tiempo atado a los ritmos vitales y a las preocupaciones de la *civitas* y, en simultáneo, deliberadamente situado al margen de la misma, enfrentado con la inhumanidad de la/s metrópolis y con las prácticas de la burguesía. A ambas representaciones, y a sus mixturas, nos referiremos ahora brevemente.

En la antología consultada del argentino Rubén Vela (*Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*, de 1964), José Agustín refrendaba su acuerdo con el programa de la poesía social en estas palabras, poetizadas en textos como "Testimonio" (*Claridad*, 1961-1998):

En las actuales circunstancias del mundo y de la sociedad en que vivo, no considero honesta una postura de evasión ante la realidad. Creo que mi deber, como escritor, es, además de procurar escribir lo mejor posible, dar testimonio de lo que sucede, de lo

que ven y piensan hombres como yo, de lo que desean y por lo que luchan y mueren muchos hombres (105).

Este pronunciamiento, un ejemplo entre los muchos que precedieron y continuaron su coherente posicionamiento a lo largo de su vida y de su obra, implica la adhesión a una serie de acciones poéticas (calidad literaria, pero, y sobre todo, “compromiso” y “testimonio” plural desde la palabra singularizada) que se replicarán en sus prosas, canciones y otras textualidades y gestos públicos, como anticipamos. En casi todos los casos José Agustín toma la palabra polémica del “manifiesto” (Mangone y Wearley) suscribiendo con su firma una apuesta en principio grupal –que otros “compañeros de viaje” de su promoción abandonarán, reformularán y/o matizarán en sus posteriores recorridos– y que, lejos de “matar a los padres” (los sociales de la primera oleada de posguerra) los potencia y resignifica, con una finalidad eminentemente persuasiva.

La dimensión polémica de la que habla Angenot, al que siguen Mangone y Wearley y particularmente Eliseo Verón en su tipología de la destinación locutiva (“prodestinatarios”, “paradestinatarios” y “contradestinatarios”), instala a menudo la poesía de José Agustín en el terreno de la sátira. Esta disposición ideológica y tonal recorre la obra del autor barcelonés, y hace foco especialmente en dos libros ya mencionados: *Salmos al viento* y *Cuadernos de El Escorial*, este último revelador de sus lecturas clásicas, Marcial y Juvenal, cultivadores del epigrama satírico y burlesco.

En este sentido basta aludir al conocido poema “Los celestiales” del primero de los citados. En dicho texto la sátira se expresa doblemente, mediante “la forma descriptiva el particularmente argumentativa de la imagen grotesca (seres e ideas) o la forma narrativa del relato satírico carnavalesco marcado por la risa” (Angenot: 36, traducción nuestra) en la deformación caricaturesca de los comportamientos y discursos (es decir, la parodia) de los “contradestinatarios” a los que dirige sus denuestos. El desprecio por la poesía ensimismada, el esteticismo y el servilismo en todo funcional al régimen dictatorial de la primera posguerra. –un paradigma estético, no obstante, transhistórico, al que José Agustín se opone contundentemente allí donde toma la palabra– se representa, sin embargo, oblicuamente –estamos en 1960– utilizando el posibilismo retórico de la *falsa alabanza*, ironía

contemplada ya por Quintiliano. La coda del poema, en su contracara, permite adivinar cuál es el lugar de enunciación adoptado por el hablante y los suyos:

Esta es la historia caballeros
de los poetas celestiales historia clara
y verdadera y cuyo ejemplo no han seguido
los poetas locos que perdidos
en el tumulto callejero cantan al hombre
satirizan o aman el reino de los hombres
tan pasajero tan falaz y en su locura
lanzan gritos pidiendo paz pidiendo patria
pidiendo aire verdadero (62)⁴

En este final se juegan varias dimensiones del *ethos* poético goytisoliano. A la obvia referencia al poeta “comprometido”, “rehumanizado”, “sucio”⁵ y “testimonial” de época se suma el margen propiciado por la “locura” que emparenta esta figura de escritor con el parásito denostado por Horacio en el final de su *Epístola ad Pisones* y, desde esa alteridad en apariencia no productiva, el “profeta” perseguido reivindicado por el romanticismo más convencionalizado al que aludía Carnero. De este modo, esta primera autopoética goytisoliana en verso es cifra de lo que se seguirá escribiendo, hasta el final de su obra, sobre esas “viejas prostitutas de la Historia” que “le piden a la vida más de lo que ésta ofrece” (“Bajo tolerancia”, de *Bajo tolerancia*, 1973-1996: 221). Rescata de una parte el talante rebelde que podría remitir a ciertas formaciones románticas (la social y utópica, de raíz saintsimoniana, por ejemplo) y, por otra, justifica, dentro del mismo paradigma, la *melancolía* esencial del personaje poético y el efecto de confesionalidad que propician muchos de sus textos.

Este sujeto menor se inscribe a partir de *El retorno*, dijimos, desde un *ethos* elegíaco signado por la orfandad y del que hemos hablado en otro

⁴ Todos los poemas citados corresponden a la edición de la poesía completa del autor, referida en Bibliografía.

⁵ El adjetivo se incorpora a uno de los epigramas de *Cuadernos...* y, además de enlazarse con la “poesía impura” nerudiana reafirma las postulaciones ideológicas del texto que estamos analizando, quizá ahora en confrontación con los Novísimos. Lo cito: “Hay quien gusta escribir textos muy celestiales/ con gualdrapas y efebos y con flores exóticas;/ y me parece bien que existan tales poetas./Mas yo canto a esta vida que es sucia y que es radiante” (“Sucia y radiante”, 754).

lugar⁶. Esa primera voz, seria y doliente, retorna a lo largo de su obra lacerada por aquella y otras pérdidas en un mundo hostil en el que se busca, en vano, “una casa/ que sabe que no existe” (558), tal como se predica en *El rey mendigo*, de 1988. Pero este diseño resulta matizado por un registro más coloquial y juguetón, incluso autosatírico, que nos recuerda algunos versos de su coetáneo asturiano Ángel González.

Así la temprana “Autobiografía” (*Salmos al viento*, 80-1), un texto en apariencia de fácil comprensión en el que sin embargo nos desconciertan sus diversas y posibles lecturas en juego. Allí el hablante aparece subalternizado por la mirada ajena y los mandatos burgueses, en la coda de cada estrofa – “No sirves para nada” – que funciona a modo de estribillo y que por lo mismo incrusta una doxa que es, a un tiempo, confirmada por la “inocencia” del sujeto y desautorizada por una sutil ironía. La desambiguación del sentido de la frase llega mucho más tarde, cuando en *Cuadernos de El Escorial* Goytisolo publica el siguiente epigrama, titulado, justamente, “No servir para nada”: “Cierto: nunca he servido para nada ¡oh amigos!/ Si servir para algo es calentar la silla/ de un Banco o Notaría: en verdad que no sirvo./ Pero sí sé sentarme para escribir poemas” (777).

No obstante, la fijación de esa escena primigenia signa en otras escenas, más tardías, las pesadillas, soledades y patologías de un personaje cuyo desamparo (trabajado con un sutil distanciamiento irónico pero muy lejos de aquel “tonto de Rafael” clownesco descrito por Alberti) resulta conmovedor y demanda a menudo a sus lectores una complicidad empática cruzada por la piedad y por la ternura. Episodios urbanos –un café, un paseo– abren la puerta a una interioridad que se narra a sí misma en consonancia con las largas caminatas reflexivas de los románticos, sólo que en este caso la indagación – que es primero psíquico-conductual y luego existencial– combina una galería de imaginerías casi surrealistas (las pesadillas y terrores nocturnos, por ejemplo) con un discurso “doméstico”, conversacional, que equilibra el tono – y la respiración– de ese encadenamiento caótico⁷. El título “Aporto nuevos

⁶ Cfr. nuestro capítulo “*Querula* voce: el ethos elegíaco en José Agustín Goytisolo”, en Gloria Chicote y Florencia Calvo (eds.) (2017). *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba.

⁷ Cuando hablamos de respiración pensamos en la decisión goytisoliana de eliminar las comas en la grafía de sus poemas, lo cual conduce a una lectura en voz alta –hasta donde se pueda–

síntomas" (*Claridad*, 175) es en si mismo significativo. La enumeración convulsa de los terrores nocturnos y los recuerdos ominosos ("También llegan los sueños/ pavorosos; las noches/ llenas de escalofrío y largos gritos...") choca, en el final del poema, con estos versos, de una ironía mordaz, que, si bien contrapesan el tono trágico de lo expuesto con anterioridad, confirman el "carácter" del que habla, esto es, su inestabilidad mental: "Tantas cosas/ que cuando estoy despierto me dan risa;/ pero que pesan dentro. En esos sueños pavorosos doctor como le digo". De igual modo en "Todavía estoy vivo", del mismo libro (176) la "amargura", "dolor de cuchillada" y de "dominio cárdeno" se cura con los remedios al uso: "no existe sortilegio/ que rompa las cadenas/ sino antidepresivos/ -ah horribles pastillitas-". El "hondo pozo oscuro" y las "aguas cenagosas" de la melancolía ("Llega el litio", *Las horas quemadas*, 1996, 826), que acuchillaron a barrocos, románticos y simbolistas, tienen ahora otros nombres y apellidos: trastornos de ansiedad, enfermedad maníaco-depresiva, hoy asistidos por *litio*, *librium*, *haropelidol*, *antabús*, paraísos artificiales que, lejos de despertar los suburbios del inconsciente, los domestican y civilizan, tal la mirada pragmática y nada mitificadora de quien los padece. Los grandes relatos de aquella excepcionalidad provistos por el arte y la literatura caen ante la propia experiencia invalidante de la enfermedad, narrada en primera persona con una distancia amigable pero demoledora.

Para ir cerrando, diremos que al margen de que en muchos de esos trasiegos reaparece también el de la propia escritura (la "cocina" del poema haciéndose junto con la lectura del mismo, en textos como "Un día cualquiera", en *Poemas no incorporados a Algo sucede*, 216-7), la anomalía y la excentricidad son caricaturizadas en autorrepresentaciones carnalescas, dispersas o modélicamente concentradas en un poema como "La decisión", de *Bajo tolerancia* (254-5). Ese "malévolo niño huerfanito" (que tiene su correlato particular en "Pepito Temperamento", de *Las horas quemadas*, 796) ha devenido en la adultez del personaje en "un caso nítido de retraso mental" y en "estado normal de estupidez" completamente asociales, fabulados desde el espejo esperpéntico de una "ficción horrible": "me paseo en cueros por las habitaciones y me contemplo/ en los espejos en extrañas posturas/ haciendo

desasosegada, que a veces coincide y potencia el "desasosiego" conceptuales de los mismos poemas.

contorsiones para verme". Sin embargo, la vidriera de muchas de esas conductas se presenta asistida por cierta contra-doxa muy respetable, en coherencia con el pacto *ético* del que habláramos al principio de este trabajo. Citamos del mismo poema:

...que leer *entrañable* me hace pensar en las
carnicerías lo cual es grave porque soy lipotímico
que después de quitarle el sonido al televisor saco la lengua
a las autoridades naturalmente norteamericanas
que vendo los libros que me regalan los amigos
sin arrancar siquiera la página de la dedicatoria
o que me pongo a morir si me hablan seriamente
del problema de la vivienda (255)

Aquel pacto de credibilidad del que esperamos haber dado sumaria cuenta desde nuestro análisis de las autofiguraciones e imágenes de escritor de José Agustín Goytisolo, se sostiene y se afirma, incluso, desde el *verosímil* de este autorretrato en principio grotesco, pero que, muy cerca del lector, revela la todavía sagrada utopía de "esos locos furiosos increíbles" (*Sobre las circunstancias*, 1983-1990, 489-90) y la del "diablo" en su manifiesto de *Taller de Arquitectura* de 1977-1995 (317-332): esto es, simplemente, la utopía de cambiar el mundo. Representaciones, todas ellas, de una voz que todavía desacomoda, inquieta e interpela.

BIBLIOGRAFÍA

- GOYTISOLO, José Agustín (2009). *Poesía completa*. Edición, prólogo y notas de Carme Riera y Ramón García Mateos. Barcelona: Lumen.
- (1988). "Sobre el escritor, su obra, los lectores y la crítica literaria", prólogo a *El rey mendigo*. Barcelona: Lumen, pp.2-9.
- ALBERCA, Manuel (2009). "El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18, pp. 393-395. En línea.
- ANGENOT, Marc (1982). *La parole pamphletaire*. París: Payot.
- BALLART, Pere (2005). "Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, pp. 73-103. En línea.
- CARNERO, Guillermo (1989). *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona: Anthropos.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989). "La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje". En Castilla del Pino, C. (ed.). *Teoría del personaje*. Madrid: Alianza, pp. 21-38.
- DÍAZ, José Luis (2015). "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica". En dossier *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 31-50. En línea.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1992). "La construcción de la imagen". En Tizón, Héctor et al. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL-Ediciones La Cortada, pp. 35-64.
- MAINGUENEAU, Dominique (1996). "El ethos y la voz de lo escrito". Traducción Ramón Alvarado. *Versión 6*. UAM, México, X, pp. 79-82.
- (2015). "Escritor e imagen de autor". En dossier *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 17-30. En línea.
- MANGONE, Carlos y Jorge WEARLEY (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Bs. As.: Editorial Biblos.
- MEIZOZ, Jerome (2009). "Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur". En monográfico "Ethos discursif et image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours*, Université de Tel-Aviv, 3, pp. 2-10. En línea.

- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri TORRAS FRANCÈS (2015). "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)". En «La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus» (dossier coordinado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 1-16. En línea.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Bs. As.: FCE.
- RIERA, Carme y Ramón GARCÍA MATEOS (2009). "Prólogo". En Goytisoló J.A., *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, pp. 7-24.
- ROMANO, MARCELA (2017). "Querula voce: el ethos elegíaco en José Agustín Goytisoló", en Gloria Chicote y Florencia Calvo (eds.), *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- VELA, Rubén (1965). *Ocho poetas españoles. Generación del realismo social*. Bs. As.: Ediciones Dead Weight.
- VERÓN, Eliseo (1996). "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". En Eliseo Verón et al. *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*. Bs. As.: Hachette, pp. 13-26.

CREADORES TEATRALES A LOS ESCENARIOS DE HOY A TRAVÉS DE TÉCNICAS METATEATRALES¹

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Académico de número de la Academia de las Artes Escénicas de España
Presidente de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI
Director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria,
Teatral y Nuevas Tecnologías (UNED)

1. Pórtico

Desde que Lionel Abel fijara el término en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963), que completó con otra serie de aportaciones en *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form* (2003), se han ido fijando y matizando sus postulados por otros autores como, entre otros, June Schlueter (1979), en *Metafictional Characters in Modern Drama*; Manfred Schmeling (1982), en *Métathéâtre et intertexte*; Richard Hornby (1986), en *Drama, Metadrama and Perception* o, por poner un ejemplo más, Tadeusz Kowzan (2006), en *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle* (más Jódar, 2017a).

Pero ¿qué ha pasado sobre el teatro español y, sobre todo, en España, al respecto? Señalaré que no han sido numerosos los estudios, desde los orígenes a nuestros días, que, como es obvio, no puedo pormenorizar aquí.

¹ Este trabajo se inserta dentro del proyecto de investigación Plataforma digital para la investigación y divulgación del teatro contemporáneo en Madrid (TEAMADCM), otorgado en convocatoria pública por la Comunidad de Madrid, con referencia H2015/HUM3366.

Daré solo unas muestras de ensayos críticos monográficos, dejando a un lado las referencias a artículos sobre tal o cual autor y obras / espectáculos.

Además del opúsculo de 72 páginas de Alva V. Ebersole (1988), *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*, traeré a colación unos cuantos ejemplos centrados en diferentes periodos de nuestra dramaturgia. Desde el número 5 (monográfico sobre el tema) de la revista canadiense *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* (2011)², pasando por los estudios de Irene Andrés Suárez et alii (1997), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*; Rosanna Vitale (1991), *El metateatro en la obra de García Lorca – donde se estudia el tema principalmente en dos obras: *El público* y *Así que pasen cinco años*–*; Christophe Herzog (2013), *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama*; Las Actas del II Seminario Internacional de Estudios Teatrales (2015), publicadas por Miguel Ángel Jiménez Aguilar (ed.), *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas* (2016), hasta llegar a las Actas del XXV Seminario Internacional, del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías³, que dirijo, publicadas por José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (2017), en las que tratamos, en la sección de lo artístico, sobre lo metateatral, con trabajos de Sánchez Montes sobre T. Kantor, Julio Fernández sobre Matarile, Reina Ruiz sobre *M.B.I.G. (McBeth International Group)* y el de Pilar Jódar –al que me referiré después.

Pero hay una cala muy destacada y reciente, en la que he tenido la satisfacción de participar, triplemente. En efecto, el 22 de enero de 2016 se defendía, en la Universidad de Salamanca, una tesis de doctorado, bajo la dirección de Emilio de Miguel Martínez, *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*, de

² Es de interés el artículo introductorio de Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, "Más allá de la ficción teatral: el metateatro" (pp. 9-16), que puede leerse en <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf>. Para evitar reiteraciones, señalaré que todas las webs citadas han sido (re)consultadas el 20/5/2017.

³ Cuyas actividades pueden verse en su web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>. Podrá encontrarse una mayor información en mis trabajos, "El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías" y "El Centro de Investigación y el teatro" (Romera Castillo, 2011: 21-45 y 47-101, respectivamente), así como en "Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España" (Romera Castillo, 2012).

M.^a del Pilar Jódar Peinado (2016), sobre este número de piezas teatrales, de la que formé parte del tribunal y que, no mucho después, la colgábamos en la web de nuestro centro de investigación, donde puede leerse en su integridad (en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf). En ese mismo año, el 21 de septiembre, otorgábamos –y empleo el plural por haber sido miembro del jurado– el II Premio de Investigación de la Academia de las Artes Escénicas de España, dedicado a “Estudios sobre teatro español contemporáneo”, al trabajo presentado por la mencionada investigadora, *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo* (Jódar, 2017a), una reducción de la tesis de doctorado, sobre cincuenta textos teatrales, que van desde 1992 (aunque hay un texto de Ignacio Amestoy de 1980) hasta 2014 (aunque no se complete el año)⁴.

A ello, hay que unir el trabajo que la mencionada investigadora, “El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI” (Jódar, 2017b: 230-241), ha publicado en las Actas de nuestro XXV Seminario Internacional, ya mencionadas, en donde, como manifiesta ella:

Desde la perspectiva del metateatro como documento o testimonio de los diferentes oficios teatrales (desde la escritura a la dirección escénica, pasando por la interpretación), señalo algunas estrategias metateatrales en siete obras de este siglo: *En un lugar de Manhattan*, de Albert Boadella; *Proyecto Bruckner*, de Laura Rubio; *Himmelweg*, de Juan Mayorga; *Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero; *Nefertiti y PIII*, de Beatriz Cabur; *Y yo sin enterarme*, de Antonia Bueno; y *La función por hacer*, de Miguel del Arco y Aitor Tejada.

Obras de cuatro dramaturgas –para quienes se interesen en ellas– y el resto, de dramaturgos. Por lo tanto, nuestro centro de investigación, el SELITEN@T, a través de mi persona, se siente muy satisfecho por haber contribuido a un mejor conocimiento de esta tipología teatral. Es cierto que autores como Anxo Abuín, García Barrientos, Francisco Linares, Martínez

⁴ El volumen se estructura de la manera siguiente: tras una introducción en la que se hace un repaso conceptual y bibliográfico, el núcleo del estudio está en “Metateatro español: el mundo del teatro y el teatro del mundo”, que se divide en los apartados siguientes: Compañías de teatro, Dirección escénica, Interpretación, Personajes, Dramaturgia, El teatro del mundo: discriminación y Desigualdad y violencia. Para terminar con unas conclusiones, el índice de las obras estudiadas (50) y una bibliografía final.

Paramio, Marcela B. Sosa y algunos más, se han ocupado también del tema, pero no me puedo detener en la pormenorización de sus trabajos para no extenderme en demasía.

En síntesis, estamos ante un molde dramático más, dentro de la pluralidad de tendencias escénicas del teatro español en la actualidad, que, sin duda, vamos conociendo más y mejor tanto por lo estudiado anteriormente, como por las aportaciones que en este.

2. ¡Al escenario...!

Propongo un viaje entretenido –que espero lo sea–, al aire de Agustín de Rojas Villalpando, y que confío no vaya a ninguna parte. Me detendré en exponer, algunos espectáculos –pocos: la lista podría ampliarse–, referidos al teatro como espejo del teatro, con el fin de completar el panorama proporcionado por M.^a Pilar Jódar, por contemplar los años a los que ella no llega (2015-2017, especialmente), de un lado, y centrar nuestra atención no en los textos –como la investigadora hace– sino en los espectáculos teatrales recientes que he tenido la oportunidad de contemplar en Madrid, en general, en diferentes moldes, como vamos a ver a continuación⁵.

Me fijaré en una serie de espectáculos en los que los dramaturgos se redoblan y suben a la escena. Varias son las modalidades que encontramos al respecto. La primera, reside en la inclusión de los autores como personajes de sus obras. El hecho lo podemos ver en dos puestas en escena. La primera, en *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, representada en el teatro de la Comedia (sala Tirso de Molina), del 6 al 18 de diciembre de 2016 y del 10 al 22 de enero de 2017, con dirección de Denis Rafter. He aquí lo que señala éste sobre el procedimiento:

Leí el texto original de Cervantes y decidí que la única manera de representarlo era con una perspectiva total de lo que es el teatro: un juego, una confianza y complicidad con el público, una mezcla de muchos estilos de comedia, y la magia que el teatro ofrece: meta-meta-teatro. Teatro en tres dimensiones con los actores presentes en el escenario durante toda la obra. Y cómo no, introducir al propio Cervantes como otro farsante más, un creador obsesionado con los personajes que viven en su imaginación,

⁵ Esta propuesta es continuación de otros trabajos míos recientes (Romera Castillo, 2016a, 2016b y 2017a, 2017b y 2017c).

cada uno buscando protagonismo mientras él mira del cielo a la tierra y de la tierra al cielo" (Denis Rafter, en el cuadernillo de la presentación de la temporada 2016-2017).

En la versión que Jerónimo López Mozo hizo del texto no aparece Cervantes incluido como personaje, sino que fue una decisión dramática debida al director del espectáculo con la finalidad descrita.

Asimismo, en otra puesta en escena se incluye al dramaturgo en las tablas. Me refiero a *Jardiel, un escritor de ida y vuelta*, a partir de la obra del autor, con versión y dirección de Ernesto Caballero, como homenaje tanto al teatro como a uno de los humoristas más sobresalientes del teatro del siglo XX, Enrique Jardiel Poncela. Caballero, ante la versión de la obra, *Un marido de ida y vuelta* (1939), añade un prólogo y dos entre actos, creando un juego teatral muy pirandelliano, haciendo intervenir a Jardiel, como un personaje más del espectáculo, que dialoga con personajes de sus obras o con el público en pleno siglo XXI. La obra se representó en el teatro María Guerrero, del CDN, que dirige Caballero, del 16 de diciembre de 2016 al 12 de febrero de 2017 (<http://cdn.mcu.es/espectaculo/jardiel-un-escritor-de-ida-y-vuelta/>).

Podemos distinguir un segundo molde en este apartado que estaría conformado por la presencia en escena de los autores de los textos, como podemos ver en los dos siguientes espectáculos.

Uno: el escritor interpreta a uno de sus personajes. En *Los cuentos de la peste*, una pieza teatral de Mario Vargas Llosa (2015), basada en *El Decamerón*, al elegir 8 cuentos de los 100 que proporciona Boccaccio sobre la reunión de unos jóvenes en las afueras de Florencia, a causa de la peste, contando narraciones en las que la lujuria y el amor tienen cabida intensa. Frente a una realidad insostenible, la ficción a través de los cuentos sirve como vehículo para buscar otra nueva realidad. Pues bien, en la puesta en escena, llevada a cabo en el Teatro Español de Madrid, del 28 de enero al 1 de marzo de 2015, el propio escritor interpretaba al Duque Ugolino, junto a Aitana Sánchez Gijón (<http://teatroespanol.es/337/los-cuentos-de-la-peste/>). No era la primera vez que el Nobel se subía a las tablas, lo había hecho con anterioridad en tres ocasiones, proporcionando un valor añadido al espectáculo, por parte de los espectadores, aunque su interpretación no fuese la de un actor consagrado y consumado.

Y otro: el escritor se interpreta a sí mismo. Como sucede con Borja Ortiz de Gondra (2017), autor de *Los Gondra (Una historia Vasca)*, en cuya puesta en

escena, no en el texto, se incluye la actuación del autor. Puesta en escena que se llevó a cabo en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán, del 18 de enero al 19 de febrero de 2017, con dirección de Josep Maria Mestres, en la que se hace un repaso a 100 años de la historia de Euskadi a través de varias generaciones de una misma familia, la del dramaturgo. La representación se abre, en un prólogo, con un monólogo del dramaturgo, así como se cierra, en el epílogo, con un diálogo entre el autor y su prima Ainhoa. Una pieza plena de autoficción, en la que Ortiz de Gondra se refleja en el espejo de sí mismo, de su familia, de la historia del País Vasco (<http://cdn.mcu.es/espectaculo/los-gondra-una-historia-vasca/>).

Asimismo, me referiré a otro molde metateatral, el del teatro biográfico: la vida (o parte) de un autor dramático como materia narrativa del espectáculo. Para ello, traeré a colación un caso, el de la presencia de un dramaturgo extranjero en las tablas. En el teatro Pavón Kamikaze, se ponía en escena *La noche de las tribadas* [de las lesbianas]⁶, del sueco Per Olov Enquist (2007), con dirección de Miguel de Arco, del 29 de noviembre al 27 de diciembre de 2016 y del 4 al 8 de febrero de 2017. El espectáculo versa sobre el también dramaturgo de la misma nacionalidad, August Strindberg (1849-1912), cuando en 1889, “acosado por las deudas y la pobreza”, decide abrir un teatro, el Dagmar, en Copenhague, para seguir experimentando sobre el hecho teatral y poner en escena su última obra teatral, interpretada por Siri, madre de sus tres hijos, con la que se encuentra en pleno proceso de divorcio, descubriendo, en el ensayo, “bajo un clima de tensión y reproches”, que “la coprotagonista de su obra no es otra que Marie, la amante de Siri y la mujer por la que su esposa ha decidido abandonarle”. Como se señalaba en la presentación de la pieza:

Enquist parte de una profunda investigación sobre la persona y la obra de Strindberg, uno de los más grandes dramaturgos de la historia de la literatura que contribuyó a cambiar radicalmente la forma de escribir y hacer teatro a finales del siglo XIX y, a partir de hechos reales, construye una hipnótica ficción de ‘teatro dentro del teatro’ que nos habla de las relaciones entre hombres y mujeres, el empoderamiento femenino y la misoginia enfermiza, las intimidades de pareja, la creación artística y sus procesos, la libertad, la identidad personal, el miedo a la soledad, el amor... Una obra recorrida por el espíritu revolucionario, terrorista, polémico y extremo de Strindberg

⁶ La obra se había estrenado en la Sala Nave 73, el 6 de junio de 2015, bajo la dirección de José Carlos Plaza, permaneciendo en cartel los días 13 y 20 del mencionado mes. Puede verse una edición en Enquist (2007).

que no dejará a nadie indiferente (<http://teatrokamikaze.com/programa/la-noche-de-las-tribadas/>).

Por lo que a las dramaturgas concierne, me referiré a una tipología, la del teatro biográfico. El Teatro del Barrio ha programado un ciclo, *Mujeres que se atreven*, compuesto por una trilogía de piezas teatrales sobre tres mujeres “relevantes que lucharon porque la sociedad les reconociera como iguales” al hombre: *Emilia* (Emilia Pardo Bazán) –obra a la que me referiré después–; el dedicado a la escritora y activista de los años de la República *María Teresa* (María Teresa León) y el centrado en la editora y novelista *Eva* (Eva Forest) –la polémica compañera de Alfonso Sastre– que luchó contra la dictadura franquista. Los dos últimos espectáculos todavía no se han montado.

La primera de ellas, dedicada a la eminente escritora gallega, Emilia Pardo Bazán –de quien, por cierto, en diciembre de 2015 se escenificó en el teatro María Guerrero, del 10 de diciembre de 2015 al 24 de enero de 2016, *Insolación*, una adaptación de la novela por Pedro Vllora, dirigida por Luis Luque, con claros ecos de su protagonista, la marquesa Francisca de Asís Taboada, de la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen–. A esta figura tan importante, tanto literaria como personalmente, que además de su novelística, en la que triunfó, cultivó el teatro, en el que no tuvo éxito por diversas razones (Pardo Bazán, 2010). El Teatro del Barrio le dedicó la primera entrega del ciclo, *Emilia*, con dramaturgia de Anna R. Costa, a partir de un texto de Noelia Adánez, interpretada por Pilar Gómez y puesta en escena del 16 de noviembre al 23 de abril de 2016 con el fin de mostrar la lucha de una mujer, Emilia Pardo Bazán, “que, en las postrimerías del siglo XIX, se empeña en ser ella misma, es decir, en conducirse de acuerdo con sus deseos y voluntad de escribir y participar en la vida pública” (<http://www.teatrodelbarrio.com/emilia-producciones-del-barrio/>).

Por otra parte, traeré a colación, a continuación, una pieza en la que la autora se incluye en el texto (como hiciera, por ejemplo, y entre otras, Paloma Pedrero en *Juicio a una dramaturga*). Elidiré a una creadora joven (Romera Castillo, ed., 2014), Beatriz Cabur⁷, que ha escrito más de veintitrés obras dramáticas, entre las cuales figura *Nefertiti & Piii*, de la que se realizó una

⁷ Que promueve un interesante boletín de noticias teatrales, *The Theatre Times* (newsletter@thetheatretimes.com).

lectura dramatizada en la sala Berlanga de Madrid el 8 de octubre de 2015 (<https://translate.google.es/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.beatrizcabur.com/nefertiti-piii/&prev=search>) y que se inserta en un proyecto europeo, dirigido por ella, *365 Women a Year*, con el fin de que las dramaturgas escriban textos sobre mujeres extraordinarias que tuvieron o tienen un papel relevante en la historia.

Beatriz elige a Nefertiti y Egipto. En la pieza se introduce como *dramatis personae* a la Autora, al estilo unamuno-pirandeliiano, que trata de montar una obra *El horizonte del sol*, en la que se rescata la figura de Nefertiti a través de su descubridora en el siglo XX. "Responsable y ejecutora de la primera revolución religiosa de la historia y condenada a ser un mero busto bonito en un museo. Reducida a la narrativa masculina. El mayor mérito de la mujer es la belleza. Qué ignominia" (Cabur, 2016: 43). Su historia, la de una mujer gobernadora y legisladora, es demasiado revolucionaria para poder ser narrada: "Esa historia no se puede contar ni tres mil años más tarde. [...]. Tuviste más poder ejecutivo del que tuvo ningún hombre en tu época, eso no se puede contar. [...]. Tú gobernaste como mujer. No siguiendo las normas del Club" (Cabur, 2016: 44). La dramaturga *dixit*.

3. Conclusiones

La construcción de los discursos artísticos sobre una citación del propio arte es una técnica no exclusiva de lo teatral, sino que se da en las demás artes; aunque en este, el uso del metateatro, pese a haber sido practicado en el teatro desde siempre, es un signo muy significativo de la dramaturgia de la actualidad, empleada paradigmáticamente por Luigi Pirandello (2011) en *Seis personajes en busca autor* y que en el ámbito literario Cervantes o Miguel de Unamuno (en *Niebla*) utilizarían la metaficción de manera relevante.

Tras este breve y selecto panorama de la técnica del dramaturgo/a redivivo en la escena en la cartelera madrileña de estos años cercanos podemos confirmar que los dramaturgos, sean varones o mujeres, han utilizado esta técnica con diversos fines. La técnica, como se ha visto, se emplea de diferentes formas: unas veces, como recurso dramático, con el fin de dar realce a su labor, una vez que estos ya han desaparecido, como sucede en los casos de *Pedro de Urdemalas* y *Jardiel, un escritor de ida y*

vuelta; mientras que, en otras, escritores vivos se suben a las tablas con el fin de revivir elementos literarios del pasado, con una gran carga crítica, como se plasma en *Los cuentos de la peste* o se utiliza la autoficción como sucede en *Los Gondra (Una historia vasca)*. El molde biográfico se emplea tanto para reflexionar sobre el hecho teatral como para plasmar retazos de vida como sucede en *La noche de las trébedas* con la figura de August Strindberg, así como en *Emilia* con la Pardo Bazán. Otros procedimientos se emplean para enfatizar el papel de la mujer, con tonos feministas claros, como son los casos de *Emilia*, dentro del ciclo *Mujeres que se atreven*, o en *Nefertiti & Piii*.

El teatro como espejo del teatro –el teatro dentro del teatro– en la escena actual sigue perviviendo. El tópico literario y teatral del *Theatrum mundi* una vez más redivivo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Will and Hang.
- (2003). *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. Nueva York: Holmes & Meyer.
- ANDRÉS SUÁREZ, Irene et al. (1997). *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- CABUR, Beatriz (2016). "Nefertiti & Piii". En VV. AA., *365 Women a Year*. Yolanda García Serrano (pról.). Madrid: Ediciones Antígona pp. 15-46.
- EBERSOLE, Alva V. (1988). *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*. Valencia: Albatros Ediciones.
- ENQUIST, Per Olov (2007). *La noche de las trébedas*. Madrid: Nórdica Libros (se edita junto con *Comedia onírica*, de August Strindberg).
- HERZOG, Christophe (2013). *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX: ensayo sobre el cuerpo y la conciencia en el drama*. Zaragoza: Libros Pórtico.
- HORNBY, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Londres / Toronto: Associated University Press / Bucknell University Press.
- JIMÉNEZ AGUILAR, Miguel Ángel (ed.) (2016). *El metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas*. Salobreña (Granada): Alhulia.
- JÓDAR PEINADO, M.^a Pilar (2016). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Salamanca, bajo la dirección de Emilio de Miguel que puede leerse completa en http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/Pilar_Jodar.pdf [30/03/2017].
- (2017a). *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid: Academia de las Artes Escénicas de España (con prólogo de César Oliva, pp. 9-12).
- (2017b). "El metateatro como testimonio del quehacer dramático y escénico en siete textos teatrales del siglo XXI". En José Romera Castillo (ed.), *El teatro como recurso artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 230-241.

- KOWZAN, Tadeusz (2006). *Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. Paris: L'Harmattan.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja (2017). *Los Gondra (Una historia vasca)*. Eduardo Pérez-Rasilla (pról.). Madrid: Centro Dramático Nacional.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2010). *Teatro completo*. Estudio preliminar, edición y notas de Montserrat Ribao Pereira. Madrid: Akal.
- PIRANDELLO, Luigi (2011). *Seis personajes en busca autor; Cada cual a su manera; Esta noche se improvisa*. Luperiel y Miguel Á. Cuevas (eds.). Madrid: Cátedra.
- ROMERA CASTILLO, José (2011). *Pautas para la investigación del teatro español y sus puestas en escena*. Madrid: UNED.
- (2012). "Teatro en escena: un centro de investigación sobre la vida teatral en España", *Teatro de Palabras* (Université de Québec a Trois-Rivières, Canadá), n.º 6, pp. 175-201 (en línea: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Romera.pdf> [20/3/2017]).
- (2016a). "La revista Signa: 25 años de andadura científica", *Signa*, n.º 25, pp. 13-76 (también en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-signa/> [20/3/2017]).
- (2016b). "Teselas de un mosaico teatral español en los inicios del siglo XXI". En Cristina Ferradás Carballo y Mónica Molanes Rial (eds.), *Teatro y escenas del siglo XXI. Estudios sobre teatro actual*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 97-111 (edición digital).
- (2017a). "25 años de los Seminarios Internacionales del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: una vigorosa andadura científica". En José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 11-20.
- (2017b). "El caudaloso río teatral en el siglo XXI y algunos afluentes". En Beatrice Bottin (ed.), *Nuevos asedios al teatro contemporáneo: creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, pp. 13-27.
- (2017c). "El teatro como hilo de unión entre España-Europa y Europa-España: algunas calas". En el número monográfico sobre Teatro español y europeo: circulación de repertorios dramáticos, M.ª Luisa Lobato et alii

- (eds.). *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n.º 15 (1 de junio), pp. 576-605 (en línea: [http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/JoseRomeraCastillo\(576-605\)n15.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n15/JoseRomeraCastillo(576-605)n15.pdf) [20/5/2017]).
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2014). *Creadores jóvenes en el ámbito teatro (20+13=33)*. Madrid: Verbum.
- (2017). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- SCHLUETER, June (1979). *Metafictional Characters in Modern Drama*. Nueva York: Columbia University Press.
- SCHMELING, Manfred (1982). *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes.
- TEATRO DE PALABRAS: *Revista de teatro áureo (2011)*, número 5 (monográfico dedicado al teatro en el Siglo de Oro, que puede leerse en <https://dialnet.unirioja.es/revista/9123/A/2011> [30/3/2017]).
- VARGAS LLOSA, Mario (2015). *Los cuentos de la peste*. Barcelona: Alfaguara.
- VITALE, Rosanna (1991). *El metateatro en la obra de García Lorca*. Madrid: Editorial Pliegos.

MARGARITA NELKEN, ARTICULISTA DE CONCIENCIA

FANNY RUBIO

Universidad Complutense

A cualquier analista de la cronología española que transcurre entre los siglos XIX y XX no le pasa desapercibido el fulgor proyectado por la figura, de gran impacto, de Margarita Nelken, (Madrid, 1896-México, 1968) cuyo perfil intelectual, artístico y político va a resurgir como cima de la polémica que ha sumido durante medio siglo a los historiadores acerca del papel de las mujeres intelectuales en la España de los años treinta, tanto por parte de núcleos reivindicadores de la memoria en general, como del feminismo y las nuevas militancias. Sin embargo, estas restauraciones de las olvidadas han padecido durante decenios el argumentario procedente de la imaginaria del franquismo y postfranquismo, entregado, todavía, a muchos años de la muerte de estas figuras, a denostarlas cuando no a cubrirlas con el manto del olvido proceden del campo de la historia y de la crítica literaria.

También hay que decir que en determinados ámbitos del poder democrático nombrar a Margarita Nelken no despertó grandes simpatías entre los partidos "oficiales" de izquierda a pesar de que ella había sido republicana militante y parlamentaria socialista, después comunista. Su apartamiento relativo de la política orgánica durante su exilio mexicano contribuyó a pasar un tupido velo por su historia, pese a la simpatía que la ligó a la ministra y líder libertaria Federica Montseny y algunos altos dirigentes de la guerra española como el general Miaja. Peleó con la historia de España con conocimiento y valor, pero fueron sus dramas familiares los que más la abatieron. Al lado de

las ausencias de los hijos muertos, (el muchacho en el frente de la URSS en la guerra mundial, su hermana, su madre o su única hija, ya en México), la ironía que empleara con un guiño de cordialidad el Presidente Azaña cuando hablaba de Margarita, como tantos después haciéndose fiscales de la vida de Nelken, no le produjeron apenas daño. Ella se mantuvo a estratégica distancia de los poderes de cada día, salvo en circunstancias de extrema urgencia en que había de pactar por temas afectivos fundamentalmente, y a la vista de las noticias que de ella nos da su epistolario, su voz de suficiencia parecía no tener más amo que su conciencia apasionada.

Imaginamos que su atractivo, su belleza, su inteligencia y su trabajo de mujer multilingüe de origen judío emancipada en los ámbitos más cotizados, como crítica del mundo del arte y autoridad en los museos españoles, sumados a su pasión política progresiva a favor de los campesinos sin tierra y el internacionalismo proletario, en suma, su valor, supusieron una firme provocación (que pagó bien cara con el exilio y otros dolores como madre) a la burguesía española acobardada por la crisis, al machismo tradicional español y al fascismo emergente en los años de preguerra que la castigaron con el odio o sus comentarios soeces, que hasta hoy llega, por ejemplo, al promover arrebatarse recientemente el nombre de una calle en la Extremadura que tanto amó desde los años de Diputada.

Lo cierto es que las más duras acusaciones contra ella como política en las últimas semanas de la guerra civil no han sido probadas, salvo su circunstancial justificación de la violencia obrera tras los antecedentes de la explotación campesina que le produjo un destierro, como señala Preston (2001) en *Palomas de guerra*, de manera que podemos constatar que, después de un silencio sospechoso que debió sobrellevar pacientemente en tierra mexicana, el trabajo de contados historiadores de la Literatura como Gonzalo Santonja, Antonina Rodrigo o Ángela Ena, va restaurando su compleja figura de intelectual española, que empuña la pluma tanto en la prensa europea como particularmente en la española y americana. Tanto en los artículos como en su narrativa y en su obra de crítica de arte, Nelken funde todo lo que ella es con una impronta ética. Con el estipendio de esas colaboraciones pudo vivir hasta su muerte y mantener a cuatro generaciones de familiares (sobrevivió a su madre, a su hermana y a sus hijos) que la acompañaron en su periplo de trasterrada. Pero hemos de recordar que, salvo los miles de seguidores de

todo el mundo que la han seguido en ediciones minoritarias, el vínculo con determinadas figuras de la República en México que la veneran como “santa laica” y pese a la recuperación académica citada, todavía Margarita Nelken no ha recibido el homenaje internacional que merece.

No voy a detenerme en la formación sentimental de Margarita Nelken que interesa tanto en estos tiempos, enjuiciar o glosar su papel de amante, novia, esposa, hermana, madre o abuela, que daría para un larguísimo y atrayente documental relativo a su fuerza épica que se recoge finalmente en un cierto lirismo sobreviviente más propia de una poeta que de una política de su talla. Pero sí reiterar que pertenece a una generación de mujeres que viven entre los dos siglos con las alertas afiladas, pues las conmueve el carro de la historia. La de las mujeres universitarias y obreras que nacen con la telegrafía sin hilos y viven sus mejores años entre la regencia de María Cristina (1885-1902) y el reinado de Alfonso XIII, períodos ambos atravesados por las guerras de Cuba y de Marruecos. Como la mayoría de las protagonistas intelectuales, Nelken es hija bien instalada de la burguesía culta dentro de un abanico de creadoras, actrices, políticas y pensadoras, que adquieren especial protagonismo en los años treinta del siglo XX: Federica Montseny, Dolores Ibárruri, María Zambrano, Mercè Rodoreda, María Teresa León, Victoria Kent o Clara Campoamor, entre muchas otras, no demasiadas. Margarita Teresa Lea Nelken Mansgerber, la niña bien de familia pudiente de joyeros situados en la Puerta del Sol antes de la crisis y cercanos a la familia Real, puede cursar estudios de idiomas, de pintura y de música. Desciende de judíos cosmopolitas que proceden de Hungría, Austria, Polonia o Francia y se han instalado definitivamente en Madrid, donde ella nace y crece. Margarita iba para artista y traductora, comienza en París en el estudio del pintor Eduardo Chicharro y comparte experiencias pictóricas con María Blanchard. Un caso raro en una España que se había mantenido mentalmente en el inmovilismo desde la época de Fernando VII, con algún sobresalto momentáneo provocado por las guerras citadas de Cuba y de Marruecos y la irrupción del 98. El arte, la situación de la mujer española y el socialismo como solución a la crisis agraria y de pobreza y su entusiasmo a la defensa de los pobres del mundo van a ser sus dedicaciones, el centro de su experiencia de escritora, como asegura Antonina Rodrigo (1978: 8).

Autora de novelas breves como *La aventura de Roma* (1923) *Mi suicidio* (1924), *Una historia de adulterio* (1924) y *El viaje a París* (1925), y la novela larga titulada *La trampa del arenal* (1923) hace de la literatura que se inspira en la vida un lugar de catarsis de la España real. Lo podemos comprobar en la cuidada edición de esta novela última citada de Margarita Nelken realizada por la profesora Ángela Ena (2000)¹, donde se aporta una extensa bibliografía de la escritora, crítica de arte, parlamentaria y política. Aunque el documentadísimo trabajo de Ena se ciñe al texto literario de referencia, la edición citada no pasa por alto las tensiones políticas que dejaron a la militante Margarita Nelken marginada, a la larga, de los partidos donde quedara encuadrada en los años de guerra, siendo, a la postre, comprendida vivencialmente por otra mujer excepcional, la libertaria Federica Montseny, la primera mujer ministra de la historia de España, quien no duda en calificar a Margarita de “valor excepcional” y de “mujer valiente”. Ambas resisten juntas el final de la guerra en Madrid, casi solas (ella también en Barcelona), con la compañía del general Miaja, velando por una República perdida.

Cuando hablemos del empuje que va a adquirir, en los años veinte y treinta, la cultura representada por esa primera generación de mujeres intelectuales, hemos de recurrir a su libro *Las escritoras españolas* (1930), que se refiere a lo conseguido por ellas como «una victoria conseguida tras empeñado combate, y, cuyo logro, las pasadas generaciones no hubieran podido siquiera sospechar», relacionando a las españolas con sus hermanas europeas, aquéllas que en el continente y en el mundo se mostraban por la emancipación femenina. En 1919 se crea la primera asociación feminista de España, la “Asociación Nacional de Mujeres Españolas” y, por las mismas fechas, el primer periódico feminista, *El pensamiento femenino*, dirigido por Benita Asas. Pero las mujeres españolas habrán de esperar al año 1931 para tener, si son casadas, personalidad jurídica, y si son tanto casadas como solteras, el voto y el divorcio, la primera ley que desarrolla el concepto de igualdad. Sólo dos mujeres serán elegidas diputadas en las elecciones de junio de 1931, fecha en que un decreto del gobierno provisional declara que mujeres y curas pueden ser elegidos diputados. Las dos mujeres son la diputada de Izquierda Republicana, Victoria Kent, y Clara Campoamor, del Partido Radical. Dos mujeres entre 465 diputados, que serán tres a finales de

¹ Véase también la edición de Santonja, G (1994) del relato de M. Nelken *El orden*.

1931 cuando ingresa Margarita Nelken en las Cortes como socialista, repitiendo en tres legislaturas. Es ahí, en un ambiente de compromiso y cultura emergente donde se sitúa junto a otras mujeres creadoras que son conscientes del momento en que viven: Maruja Mallo expone en los locales de la *Revista de Occidente* (1928), Margarita Xirgu lleva a los escenarios a Valle, a Galdós, y a García Lorca. Llegan también los libros *Estación de ida y vuelta*, de Rosa Chacel; *Horizonte del liberalismo*, de María Zambrano; *La mujer española ante la República* (1931), de María Lejárraga, fundadora también de la Asociación Femenina de la Educación Cívica, como los libros *Las escritoras españolas* y *Guía espiritual del Prado* de Margarita Nelken. No obstante, sus preocupaciones intelectuales no la apartan de sus responsabilidades cívicas, como Nelken, defendiendo a la República o criticándola desde dentro, participando en el Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en plena guerra, ayudando en tareas humanitarias de atención a la infancia vulnerable, participando en el sitio del Alcázar de Toledo y dejando su vida llena de dificultoso peregrinar por Francia, Rusia o México. Y todo esto mientras escribe como una hiperactiva columnista todo lo que piensa cada día a la orilla de la historia de España. Sus historias pasan al papel de periódico, sus novelas breves se publican en la prensa y sus intervenciones escritas para ser pronunciadas en las Cortes pasan a publicarse como columnas de distintos periódicos, dando en su firma la presencia de tres: la mujer, la crítica y la intelectual comprometida.

Tenemos, pues, a primera vista una Margarita Nelken que podría parecer contradictoria de educación burguesa que se decanta precozmente por la pintura y la crítica del Arte, como comprobamos al saber que con tan solo quince años publicó su primer artículo en la revista inglesa *The Studio*. A partir de aquí crecerán los artículos y ensayos que reúne en *Glosario* (1917), *Tres tipos de vírgenes* (1942), *Carlos Mérida* (1961), *Ignacio Asúnsolo* (1962) y el póstumo *Un mundo etéreo: La pintura de Lucinda Urrusti* (1976). A la vez que coordina los cursos de arte del Prado y es vocal de la Junta del Patronato del Museo de Arte Moderno se despliega a diario por las páginas de la prensa periódica más variopinta, escribiendo desde la revista *La Ilustración Española y Americana* dirigida por Wenceslao Fernández Flórez, y luego en *ABC*, *Los lunes de El Imparcial*, *Le Mercure*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, etc. Fue crítica de arte para diversos periódicos de Madrid y del extranjero: *El*

Fígaro, *El Día*, *La Razón* de Buenos Aires o *Goteborg Handelstidning* de Suecia. En 1917 publicó el primero de sus libros de crítica *Glosario. Obras y artistas* donde abordó una gran variedad de temas, artistas y corrientes de diversas épocas y países, enjuiciando a sus pintores predilectos: Rodin, Gauguin, Van Gogh, El Greco, Solana, Zuloaga, Julio Romero de Torres y Picasso entre otros; demostrando su admiración y conocimiento del arte de vanguardia, nada habitual en la España de la época, se erige en gran teórica del expresionismo. En los balances de la hora última de la República vemos a Margarita Nelken en tareas de coordinación por la protección del Patrimonio Nacional, de salvaguarda del tesoro de la Catedral de Toledo que fue trasladado al Banco de España y los últimos periódicos de la España *Leal* nos hablan de su serenidad en la Barcelona que estaba siendo tomada por los golpistas dando su última conferencia en el Ateneo de esa ciudad, titulada "*Picasso, artista y ciudadano de España*".

Una segunda Margarita se vuelca ya en otro ángulo de visión integrando por fin una obra feminista de cariz reivindicativo y liberador que también va a ser atravesada por la historia de la España en la que está sumida, de lo que deja constancia en *Las escritoras españolas* (1930), *Maternología y puericultura*, *Las mujeres ante las Cortes Constituyentes* (1931), *Por qué hicimos la revolución* (1936), etc. Es la de Margarita, consciente de los problemas de las mujeres, una pluma a la altura de las circunstancias políticas que les afectan. No ocultan los investigadores, como es de sobra conocido, que Margarita Nelken no había sido en su día partidaria del voto femenino, pues opinó que, salvo una minoría, las mujeres españolas, a siglos de distancia de las europeas, votarían lo que les aconsejaran sus confesores. Pero como ha desarrollado en un trabajo pionero Antonina Rodrigo (1978) su lucha por la emancipación de las mujeres corre paralela más tarde a su trabajo de diputada y a su implicación en los conflictos agrarios de Extremadura y Andalucía, donde se hace como columnista de conciencia en la prensa militante, dando origen a una tercera Margarita, la síntesis de las dos anteriores, la crítica de arte y al mismo tiempo la voz de la vanguardia de las mujeres españolas, una síntesis que realiza el salto cualitativo de dar en los periódicos y las entrevistas su voz ético-estética inconfundible hacia una mayor implicación de todo lo que ha sido con anterioridad: la crítica de arte, la intelectual, la feminista consciente

y la diputada revolucionaria. Un cóctel demasiado potente para pasar desapercibido.

Fruto de esta visión sintética y rotunda son sus colaboraciones de mujer segura de su gesto que es escritura en la prensa de los partidos, particularmente en *El obrero de la tierra*, de la Federación Nacional de los Trabajadores de la Tierra, donde la emprende contra los latifundios y apoya a los campesinos denunciando la explotación de siglos de los pobres del campo. Margarita es allí también estilo y fuerza de convicción, como en sus relatos o novelas breves que publica en la prensa del momento donde no pierde una línea para hablar de la libertad, como en sus intervenciones en la radio y en sus discursos políticos en las Cortes. La fuerza de su gesto renuncia a explorar en el conocimiento en estado puro. Lo pone "en situación" como los viejos novelistas del realismo. Va directa a comunicarse con sus lectores oyentes. No olvidemos que se practica la lectura de los periódicos "en corro" y los recursos orales acompañan como en el nuevo periodismo al autor de columnas. Nelken anuda su voz a los lectores que se implican en sus mismas ideas, generando en cadena un proceso de conciencia compartida. El periodismo se constituye en Nelken en memoria sonora.

A partir de este compromiso maduro, todo aquel que la leía sabía a ciencia cierta que les hablaba simultáneamente una especialista en Historia del Arte, una estudiosa del papel de las mujeres en la Historia de España y por circunstancias del tiempo en que se desvivió, también una experta de urgencia en el problema agrario y una simpatizante del internacionalismo de los obreros y campesinos contra el poder de los caciques, de la mano de una propuesta antilatifundista:

Las reacciones cada vez más revolucionarias de Margarita Nelken eran fruto de las cartas conmovedoras que recibía de sus votantes. En la primavera de 1934 había escrito en el periódico de los campesinos: "¿Habrà que esperar a que un día los campesinos se coman los unos a los otros para conmoveirse? ¿Tendremos que pasar por la vergüenza de ver que el mundo organiza una campaña de caridad para socorrer a los hambrientos españoles? (Preston, 2001: 293)

Por tanto, si hemos de hablar de esta pluma-síntesis de Margarita Nelken hemos de vincularla obligatoriamente a su experiencia como sujeto de la historia, un sujeto extraordinario que trabaja en su escritura un sueño ético-

estético, cuyo reflejo en la sociedad de aquella época que pudo contemplarla y escucharla no siempre se manifestaba con armonía, sino siempre con pasión. La hipersensible descendiente republicana del relojero de la corte de Alfonso XII, la bella judía políglota traductora de Kafka y de Goethe capaz de hacer realidad la utopía compartida de una sociedad sin clases, renunció a ser la gran muralista de vanguardia por dejar en su escritura el núcleo épico-lírico de su inagotable capacidad. Su oratoria en el parlamento seguía la estrategia de una página de periódico y sus escritos breves se modulaban finalmente con un tono de arenga que hacía que el propio Azaña la ridiculizara, tal y como recoge Preston en el libro citado. Su pasión la lleva a poner un espejo crítico frente al militarismo, pero también a la República, las fuerzas del orden, los propietarios agrarios o las mujeres españolas. Su libro *La condición social de la mujer en España* señala otra inflexión en sus registros comunicativos. Pero será en el titulado *Las escritoras españolas* (1930) donde realiza un recorrido minucioso desde la Edad Media y el nacimiento de la mujer sujeto de escritura hasta el fin de siglo XIX con las figuras de Fernán Caballero y Emilia pardo Bazán, y donde plasma su manera de curarse en salud ante la historia de la Literatura tan escasa en nombres de mujeres. Cumple con su papel de investigadora y comunicadora:

Se dirá que no es posible comparar, bajo ningún aspecto, esta producción literaria femenina con la masculina. Desde luego. Mas téngase en cuenta que la censura eclesiástica mostrábase más implacable con los escritos femeninos, e impedía la publicación de no pocos de ellos (...) Y piénsese asimismo que, en las anteriores centurias, la vida apartaba aún más que hoy a la mujer de manifestarse objetivamente. Y repitamos, por fin, de nuevo que no hemos querido señalar aquí sino las personalidades más representativas, aquellas que ofrecen indudable significación personal, y, que, entre éstas destácase una cumbre tan difícil de superar como Santa Teresa, la cual, por sí sola, justifica el alto nivel a que pretendemos elevar la literatura femenina española (Nelken, 1930: 24-25).

Observamos en sus escritos sobre los tres senderos citados que éstos son resumen de sus preocupaciones, como también lo será su epistolario, donde asoma a retazos, con el tiempo, el paisaje social en el que malvivían sus contemporáneos. Como dice J. Martínez Gutiérrez (1998: 162-163): "Las intelectuales que vivieron la guerra ya maduras, como Isabel de Palencia (nacida en 1878), Margarita Nelken (1896), o Victoria Kent (1898)

experimentaron un cambio rotundo en intereses, temática y producción con respecto a lo que había sido su vida y obra anteriores a 1936. La España de la que venían, la de principios del siglo XX, era primordialmente agraria y católica, en un estado económico y cultural más atrasado que el resto de Europa, y más conservador; durante el reinado de Alfonso XIII, a la par que la retrasada gestión económica, existió un cierto liberalismo que dio cabida a elementos intelectuales y a movimientos urbanos y sociales de diferentes tendencias, pero la población femenina común estaba lejos de notar los aires y las sufragistas inglesas o americanas o de las feministas francesas". Martínez Gutiérrez (1998: 164) se detiene en el libro de Nelken, *La mujer ante las Cortes Constituyentes* (1931) para destacar el concepto manejado insistentemente por la intelectual, el de la "higiene". "La higiene de las condiciones de vida que Nelken propugna tiene que ver con la sanidad/salubridad como dignificación del trabajo, y como condición inapelable de justicia social y vida productiva. Noción que abarca un proceso formativo, siendo la educación el instrumento que proporcionará a la mujer la condición idónea para sanear una situación enfermiza de enquistamiento y dependencia", teniendo muy en cuenta el pensamiento emancipador de Nelken, que intenta defender el trabajo fuera del hogar de las mujeres como elemento dignificador, mientras que el trabajo dentro de casa las convierte en seres vulnerables a expensas de la voluntad de la familia o el marido. Lo mismo sucede con la ley de divorcio, según Nelken, que a la larga ha de proteger los derechos de las mujeres, o la organización del trabajo femenino remunerado. Aborda incluso la sustitución del funcionariado religioso de las instituciones por personal civil.

Todas estas ideas se van exponiendo en la prensa "de formación y de combate" como *Crónica*, *Estampa* o *Mundo obrero* donde Margarita Nelken encarna la voz de la Agrupación de Mujeres Antifascistas o de la Asociación Internacional de Intelectuales Antifascistas. Su visión más descarnada de la revolución aparece en su libro *Por qué hicimos la revolución* comparando la revolución de Asturias con el levantamiento popular de la Rusia de 1917. Esa metáfora va a tomar cuerpo en los debates en los que participa, en sus intervenciones de la radio o sus mítines.

Pero su implicación a costa de multitud de peligros vividos y rechazos infligidos por quienes no la podían acompañar en sus ideas la lleva a ser la única diputada presente en Barcelona en la última reunión de las Cortes

republicanas en suelo español, celebrada en los subterráneos del castillo de Figueras el 1 de febrero de 1939.

Más adelante, la expulsión del Partido Comunista y la muerte de su hijo Santiago en el frente de Rusia la hacen inevitablemente replegarse a su interrumpida profesión. Retorna a la crítica de arte en México y París. Los artistas mexicanos José Luis Cuevas, Lucinda Urrusti o Carlos Mérida le deben mucho y México entero la respeta. Tanto los libros como los artículos en *Hoy*, *Presente*, *Tribuna*, *Excelsior* (donde escribió un artículo diario a lo largo de casi treinta años) *Israelita*, de la comunidad judía, como en trabajos de fondo y conferencias, informa sobre arte español, europeo y mexicano. Sus artículos de crítica de arte se pueden seguir en sus libros escritos en el exilio *El expresionismo en la plástica mexicana* (1964), *Escultura mexicana contemporánea* (1951), y éstos nos descubren una Margarita Nelken que llega en el exilio a la cima de su madurez como pensadora, pese a quien pese, que, en palabras de J. Martínez Gutiérrez (1998: 178) "dedicará su vida a la estética entendida en el sentido Hegeliano de la belleza como manifestación de la Idea, un proceso histórico dialéctico que tiene para Nelken la representación de lo sublime en el logro de la justicia social, en la perfección del estado de derecho e igualdad". Tomémoslo como conclusión.

BIBLIOGRAFÍA

I. DE MARGARITA NELKEN

1. ARTE

- (1917). *Glosario (Obras y artistas)*. Madrid: Fernando Fe.
- (1929). *Tres tipos de vírgenes*. Madrid: Cuadernos Literarios.
- (1942). *Tres tipos de vírgenes*. México: Secretaría de Educación Pública.
- (1951). *Escultura mexicana contemporánea*. México: Eds. Mexicanas.
- (1959). *Carlos Orozco Romero*. México: UNAM.
- (1961). *Carlos Mérida*. México: UNAM.
- (1962). *Ignacio Asúnsolo*. México: UNAM.
- (1964). *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*. México: INBA.
- (1967). *Un mundo etéreo: La pintura de Lucinda Urrusti*. México: Secr. De Educación Pública.

2. HISTORIA DE LAS MUJERES

- (1921). *La condición social de la mujer en España*. Barcelona: Minerva.
- (1975). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVC.
- (1926). *Maternología y puericultura*. Valencia: Generación Consciente.
- (1927). *En torno a nosotras*. Madrid: Páez.
- (1930). *Las escritoras españolas*. Madrid: Labor.
- (1931). *La mujer ante las Cortes Constituyentes*. Madrid: Castro.
- (1938). *La mujer en la URSS y en la Constitución soviética*. Valencia: AUS.

3. CULTURA

- (1943). *Johan Wolfgang von Goethe. Historia del hombre que tuvo el mundo en la mano*. Madrid, Biblos, s.a.
- (1947). *Presencias y Evocaciones*. México.
- (1947). *Los judíos en la cultura hispánica*. México: Tribuna Israelita,

4. POLÍTICA

- (1936). *La epopeya campesina*. Madrid: Aldus.
- (1936). *Por qué hicimos la revolución*. Madrid: Eds. Sociales Internacionales.

(1943). *Las torres del Kremlim*. México: Industrial Distribuidora.

5. CREACION LITERARIA

5.1. POESÍA

(1944). *Primer frente*. México: Ángel Chaperero.

(1959). *Elegía para Magda*. México: Alejandro Finisterre; rep. *Raíces. Revista judía de cultura*, 20, 1994, pp. 44-46.

5.2. TEATRO

Una aventura diplomática (en colaboración con Eduardo Foertsch), adaptación de Ludwig Bauer, estrenada en 1931, en el teatro Muñoz Seca de Madrid.

Cuervos, estrenada en julio de 1934 en la sala Capsir de Barcelona.

5.3. NARRATIVA

(1922). *La exótica* (cuento), *Informaciones*, Madrid, 14-02-1922.

(1922). *El desliz* (cuento), *Informaciones*, Madrid, 27-02-1922.

(1923). *La aventura de Roma* (novela corta), *La Novela de Hoy*, Madrid, 16-02-1923. En A. Ena Bordonada (ed.). *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, (1990). Madrid: Castalia.

(1923). *El veneno* (cuento), *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 23-04-1923 y en *Lecturas*, Madrid, Mayo, 1926.

(1923). *La trampa del arenal* (novela). Madrid: Sucesores de Hernando.

(1924). *Una historia de adulterio* (novela corta), Madrid, 24-05-1924.

(1924). *Pitiminí "etoile"* (novela corta), *Los Contemporáneos*, Madrid, 30-08-1924.

(1924). *El milagro* (novela corta), *Los Contemporáneos*, Madrid, 11-11-1924.

(1924). *Un suicidio* (novela corta), *La Novela Corta*, 27-12, 1924.

(1925). *El viaje a Paris* (novela corta), *La Novela Corta*, 4-04-1925.

(1926). *Un acto de honradez* (cuento), *Hogar Moderno*.

[1931] (1994). *El orden* (novela corta), *La Novela Roja*. G. Santonja (ed.), *Las novelas rojas*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1994, pp.339-360.

II. SOBRE MARGARITA NELKEN

- CAMPBANY, M. A. (1975). "Un libro polémico sin polémica", prólogo a *La condición social de la mujer en España*, Madrid: Ediciones CVS.
- CAPEL, R.M. (1992). *El sufragio femenino en la Segunda República española*. Madrid: Horas y Horas.
- ENA BORDONADA, A. (1990). "Introducción" a *Novelas breves de escritoras españolas. (1900-1936)*. Madrid: Castalia.
- (2000). "Margarita Nelken, una mujer en el exilio", en R. OVIEDO, *México en la encrucijada*. Madrid: UCM, pp 277-284.
- (1999). "El epistolario de Margarita Nelken: una mirada interior del exilio", en *Actas de Sesenta años después. Congreso Internacional "La cultura del exilio"*.
- FALCÓN, L. y E. SITURANA (1992). *Mujeres escritoras. Catálogo de escritoras españolas en lengua castellana (1860-1992)*. Madrid: Dirección General de la Mujer.
- GARCIA MÉNDEZ, E. (1979). *La actuación de la mujer en las Cortes de la Segunda República*. Madrid: Almena.
- GARZÓN, J.I. (1994). "Una mujer excepcional: Margarita Nelken", *Raíces. Revista Judá de cultura*, n.º 20, p. 31.
- y J. DE LA PUERTA, (1994). "Margarita Nelken, una mujer en la encrucijada española del siglo XX", *Raíces. Revista Judá de cultura*, n.º 20, pp. 32-43.
- HORMIGÓN, J. A. (1997). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- ITURBE, L. (1974). *La mujer en la lucha social*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, J. (1997). *Margarita Nelken*. Madrid: Ediciones del Orto.
- NÚÑEZ PÉREZ, M.G. (1991). "Margarita Nelken: una apuesta entre la continuidad y el cambio". En AA.VV., *Las mujeres y la guerra civil española*, III Jornadas de Estudios Monográficos. Salamanca: Ministerio de Cultura, pp. 165-171.
- PRESTON, P. (2001). *Palomas de guerra*. Plaza Janés: Barcelona.
- SERVÉN, C. (1998). "Margarita Nelken: feminismo y creación narrativa en los años veinte", *Dossiers Feministes*, I, pp. 101-108.

- RODRIGO, A. (1978). "Margarita Nelken", *Historia y vida*, 127.
- (1979). *Mujeres de España (Las silenciadas)*. Barcelona: Plaza y Janés.
Reed. Ampliada, (1996). *Mujeres para la historia de España. La España silenciada del siglo XX*. Madrid: Compañía Literaria.

LA PLUMA COLGADA EN LA ESPETERA: PEDRO LUIS DE GÁLVEZ Y SU ARTE Y MODOS DE SABLEAR

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ

Escuela Oficial de Idiomas de València

La pluma bastarda

Al final del *Quijote*, Cide Hamete decide dejar colgada su pluma de una espetera. El instrumento de escritura pende de uno de esos hilos de alambre donde se ponían a secar la carne o la fruta en las cocinas de antaño. Las aventuras del caballero han llegado a su fin y la forma de evitar continuadores o hurtos es impidiendo que alguien toque esa pluma, una pluma que se identifica con el intelecto o el principio activo masculino y que en cierto sentido, como señalan Gilbert y Gubar (1998: 18), no deja de ser un pene metafórico. Al igual que un padre, el autor tiene capacidad para generar la vida de su texto pero también para fundar, crear posteridad, ser autoridad. Cide Hamete no quiere hijos bastardos. Sin embargo, cuando se pierde o se carece de dicho poder literario generativo, se es mujer o eunuco. Cuando no se posee autoridad, se carece de prestigio. De este modo, se construye un discurso sobre la diferencia y la legitimidad del escritor.

Mujer o eunuco es alguien a quien le falta algo. En este discurso el bohemio es un fantasma mayor. A mediados del siglo XIX para Murger la bohemia “es el examen de aptitud de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del Hospital o de la Morgue” (1907: XVI). Triunfo, enfermedad o

muerte del escritor pobre, tres caminos que evidencian las prácticas del siglo a las que no puede sustraerse el hombre de letras. Benjamin lo describe con claridad a propósito de Baudelaire: “sabía lo que de verdad pasaba con el literato; se dirige al mercado como un gandul; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador” (1998: 47). A esta nueva situación tuvieron que adaptarse los escritores. ¿Acaso se podía volver la espalda a los imperativos del mercado en un mundo en que la posición del escritor estaba cambiando hacia el giro de la profesionalización?

Frente a la imagen romántica del bohemio que la propia burguesía idealizará cuando le resulte inofensiva, existe una bohemia trágica compuesta por escritores agobiados por las deudas, sin domicilio fijo, alcohólicos, cuya patria es la calle, el café, el hospital, el burdel o el cabaret. Con acierto, para Cansinos la bohemia es “un episodio fatal en la vida de todo escritor pobre” (1924: 118). Y así muchos de los que sobreviven sin éxito son vistos como “los perdidos de la literatura” o “los holgazanes en prosa y los desvergonzados en verso; [...] el asco de la profesión” (Darío, 1950: 132-133).

Al bohemio se le quiere romántico o trágico, es decir, muerto, pero no como una amenaza cuando su vida y su pluma se tuercen en picaresca. Al lado del país azul de bohemia existe un país negro de bohemia, de pícaros y hampones habitado por figuras hoy desconocidas de nuestra Edad de Plata. Tal es el caso de Pedro Luis de Gálvez (1882-1940). De él sobresale la anécdota: seminarista, alcohólico, bisexual, sablista, un hombre que estuvo preso por un delito de lesa majestad, que amaestraba ratas, un poeta andrajoso que pedía limosna por los cafés llevando a su bebé muerto en una cajita, que aullaba como un lobo porque tenía hambre, que trató de empeñar un besugo o que llegó a prostituir a su mujer.

Si la existencia turbulenta de Gálvez no se adecua a los parámetros de la vida del ciudadano común o lo que se entiende por normal, ordenado o respetable, tampoco, por esa suerte de contagio que se suele establecer entre la vida y la obra de los literatos, ha de serlo su escritura. Para Cansinos, este autor no solo malogró su porvenir a causa de su carácter sino que “pudo haber llegado a la Academia” pero por “su inadaptación se ha quedado en los suburbios de la literatura y sólo cuenta con la admiración de sus hampones, que se saben de memoria sus sonetos zahirientes” (Cansinos, 1985: 95). Como vemos, pudo llegar a la Academia pero, según el crítico, no llegó por su culpa.

Quizá habría que tener presente que a muchos escritores les trae sin cuidado pertenecer al club de los notables. El propio Gálvez se ríe de ello y no reclama un hueco en el olimpo literario sino que se le pague por sus servicios:

[...] ya sabemos que la primera condición exigida por la Academia es la buena conducta. Luego, si escribe o no el inmortal, da lo mismo. Cervantes, a juzgarlo por el libro de Cotarelo, no habría sido académico. Tampoco lo seré yo, que no llego a Cervantes ni siquiera a delator (1925: 67).

El malagueño también es retratado por Cansinos en *El movimiento V.P.* (1921) como "El Primer Poeta Mendigo" que implora limosna mostrando sus úlceras, y forma parte de "los Epígonos del Parnaso Modernista" en aquel Madrid "absurdo, brillante y hambriento" de *Luces de bohemia*. Se trata de un submundo literario que no llega a hacer fortuna ni logra la fama, pero que quizá tampoco lo pretendía. Son los "poetas del barro", según Gálvez: "Poco dinero, mucha hambre" (1919a: 10). Es la negra y triste "poetambre", término que usado por Cervantes también hará suyo un sector de la bohemia modernista. En cualquier caso, el escritor bohemio no puede desligarse del campo cultural. Su pluma es una pluma bastarda, impura e ilegítima y con ella, como analizan Goulemot y Oster (1992), se afirma tanto una alteridad radical que ha de pasar por el reconocimiento del público como una escritura del vencido sobrecargada de códigos simbólicos y retóricos.

El escritor equilibrista

Pero la pluma también puede asociarse con desplumar, ya sea en el sentido de engañar al prójimo, en el caso de la picaresca, o en el de estar sin dinero. Es una pluma "hijastra de las Musas" (Carrere, 1909: 3) con la que escriben los llamados proletarios del arte, que malviven en las redacciones de los periódicos y, según Bark (1999: 71), peor pagados que los empleados de ferrocarril. A fin de cuentas, "se es bohemio, no por vocación, sino por necesidad" (Dicenta, 1976: 14). Todas estas ideas apuntan hacia un doble problema: la posibilidad de vivir de la pluma y la construcción del estatuto del escritor, un imaginario del hombre de letras en el que también participa el propio escritor.

Durante el primer tercio del siglo XIX, vivir de la escritura es objetivo principal de todo autor. A ello contribuyó, siguiendo a Sánchez (2008) y Martínez (2009), la transformación de un mercado editorial con más editoriales, más lectores y un abaratamiento de la producción, que ofrece más posibilidades pero también muchas dificultades. Es muy claro al respecto el diálogo entre Max y el Ministro en *Luces de bohemia*. Para el bohemio, las letras son "colorín, pingajo y hambre"; para el político, "ciertamente, no tienen la consideración que debieran, pero son ya un valor que se cotiza" (Valle-Inclán, 1980: VIII, 93).

Se trataba, en efecto, de un valor en alza y había que entender las reglas de un mercado con más libros, más lectores y más autores. Pero esta situación fue también determinante para la producción de nuevas formas de escritura y de la puesta en escena del escritor como escritor. Y así la pluma del bohemio, percibida como ligera y desordenada, también evoluciona "al compás de la industria editorial, y muchos lograron integrarse aunque conservando una actitud de rebeldía como capital simbólico" (Martínez, 2009: 167-68). No podemos, por tanto, separar lo económico de lo imaginario, ya sean los valores simbólicos asignados al hombre de letras o las representaciones imaginarias de los propios autores.

Estas representaciones son claras en los autorretratos de los escritores. Gálvez explota su leyenda de borracho, inadaptado y se construye literariamente como un desdichado, abocado a la marginalidad e inclinado a la escritura. Y así junto a sus descripciones de bribón en las que carga las tintas, también ofrece otras marcadas por el anhelo de una dorada medianía. Por ejemplo en su poema "Horas de paz" se presenta sin "ambición, ni inquietudes en la frente" y traza una estampa familiar en la que prevalece la calma: "A mi lado la Amada, humildemente, / borda y mi hijo juega con el gato", y tener asegurado el sustento, de modo que su hombre natural, su "Sancho Panza", viva "contento, de la cama al plato". Y para lograrlo, hay que renunciar a los ideales, a escritura y a la lectura: "La pluma, en la espetera. Con la lanza / los libros al desván" (Gálvez, 1921: s. p.).

Decía Cansinos que la ironía es "la gran arma bohemia" (h.1924: 114) frente al arte burgués. Mediante esta estrategia Gálvez socava y ridiculiza el género del autorretrato y traza retratos disfrazados en los que vemos la imagen de sí mismo en su papel literario. Así sucede en *El Sable. Arte y modos de*

sablear (1925), obra divertida y original a modo de manual de instrucciones donde el autor no se contenta con tener fama de sablista sino que la aprovecha para teorizar sobre ello. Lo que en un principio se presenta como un tratado sobre las distintas maneras de “operar” (sacarle el dinero a alguien), se transforma finalmente en un libro híbrido, sin linealidad discursiva donde prevalece el juego, la parodia y el humor. Una obra en la que podemos descubrir, como ha analizado Escudero (2014), la transición estética del Modernismo a la vanguardia y al ultraísmo de los años 20. De hecho Gálvez se sumó a este movimiento con sus colaboraciones en la revista *Grecia* donde llegó a definir el ultra como “la verdad y la mentira eternas” (1919b: 3). Aquí, frente al “afán incesante de severidad y tiesura” (3) de la prosa, reclama agilidad, movimiento e inconstancia. Esa ambigüedad y flexibilidad es la que caracteriza a *El Sable*. Con un ojo en serio y otro en guiños el libro aporta importantes datos sobre la relación del escritor con el campo cultural donde las figuras del lector y del editor son esenciales.

Pero se trata del escritor que actúa, que adopta un camuflaje. Por esta razón, hace suya la imagen del titiritero, acróbata, volatinero o clown para mostrarse a sí mismo y exponer la propia naturaleza del arte literario entendido como una pantomima. Contra las normas de excelencia y notabilidad, el artista bohemio al igual que el sablista es capaz de realizar diferentes ejercicios de equilibrio, movimientos y juegos acrobáticos. El sablista sería uno de esos “equilibristas del código” o “fronterizos del delito”, categorizados por la literatura criminológica del cambio de siglo. Por su parte, el artista moderno también desafía la gravedad con su pluma. Por ello, no es casual que se identifique con el saltimbanqui, el bufón o el payaso para ofrecer un juego irónico: “una epifanía ridícula del arte y del artista” (Starobinski, 2007: 9), donde “la crítica a la honorabilidad reglada” tiene “su equivalente en la autocrítica dirigida contra la propia vocación estética” (9).

Picaresca y bohemia

El Sable se presenta como un manual o guía de la picaresca moderna con ecos de *Monipodio*, que recuerda el afanoso laboreo de los bajos fondos sevillanos de *Rinconete* y *Cortadillo* ahora trasladado al Madrid y a la Barcelona de los años 20. Se describen los “Orígenes de la especie” (I) del sablista (el “que

tiene por hábito sacar dinero a otros, o comer, vivir o divertirse a costa ajena”, 1925: 13) para pasar a abordar el tema de la condición social del escritor. La causa reside, a su modo de ver, en la existencia de la propiedad privada y, en consecuencia, Caín sería el primer sablista. Además “nadie pide por vicio. Todo el que pide necesita, aunque sea para vicios” (15). De hecho, “de buen grado emigraría el sablista; pero ¿a dónde ir? Todo es ya de alguien” (15). Y entre los pedigüños se encuentran los escritores:

En todos los tiempos, la pobreza, [...], fue patrimonio de poetas y artistas. Levantados los ojos al ideal, tendidos en la cuneta de la vida, sueñan y fían en lo imprevisto. [...] La necesidad y la astucia son las antorchas únicas que les alumbran el camino (16).

Por esta razón, ante los llamados inadaptados ve necesario que se conozca tanto su vida pública como privada. Tan admirable puede resultar la vida retirada de fray Luis como el caminar tumultuoso de Cervantes. La figura de este último siempre estará como telón de fondo y espejo donde reflejarse. Precisamente cuando aborde temas como la crítica a la marginalidad de las letras en España o el que muchos escritores se acuesten sin cenar, establece la comparación con Cervantes.

Tras estas consideraciones pasamos a las “Divisiones y subdivisiones” (II). Se parte de la base de que “al noventa por ciento de los humanos les cuadra el calificativo de sablistas, aunque ellos, por recato, se den los mote de ‘filántropos’” (21) para después establecer una “trinidad sablacista” (22) constituida por “el hombre de la sardina entera” que “se decora con título profesional” (22-23), suele tener un periódico y puede llegar a ser diputado y hasta ministro; “el de la raspa” (23), desamparado del favor oficial, entre los que se encuentran Homero, Cervantes o Armando Buscarini, y “el de la sombra de la sardina” o “el profesional descarado” (24) que suplanta la personalidad de otro, dedica libros ajenos, traiciona a sus amigos y lleva un cartel de “se vende”.

Tras estas clasificaciones se describen “las andanzas y malandanzas” (III), es decir, una serie de sablazos protagonizados por figuras de la época, como Diego Peral, que emulando a Monipodio lleva también su librito de notas y donde se mezclan dichos, versos o aforismos agudos y humorísticos cercanos a la greguería: “La víscera más importante del cuerpo humano es la cartera” (40); “El hombre que se deja la barba es un bandido oculto en la maleza” (43); “Los

habitantes de Marte no me quitan el sueño; me quitan el sueño los habitantes de mi somier" (43) o "Un fraile, dos frailes, tres frailes. Cuatro sería peor" (43), entre otros.

Pero también siguiendo el eco cervantino se incluyen "las estocadas que no fallan jamás" (44), que en este caso son los trucos para sacar el dinero a una serie de conocidos, o las "preguntas para cada mes" (47), que en realidad son pensamientos chocantes, como por ejemplo: "Marzo.- Los disfraces de Carnaval ¿son nuestra misma piel vuelta del otro lado?" (47), o máximas burlonas como: "La primera moneda fue fabricada de un callo de Adán" (48) o "El estado perfecto del hombre es la borrachera. Se siente iluminado por la Divinidad" (49). De esta forma, mediante el humor y el tono desenfadado el autor desdramatiza su propia situación de penuria así como la de otros bohemios contemporáneos suyos como Javier Bóveda, herederos de Alonso Quijano, "por lanza, la pluma" y sin "dineros" (52).

Pero será en "Carne a la fiera" (IV) donde Gálvez explote la leyenda que ha alimentado la crítica negativa hacia su persona. En un primer momento parece que va a tratar de volver del revés ese "lado feo y terrible" (71-72) para mostrar su otro lado. Sin embargo, sabe que el hombre forma parte de una comedia social donde se disfraza de sí mismo. Incluso reconoce ante el lector que el escritor adopta una serie de máscaras impuestas por las leyes del mercado:

Este libro es la pista del circo donde trabajo. Se me paga, si no crecidamente, lo que he pedido por vestirme de *clown*. Salgo, pues, a que te diviertas. Dionisio, el destronado rey de Siracusa, bailaba en Corinto, a presencia del populacho, en las tabernas y la plaza pública... (72).

La identificación con la imagen del clown es, como ya apuntamos, una forma paródica de plantear la cuestión del arte literario. El circo como lugar de la comedia y de la tragedia resulta sugestivo para entablar la relación con el escritor, el cual también esconde su yo detrás de la máscara. De ahí que el malagueño no tenga pudor en hablar de su propia "leyenda de borracho, de mal hombre" (72), confiese ser perezoso e incluso introduzca la famosa anécdota que se creó sobre el niño muerto que paseó de taberna en taberna por Madrid. Pero entre lo anecdótico emerge asimismo la crítica punzante. De un lado, los autores y su contexto profesional donde una vez más se habla del

periodismo como un medio al que muchos literatos se ven forzados por el hambre. Para ilustrarlo cita las reflexiones de Luis Araquistáin en su artículo "Grandeza y servidumbres del escritor" (*La Voz*, 20-IX-1924):

Sólo la paciencia de los escritores es infinita, sin duda porque, en general, son gentes que no sirven para hacer otras cosa [...] y luego, porque sus servicios son los menos útiles a cualquier república (74).

Asimismo, ante las ideas preestablecidas sobre los escritores como gentes sin falta de previsión recuerda la explotación a la que son sometidos, como ilustra el caso de Ciro Bayo "componiendo almanaques o la *Higienes sexual del soltero*, para un vampiro editor" (75), o el de los muertos de padecer hambre como el propio Galdós.

Cabe tener presente que en esta época el editor se convierte cada vez más en un empresario y el escritor en un empleado. Precisamente en 1922 para Rafael Calleja no es responsabilidad de los editores la pobreza de determinados escritores, sino su "insuficiencia administrativa" a la que era tan proclive la "romántica vida bohemia" (en Sánchez, 2008: 117). Estas opiniones desataron un debate al que respondió Enrique Díez Canedo. Para él, gracias a ciertos editores hay escritores que "van pudiendo vivir de la pluma" (en Martínez, 2009: 179), si bien compaginándolo con otras actividades. Sin embargo, las relaciones económicas tuercen la balanza hacia el editor y al escritor se le acusará de "despilfarro" si no se resigna "a envidiar la suerte de un humilde empleado público o a maldecir del destino que le ha hecho escritor y no editor" (179).

También Gálvez desearía saber un oficio manual y nos relata sus peripecias buscando trabajo en Sevilla y Barcelona, realizando toda suerte de empleos: conductor de tranvías, vendedor ambulante, montador de platos, publicista o haciendo la plancha cataléptica en el Teatro del Bosque, que combina con la escritura y donde no falta el de alquilar la pluma. Asimismo, menciona la miseria que halla a su alrededor, entre la que es llamativa la picaresca de los hospederos. En medio de estas jugosas descripciones alterna las "voces de fuera" (83) y la suya propia, que, a modo de contrapunto y en forma de poema, es "voz en desierto" (86). Él mismo, al reproducir los juicios de sus amigos, advierte que hasta ellos mismos "no prescinden de la leyenda" (87).

Frente al “ritmo trágico y desgarrado” (86) de sus versos, introduce un poema en el que fabula una vida ideal en el campo, un “amado exilio” (86) en plenitud, con casa, comida, mujer e hijo pero sin vino, donde conquistar “el espíritu sereno/para escribir poco y bueno” (87). Pero el tono confesional se rompe al volver a reproducir opiniones en clave humorística. Tal es su fama de pícaro que todo el mundo habla de él. En suma, toda una serie de anécdotas nada ejemplares por las que sabemos que incluso otros “operaron” (94) en su nombre.

En este juego de máscaras adopta la tercera persona para reproducir las críticas: “No quiere trabajar. Vive del sable” (91). Este distanciamiento le permite alejarse de los discursos graves y rigurosos ante la vida marginal, miserable e improductiva. De este modo, “En la pista del circo” (V) nos brinda unas “preciosas indicaciones” (99) para saber a quién se le puede sablear, como Julio Romero de Torres, Jacinto Benavente o su propio editor Sanxo de quien advierte que “¡Ni con 99 cuartillas, si encargó 100!” (108). Dedicar un espacio especial al payaso *Ramper*, “el hombre que no ríe, por miedo a que le cobren la risa” (111). Una vez más disecciona los dos lados para entablar un diálogo en el que evoca su pasado triste y cuyo tono conmovedor se atenúa con la chanza: “¡Amigo *Ramper*, todavía me debe usted las orejas!” (114), exclama.

Asimismo en “Al paso de mi asno” (VI) el juego con el lector se intensifica haciéndole entrar en el texto para dialogar con el autor y poder anticiparse a las posibles críticas: “¿Son estos el arte y modos de sablear? – preguntará el lector-. [...] He buscado tu libro [...] y veo con desaliento que lo único interesante [...] es el título” (119). Consciente de que su obra está marcada por el estigma de la indigencia y la pobreza: “lirismos, blandenguería, suspiros de pobre” (120), cree que es mejor optar por no escribir versos ya que “los billetes de Banco se redactan en prosa vil” (120). De esta forma, junto a la imagen del *clown* surge la del “titiritero del alambre” (120) que ha pasado su juventud “cantando, en la cuneta del camino” (121) con versos fúnebres como “La mortaja. / La caja. / La fosa. / La losa. / ¡Remate de toda cosa!” (122), y ante los cuales ironiza:

-¡Puaf! ¡Qué asco! ¡Siempre la muerte! (Remedando grotescamente al poeta). La mortaja..., la caja..., la fosa..., la losa... ¡De cara a la vida, hombre! ¡¡De cara a la vida!! (122)

Y así para dar cara a la vida, introduce el poema "La cigüeña en la torre" donde el ave encarna el ideal en contraste con la "podredumbre de la ciudad" (125). Gálvez pone sobre el tapete el problema de la literatura como medio de vida. No es casual que en otras ocasiones se identifique con Larra, símbolo recurrente de las dificultades del escritor que lucha por construirse un espacio propio y del genio malogrado e incomprendido.

Junto a todo ello, no podía faltar la entrada en escena del editor y los cambios exigidos para adaptarse a la nueva sociedad de masas. Vemos así al escritor clown, titiritero, actor en definitiva, "en la puerta del escenario" (VII) conversando con su editor, quien le exige rellenar "doscientas páginas. Ni una más. No tema que le explote. Ahora no soy yo quien le explota" (130). Ante la pregunta sobre qué escribirá, el editor responde que de cualquier cosa: "De otro planeta. De Marte, que está de moda" (131). La solución para el autor no será otra que la de aprovechar para volver a encajar en este libro híbrido algunos de sus poemas ya publicados: "si usted insiste en ensuciar papel, ahí va eso, que es más decente. Algunos versos bien. Algo que yo estimo. Versos de otro tiempo. Desgarros de mi pobre alma" (133). Por un lado, "Cuadros de Zuloaga" (VII), encabezado con una cita de Unamuno sobre el arte del guipuzcoano como "espejo del alma de la patria" (137), incluye 15 poemas sobre varias de sus pinturas como "La cortesana del loro azul" o la "Corrida de toros en Eibar". Por otro, "Los Buitres" (VIII), inserta 11 sonetos dedicados a los políticos más odiados del panorama madrileño, toda una galería de hombres ilustres cuya pluma vuelve del revés para mostrar su verdadera faz de corruptos y fulleros. Por ejemplo, de Manuel García Prieto afirma: "su carrera un braguetazo diestro"; "De su existencia mísera y vacía / quedarán unas bragas y un rosario" (159).

Sin duda, *El Sable* es una rebeldía a la vez personal y literaria frente a las convenciones y los modelos establecidos. La literatura es una puesta en escena. Así lo corrobora, por último "Entre bastidores" (IX), donde abandonamos la obra, la representación, para asistir al diálogo entre el Autor y el Editor. Sin embargo, estamos ante una nueva treta, ya que dicho diálogo tiene como objetivo completar la extensión del libro escribiendo en forma de escalera la conversación entre ambos. Ya advirtió el narrador que "se opera en zigzag" (120) y aquí con este zigzag vuelve a engañarnos. Pero este recurso

que permite rellenar la página en blanco con unas quince palabras, marca a su vez otra variación formal en la obra: la apariencia de la escritura caligramática. Una vez completadas las páginas exigidas que con el índice final llegan a las 200, el editor pone "Colofón" (X) a *El Sable*, satisfecho de haber hecho "UN libro" (197), "¡EL LIBRO DE NUESTRA ÉPOCA!" (198).

Vivir de la pirueta

Quizá no le falta razón a Gálvez pues este libro collage viene a mostrar la discontinuidad de la vida moderna y los nuevos rumbos de la literatura en una sociedad más dinámica y heterogénea. Tal vez por ello, y a pesar de las dosis de picaresca y sablazo, nuestro bohemio apela a la necesidad de un cierto idealismo y reivindica un criterio de independencia personal e intelectual. De este modo, volverá a colgar "en la espetera la pluma" (189), pues "tener hoy una pluma entre los dedos es como tener aquello del vecino y tocárselo a tiempo de zambomba para alegrarle las pajarillas" (190-192). Dar gusto y satisfacción a otros, en suma. Escribir lo que otros quieren. Sin duda. Pero también buscar otros públicos y otros mercados como hizo la llamada literatura barata y masiva entre la que se encontraban las colecciones de novela corta como "Los Contemporáneos" y "El Cuento Semanal" donde se valoraba el entretenimiento por encima de la calidad y en las que también colaboró Gálvez. No podemos dejar de lado que *El Sable* fue publicado por Juan Sanxo, escritor y editor desde 1915 de revistas sicalípticas, literatura erótica, hombre inclinado al anarquismo y promotor del nudismo.

En este sentido, esta pluma bastarda subvierte la idea de la pureza creativa al tener presente que el producto para la publicación no es fruto de un proceso de creación, sino algo pensado previamente en términos de mercado y rentabilidad: se cuelga en la espetera, en el lugar de la cocina junto a los alimentos; da y no da de comer. Un salto cualitativo, en definitiva, que llevará a escribir en una u otra dirección. La pluma del bohemio forma parte de todo este engranaje. Lejos de suponer un ataque frontal al mercado literario busca en él su parcela ofreciendo unas temáticas y formas expresivas que, frente a los gustos burgueses, ensanchan la estética modernista por el lado del feísmo, lo prosaico, el humor, la sátira y la autobiografía coloquial y con lo que poder atraer al mayor número de lectores. En cualquier caso, constituye un modo

más de nuestro Modernismo y de la gran crisis de la modernidad. Pero también es una muestra nada desdeñable de la evolución hacia una idea de la literatura como ficción y artificio: "la verdad y la mentira eternas". Y del nuevo compromiso vanguardista del escritor que ha dejado muy atrás los tiempos del cisne para retorcerle el pescuezo a la trascendencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, Ernesto (1999). "Estadística social". En *La santa bohemia y otros artículos*. Madrid: Celeste, pp. 45-139.
- BENJAMIN, Walter (1998). "La bohemia". En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Traducción Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 23-47.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (s.a.1924). "La bohemia en la literatura". En *Los temas literarios y su interpretación*. Madrid: V. H. Sanz Calleja, pp. 90-119.
- (1985). *La novela de un literato*. Madrid: Alianza Tres, Tomo II.
- CARRERE, Emilio (1909). "Los jardines de la noche", *El Liberal* (Madrid), 4-10-1909, p.3.
- DARÍO, Rubén (1950). "Este era un rey de Bohemia". En *Obras completas*, Madrid: Afrodisio Aguado, II, pp. 131-135.
- DICENTA, José Fernando (1976). *La Santa Bohemia*. Madrid: Ediciones del Centro.
- ESCUADERO, Xavier (2014). "Jeu narratif et écriture ludique dans *El Sable. Arte y Modos de Sablear* (1925) de Pedro Luis de Gálvez". En Gimbert, A. y Lorenzo-Martín, L. (Coords.). *Le Jeu: Ordre et Liberté*. Le Mans: Cénomane, pp. 157-168.
- GÁLVEZ, Pedro Luis (1919a). "Epitafio a Julio Antonio", *Grecia* (Sevilla), 15-03-1919, p. 10.
- (1919b). "De la fiesta del ultra. Cuartillas leídas por Pedro Luis de Gálvez", *Grecia* (Sevilla), 20-05-1919, pp.1-4.
- (1921). "Horas de paz", *Nuevo mundo* (Madrid), 13-V-1921, s. p. (p. 8).
- (1925). *El Sable. Arte y modos de sablear*. Barcelona: J. Sanxo Editor.
- GILBERT, Sandra M. y Susan Gubar (1998). *La loca del desván*. Traducción de Carmen Martínez. Madrid: Cátedra.
- GOULEMOT, Jean M. y Daniel Oster (1992). *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*. Paris: Minerve.
- MARTÍNEZ, Jesús A. (2009). *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- MURGER, Henry ([1851] 1907). "Prefacio" a *La bohème. Escenas de la vida bohemia*. Traducción de Francisco Casanovas. Barcelona: F. Granada y Cª, Tomo I, pp. IX-XXV.

- SÁNCHEZ, Raquel (2008). *El autor en España (1900-1036)*, Madrid: Fundamentos.
- STAROBINSKI, Jean (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Traducción de Belén Gala. Madrid: Abada.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del ([1924] 1980). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe.

BLAS DE OTERO: POR LA FICCIÓN A LA VERDAD

LAURA SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata
Conicet, Argentina

Así suelen ser las cosas: el pasado no admite su clausura,
crece como los grandes ríos [...], inunda las galerías del alma,
se entreteje con los hilos de los sueños, aflora en testimonios...

(Joan Oleza, *Tres libros para un rey*, 1998)

Es verdad, Joan: *el pasado no admite su clausura y aflora en testimonios* como éste, de quien supo habitar tu cercanía y aprovechar tu lucidez para mirar la literatura con cristales de aumento, para advertir sus fronteras y deudas con la historia, sin simplificar su naturaleza. De todas tus lecciones esta es la que más atesoro. Todo empezó en un febrero frío de 1993. Llegaba yo por primera vez a España, tocando tierra valenciana, y fui recibida por un profesor largamente leído y admirado a quien no conocía personalmente: Joan Oleza. Había obtenido una "Beca de Hispanistas Extranjeros" para dictar mi primer seminario de doctorado en Europa sobre mi reciente Tesis en torno a la poesía social de posguerra (Universidad de Buenos Aires, 1991). Sólo un par de cartas postales habían bastado para que ambos nos pusiésemos de acuerdo: teníamos mucho en común en nuestras investigaciones sobre una "posmodernidad progresista". Era domingo por la tarde y bajé del avión exhausta y deshecha, después de mi primer viaje transoceánico de 24 horas

desde mi Mar del Plata natal (en Argentina). Nunca olvidaré tu cara de sorpresa al verme: resulté ser una exótica argentina desaliñada y con un aire demasiado juvenil para tus expectativas académicas. Y a ese primer desconcierto, le sumé una pesadísima maleta que te apresuraste a cargar, con más libros que ropa (de la era pre-digital), imprescindibles todos –a mi inexperto juicio– para dar mi primer curso de posgrado en aulas españolas (con discreta ironía me preguntaste si traía algún muerto adentro). Recuerdo con pudor que me tenías reservado alojamiento para esas tres semanas en el Colegio Mayor en Burjassot, un castillo lejano, helado e inhóspito para mis ojos provincianos, del cual huí literalmente a los tres días, espantada por el frío de sus lúgubres pasillos y la austeridad monacal de sus minúsculas celdas. Afortunadamente, perdonaste con benevolencia mi involuntario desplante y tomaste con humor que cambiara tu majestuoso castillo por un pedestre hostel llamado “Penalty” –por el estadio de fútbol lindero–, muy poco aristocrático, pero cálido y cómodo, frente a la mismísima Facultad de Filología.

Y así fue como desde 1993 en adelante, Joan Oleza me abrió las puertas de Valencia y de España toda; me paseó por sus bibliotecas y me acogió en sus revistas; me hizo conocer a poetas, críticos y escritores que serían importantes en mi futura evolución; supo escuchar mis dudas y aconsejarme. Él viajó a Mar del Plata a darnos conferencias y seminarios. Yo volví varias veces a Valencia para dar charlas y para ser jurado de sus doctorandos (inolvidables Tesis de Dolors Cuenca y Xelo Candel) y así me legó muchos de sus magníficos discípulos, que visitaron mi casa y mi facultad (Dolors, Xelo, Javier, María, Luz). Y como corolario de una amistad de más de veinte años, no podía faltar a esta cita en su homenaje, a través de uno de esos poetas que me trajo a Valencia por primera vez, Blas de Otero (Bilbao, 1916-Madrid, 1979), de quien se cumplen hoy 100 años de su nacimiento.

Quienes tienen camino recorrido en la crítica seguramente coincidirán conmigo que son a veces los poetas los que nos eligen a nosotros, por muchas razones a veces fortuitas... Más allá de la distancia que mediaba entre aquel poeta vasco y la joven estudiante argentina y, salvando las diferencias históricas en que se desarrollaría su poesía –la dictadura franquista, el exilio interior, la historia vasca– frente a mi interés de remota lectora, debo decir que fue también en otra dictadura –la argentina de la década de los 70– cuando llegaron a mis manos por primera vez sus poemarios en las ediciones de

Losada (fundada por un exiliado republicano en Buenos Aires). Y aunque yo era muy joven –o precisamente por serlo– el dolor y la rebeldía que estos poemas contenían, en voz baja y sin declamaciones exageradas, fueron parte de mi primera educación literaria, pues veía reflejada en esos versos la atmósfera sombría de la Argentina de mis años adolescentes.

Un Blas joven había proclamado ya en su poemario más existencialista, *Ángel fieramente humano* (1950), su vocación humanista: “Definitivamente, cantaré para el hombre” (“Canto primero”, 327)¹. Poco después avanzaría en una poética signada por una voz social, que buscaba modular una dimensión crítica y a la vez plural, y anteponía la vida al arte en *Redoble de conciencia* (1951): “Digo vivir, vivir como si nada/ hubiese de quedar de lo que escribo” (“Digo vivir”, 223). Un paso más y su poesía se consolidaría con la famosa trilogía social compuesta por *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*. En el conocido poema titulado en vasco “*Biotz begietan*”, de *Pido la paz y la palabra* (1955), el estribillo “Escribo y callo” tomaba dimensiones literales en el silencioso trajín de “leo y callo” de las lecturas clandestinas de mis años universitarios. “*Biotz begietan*” (que Sabina de la Cruz traduce como “lo que entra por los ojos queda en el corazón”) es un viaje al centro íntimo del poeta que nos invita a leer la historia de su vida en cifra social (245):

Ahora
voy a contar la historia de mi vida
en un abecedario ceniciento.
El país de los ricos rodeando mi cintura

y todo lo demás. Escribo y callo.

Ese “escribo y callo” nos empuja a leer entre líneas aquello que el hablante no dice explícitamente, pero que palpita en el verso como si estuviera escrito en tinta invisible, porque en ese juego de elipsis escribir es decir y es a la vez callar, enunciar lo permitido y dejar el hueco de silencio para lo censurado, que el lector debe completar. Ya Emilio Alarcos se refirió a la disyuntiva política del escritor en la España franquista con el “aludo y eludo” (122). En ese inocente sintagma, Otero concentraba una potentísima denuncia, sin ungirse como comisario o profeta, sólo intentando contar la “historia de su

¹ Todas las citas pertenecen a la edición de su *Obra completa* de 2013.

vida" en tono de confidencia. El sintagma se convierte en *leit motiv* de una escritura que se afianza cada vez más en la narración e interpretación de lo vivido, desde ejes históricos tan privados como civiles. Y continúa en el tono que le hablaría un niño a su madre:

Madre, no me mandes más a coger miedo
y frío ante un pupitre con estampas.
Tú enciendes la verdad como una lágrima,
dame la mano, guárdame
en tu armario de luna y de manteles.

Sus poemas me enseñaron a entender la poesía como un oficio más en la sociedad, quitándole esa aureola sagrada y algo esotérica con la que nos la habían retratado. Lejos de los vates modernistas, que con sus cisnes y ninfas poblaban nuestras lecciones escolares, estos pequeños poemas coloquiales hablaban de personas comunes en ciudades y barrios como el mío, de exilios interiores y pérdidas afectivas, de silencios impuestos y afanes de justicia... Aprendí con Otero que un poema puede cobijar realidades cotidianas y hasta triviales, sin silenciar la historia que lo habita, con su secuela de guerra y paz, persecución y censura, exilio o cárcel... Hechos grandes y públicos en palabras pequeñas y domésticas, sin acallar sentimientos y emociones, ideas y valores, ética y estética, historia y belleza.

De lectora adolescente me convertí en su crítica. Estudiar su poética histórica y testimonial fue el desafío que mi temeridad necesitaba, después de comprobar que tanto el modernismo como las vanguardias no lograban abandonar los altares y las sacralizaciones, a pesar de sus intentos programáticos por enfrentar el mundo y sus contradicciones. Por eso, su poesía construía a mis ojos un modelo alternativo: el de "hacer al decir", dar cuenta del "yo" mediante una "ficción" que no se alejara de la "verdad" íntima y social. Esta nueva "alianza entre historia y lenguaje" (sobre la que tan bien ha meditado Joan Oleza) fundarían una "*p o e s i a b i e r t a*" (feliz neologismo de Otero) que venía a sacudir la lírica del siglo XX de su asfixia, hermetismo y encierro.

Veinte años después de aquella Tesis doctoral, que diseminé en decenas de capítulos y artículos, me propuse un último desafío: escribir un libro sobre su última etapa creativa, reunida en *Hojas de Madrid con La*

Galerna, que editó Galaxia Gutemberg en 2010. Son poemas que Otero escribió después de su regreso de Cuba a España, entre abril de 1968 y 1977 (dos años antes de su muerte, en 1979). Diez años de lenta producción, durante los cuales “tuvo que vencer una gravísima enfermedad y rehacer su vida después de un penoso divorcio; luchar de nuevo con la censura que le cortó el proyecto de editar *Poesía e Historia (1960-1968)*”, sin excluirse de participar “en los acontecimientos que trajeron la democracia a España” (De la Cruz, 2010: 27). Diez años en los que Otero “fue acumulando en unas carpetas encabezadas con el título *Hojas de Madrid*” muchos textos, que en 1973 sellaría con el título definitivo, al ampliar la serie con *La galerna*. Quedaron así ambos cuadernos fundidos en un poemario mixto, un texto de mezcla póstumo, del cual la crítica ha dicho poco.

Después de trabajar en su archivo en la Fundación en Bilbao, publiqué un volumen que titulé *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* (2012), tomando la expresión de un poema último, que sintetiza su apuesta vitalista y reivindica la alianza entre escritura y existencia (HMCLG 69). En esta figuración llamada “Blas de Otero” conviven pues el *autor* y el *personaje*, el yo y el “sí mismo” de quien se habla: Otero por Otero. Esta operación de autoficción no escamotea la verdad del yo, sino que apuesta a develarla por el lenguaje. Operación vitalista que ya había comenzado en un texto elocuente de estirpe lorquiana, donde privilegia la escritura sobre la razón cartesiana, la existencia sobre la esencia, desde un cronotopo compartido: “Escribo; luego existo. Y, como existo/ en España, de España y de su gente/ escribo...” (“No quiero que le tapen la cara con pañuelos”, *Que trata de España*, 431).

¿Qué experiencia nos aporta leer a este último Blas en el centenario de su nacimiento (1916-2016)? ¿Qué nos pueden decir en el siglo XXI estos poemas escritos en el siglo XX? Textos firmados por un poeta de una remota posguerra de mediados del siglo anterior, que pertenece a otro imaginario histórico tan diferente al actual. Sin embargo, para entender esas décadas resultará desde hoy en más imprescindible la lectura de este volumen final. No sólo por la altísima calidad del nuevo libro, sino porque su proyecto estético se ve aquí consolidado y también matizado. Tanto el transitado rótulo del “compromiso” como el tópico sobre su estatuto de “poeta social” demandan hoy una revisión afín a los derroteros de las poéticas de esas décadas, dentro

de un campo cultural complejo y un no menos tenso horizonte político-social, en la etapa del tardofranquismo.

Me animo a decir que si estos poemas hubieran asomado su faz en las postrimerías de la década del 70, otra hubiera sido la historia de la poesía española de esos años, cruzada por culturalismos exacerbados, escepticismo radical y una inquietante renuncia del poeta a vincularse con sus lectores. Si este libro se hubiera editado cuando fueron escritos esos textos, Otero hubiera demostrado que la experimentación discursiva y los procedimientos irracionales no están reñidos con un programa poético fundado en la voluntad de compromiso con la historia y en la lengua como medio eficaz de diálogo. Recordemos que la operación editorial de los años 60 y 70 (Castellet mediante) logró convertir a un puñado de poetas jóvenes en “novísimos” iconoclastas, que declararon hacer “tabula rasa” con el legado testimonial y afirmaron emerger sobre la “tierra baldía de la poesía social” (en desafortunadas palabras de Guillermo Carnero). No obstante, los poetas llamados del “medio siglo”, beneficiarios de los mejores logros de sus maestros del 40, siguieron leyendo a Otero y valorando su obra por encima de esos reductivos encasillamientos. Así lo testimonia José Manuel Caballero Bonald, quien no duda en afirmar que “Otero es uno de los poetas del siglo XX que más obra va a dejar en el siglo XXI” (2004: 87), o Ángel González quien “señalaba la importancia de Blas de Otero para la poesía de los setenta” (1986: 70).

Si la crítica ha dicho todavía muy poco de *Hojas de Madrid con La galerna*, sin embargo no se equivocan los que se han animado a emitir un juicio sobre este impresionante libro. En una de las primeras reseñas en 2010, señalaba Manuel Rico: “*Hojas de Madrid con La galerna* es, en su condición de libro, de propuesta global, una obra inédita”, con “textos a la altura de lo mejor de su autor, de un altísimo nivel y de una madurez serena y contagiosa, casi perturbadora”, “estamos ante un libro mayor, ante uno de los más importantes poemarios publicados en lo que va del siglo” (s/p). Para Carlos Pardo, estos textos “leídos hoy, reescriben la historia de la literatura española [por] la actitud moral de una voz que se sobrevive a sí misma, dice poco, y espera su momento” (s/p). Otero “asordina la voz”, con “una cadencia próxima al habla conversacional”, en “defensa de un estilo hablado”, señala Mario Hernández (2010: 20). Para Pablo Jauralde, Otero consolida una voz

única que no es ni “la de un artista solitario” ni la de “un mosaico de corrientes artísticas”, sino la de “un poeta universal, leído mucho más allá del corral peninsular” y “pertrechado de un bagaje poético desconocido en aquellos pagos y de camino hacia nuevos horizontes”. Su última producción se destaca por un “impresionismo fragmentario”, “primacía de lo imaginario”, “hondo simbolismo”, “maestría versificadora”, “desparpajo coloquial” e insólita “mezcla de lo metafísico y lo coloquial” (2007: 9-11). Para Fanny Rubio, “la cueva de Blas de Otero fue por años el piso de la ciudad de los poetas y en él se gestó la más importante poesía de la segunda mitad del siglo XX”, pues “también avanza en la *poesía de pensamiento*, marcando el apunte como reflexión moral no exenta de emoción” (2010: 447), en una vía que la primera década del nuevo siglo ha mostrado fructífera. Como vemos, su actualidad es irrefutable. Con este libro Otero da un paso más allá de su propia historia poética, pues logra fusionar los lúdicos experimentos formales con su estilo más clásico, fundiendo ambos discursos en una síntesis personalísima. Reivindica la materialidad de las palabras, tanto los juegos gráficos que lo acercan a la pintura, como los sonoros que lo remiten al aire de la juglaría o la conversación oral, pero nunca renuncia a la capacidad del lenguaje como acto de sentido.

Quise vincular en el título de este trabajo los términos “ficción” y “verdad” como una provocación. Porque durante gran parte de la historia de la lírica moderna han sido problemáticos y su alianza sospechada y estigmatizada como inviable o paradójica. Creo que es éste uno de sus mejores aportes a la poesía del siglo XXI: sostener una ideología estética coherente basada en la alianza entre verdad y ficción. Una verdad que nada tiene que ver con la confidencia íntima autobiográfica o las ingenuas consignas militantes de partido. Una ficción que ha superado el encierro autotélico en el lenguaje y regresa de su anterior marginación histórica. Ya no funciona el viejo antagonismo entre referencia e invención, realismo y fabulación. La poesía es una forma de ficción que no escamotea la verdad y provoca efectos sobre el cuerpo social.

La modernidad teórica de esta postura es indudable, ya que lo ubica en una corriente revisionista que desmonta los presupuestos más cristalizados de la tradición del género lírico del siglo XX. Pero además sutura las heridas de una poesía comprometida y testimonial injustamente menospreciada, como

mero arte de barricada o falsa propaganda política. La "verdad" no es para Otero la adecuación literal del enunciado a la realidad exterior, sino un vínculo entre el lenguaje y el sujeto, que cifra en él su versión más auténtica. Ya lo había declarado en *Pido la paz y la palabra*: "Ni una palabra/ brotará de mis labios/ que no sea/ verdad" (248). Lejos está Blas de creer en el arte como reflejo mimético de lo real. Su alta conciencia del artificio implicado no le impide reafirmar esa alianza con la verdad. Porque esta es la meta del papel: "escribir la historia de mi vida", no como una fotografía o un documento de hechos empíricos, sino como elaboración estética de una versión propia de lo real, nunca absoluta pero cierta.

En *Historias fingidas y verdaderas* hace suyas las palabras del *Quijote* de Cervantes: "Las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o a la semejanza della" (*Quijote* II, 62). Y para justificar el título argumentará Otero en la "Postcita": "Con todas estas historias se llega también a las semifingidas tanto como a las medio verdaderas" (HFyV 123). En su último libro reitera esta fusión entre fabulación y realidad vivida, para proponer la poesía como género ficticio o "semifingido", pues "ficción" es una noción asociada a la imaginación y al sueño, pero encarnada en el cuerpo y la historia: "Escribo y finjo que soñé" ("*Historias fingidas y verdaderas*", HMCLG 57)². Por eso, señala con acierto Fernando Valls que, "en tanto ficciones se nos presentan como *fingidas*, al tiempo que pueden resultar *verdaderas* por su autenticidad y sinceridad", y "aunque su obra parta de la realidad, de la verdad vivida, se vale de los procedimientos de la *inventio* para imprimirles mayor autenticidad" (144).

La meditación en torno a la verdad se nutre en ocasiones de ironía y sarcasmo, como se ve en "Elogio de la hipocresía": "nada hay más amargo que una verdad a medias", "también mentira las palabras". El hablante admite la brecha entre lenguaje y realidad: "dije el cielo está vacío", "dije la historia camina en zig-zag"; no se engaña de sus posibles traiciones: "una palabra en mitad de la cara/ la verdad desnuda/ su cadáver envenenado" (HMCLG 377). Si la verdad se degrada en la letra impresa y en el espacio de la página, la poesía puede recuperar su vocación cuando se independiza de la institución, cuando "vive" en los papeles y las "hojas sueltas". Por eso acuña uno de los

² Las citas de los poemas de este último libro se hacen por la edición de 2010, con la abreviatura HMCLG.

neologismos más interesantes, “*p o e s í a b i e r t a*” (separando cada letra con un espacio) en una significativa poética de *Mientras* (“Oigan la historia”, 1970: 53-54). Este gesto iconoclasta hacia la Institución Arte (heredero de la mejor vanguardia) recorre toda su obra. Recordemos que ya en *Que trata de España* exponía la imposible coexistencia entre la vida y los libros, en una actitud hiperbólica e irreverente: “¿Qué tiene que ver la vida con los libros?”, “con esos libros torpes,/ miopes de idealismo”. Frente a ese falseamiento, optaba por la vida en sus componentes más cotidianos: “un perro salta y ladra, silba un tren/ a lo lejos”, “entra un obrero/a la fábrica,/ nace un estado en África”. La poesía debe ser *anti-literatura*, de forma tal que contenga no meros signos gratuitos u objetos decorativos, sino palabras orientadas, donde “la realidad palpita” (“Evidentemente”, QTE 41), porque “todos son libros, y yo quiero averiguar cómo se salva la distancia entre la vida y los libros. No me digan que éstos son la expresión más certera de la vida, porque temo echarme a reír” (HFyV 44).

El juego de grafías le permite oponer a esa tradición mitificadora del arte su “poesía con minúscula”, como deja asentado en el prólogo a *Poesía con nombres*, al declarar que “esa mayúscula [*sacra Poesía*] no hay quien la aguante” (1977: 7). En una entrevista en 1956 admitía que su “rebeldía” era “frente a la poesía que no se ha dado cuenta todavía que hay cosas más importantes que la poesía en sí”, a menudo por “una forma con demasiada hojarasca y un fondo que se anda por las ramas” o “por las nubes”. A eso oponía la función social: “Primero arreglemos la tierra, para que después se puedan disfrutar todos los efluvios lunares” (Otero, 2004: 78-79). A Otero le interesa destacar este carácter doméstico de la “poesía con minúscula”, condensado en sus “funciones” más elementales y en sus “usos” instrumentales: “La poesía [“sirve”] cuando se tiene ganas de comer y un poco de frío en las rodillas./ Cuando nos encontramos deprimidos como un pantalón muy arrugado”. Y defiende sus alcances vitales: “La poesía mi trabajo y mi mecedora y mi inevitable maldición que me impulsa a vivir y me arrastra a morir” (“Los miércoles”, HMCLG 350). En su última “Poética” recupera este poder transformador de la poesía que ha de ser “la verdad defendida con la muerte / la niña de los senos capullos/ el viento largo de la estepa/ la revolución de Octubre”. Fiel a su militancia comunista, no obstante es el ámbito privado su material máspreciado, ya que

si algo ha de "ser" el verso es "la serenidad un poco inclinada / el ondear de la belleza estática/ el llanto/ de un niño el ladrido de *Bladi*" (HMCLG 379)³.

Aquel "Escribo y callo" de "*Biotz Begietan*" no sólo reivindicaba una escritura al borde de lo no dicho, por la autocensura impuesta y la vigilancia del censor de turno, sino por lo que la palabra no logra decir, lo que el lenguaje no sabe o no puede terminar de articular. Pero este carácter enigmático de la poesía no la vincula al modelo del hermetismo simbolista, ni supone concebir el poema como vía trascendental de aprehensión de un misterioso impronunciable. Se trata de comprender la acción de las palabras frente al silencio, auscultando el mundo, sin pretensión de agotarlo, reconociendo sus limitaciones. Pues su transposición a las palabras supone un enigmático proceso: "extraña es la salida/ incomprendible el rumbo y el arribo" ("No me expliquen nada", HMCLG 243). El enigma de la poesía no sólo alude a los interrogantes metafísicos sobre la vida humana (tras los ecos de "Lo fatal" dariano), sino también del propio poema que se escribe: "Ignoro claramente cuanto escribo" (243). El desajuste entre palabra y realidad no lo condena a la mudez, sino que reconoce sus fisuras, porque la poesía se sitúa en ese borde elocuente, que nunca niega el sentido, aún cuando no pueda articularse: "yo nací en marzo una madrugada extraña/ será por eso que no me entienden" ("Marzo madrugada", HMCLG 375). El poeta es consciente de la imposibilidad de un conocimiento totalizador: "yo sé que soy el que soy/ tanto amor y no poder nada contra la muerte" (375). El poema construye una verdad con los materiales de la ficción; pone en palabras una experiencia del sujeto que de otro modo resultaría incognoscible.

Esta es una de las radicales novedades de la poesía última de Otero. Con similares interrogantes a los de los jóvenes novísimos que hacia estos mismos años comenzaban a escribir y claudicaban en su afán por expresar lo real por el discurso, sancionando la impostura del arte, su simulacro, Otero estaba edificando una escritura consciente de sus paradojas, de su precariedad y contradicción, pero sin renunciar al conocimiento y a la comunicación como

³ La vida en común, con su espacio doméstico y sus rituales, tendrá dos espectadores entrañables, un perro llamado *Bladi* y un canario llamado *Irrintzi*, incorporados a la escritura por sus nombres propios. Señala Mario Hernández que "el poeta decidió bautizar al perro con su propio nombre. Para evitar extraños equívocos en medio de la calle, Sabina de la Cruz le sugirió la versión en euskera del nombre personal" (2010: 25).

metas posibles. Con la metáfora de la "fuente" machadiana de la que emanan "frases fugitivas", nos vuelve a seducir con su serena certidumbre: la poesía es

...una verdad que parece
mentira que no la escuchen
los que de verdad entienden
de fuentes de poesía
y de palabras corrientes...

(QTE 438)

Verdad y ficción, palabra y silencio. "*Ergo sum*": "Luego existo". Otero existe en la poesía, eficaz sobrevida que actualizan sus lectores, sin altares ni tronos, como le gustaba a él, callejeando a la deriva de las palabras, desde su elocuente mudez:

Escribir, inventar, hablar: contar
lo que me pasa, lo que he vivido, todo
lo que me envuelve como el aire hermoso.
Yo soy un hombre mudo que habla mucho.

("Un día", HMCLG 213)

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1977). "Al margen de Blas de Otero: 'Escribo y callo' y 'Cuánto Bilbao en la memoria'", *Papeles de son Armadans*, LXXXV, n.º 254-255, mayo-junio, pp.121-146.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (2004). "Conversaciones". Entrevista de Roberto Ruiz de Huidobro, *Ancia* II, 4, pp.84-87.
- CASTELLET, José María (1969). *Veinte años de poesía española*. Barcelona: Seix Barral.
- DE LA CRUZ, Sabina (2010). "Sobre esta edición". En Otero Blas de, *Hojas de Madrid con La Galerna* [1969-1975]. Madrid: Galaxia Gutemberg, pp. 27-31.
- GONZÁLEZ, Ángel (1986). "La intertextualidad en la obra de Blas de Otero". En J. A. Ascunce Arrieta (ed). *Al amor de Blas de Otero*. San Sebastián: Mondaiz, p.70.
- HERNÁNDEZ, Mario (2010). "Hojas finales de Blas de Otero". En Blas de Otero, *Hojas de Madrid con La Galerna*. Sabina de la Cruz (ed.). Madrid: Galaxia Gutemberg, pp.7-26.
- JAURALDE Pou, Pablo (2007). "Introducción. Biografía y crítica". En *Blas de Otero, Antología*. Madrid: Castalia, pp. 7-50.
- OLEZA, Joan (1996). "Un realismo posmoderno", *Ínsula*, n.º 589-590, pp. 39-42.
- OTERO, Blas de [1935-1977] (2013) *Obra completa*. Edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- [1956] (2004). Entrevista de Luis Suñén, "Blas de Otero, con los ojos abiertos. Poesía social", *Ancia* II, 4, 81-84.
- [1969-1975] (2010) *Hojas de Madrid con La Galerna*. Edición de Sabina de la Cruz y Mario Hernández. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- [1969] (1981). *Expresión y reunión (1941-1969)*. Madrid: Alianza. EyR
- [1970] (1980). *Historias fingidas y verdaderas* Madrid: Alianza. HFyV
- [1970] *Mientras*. Zaragoza: Javalambre.
- [1976] (1983). *Poesía con nombres*. Madrid: Alianza. PcN.
- PARDO, Carlos (2010). "Los poemas perdidos de Blas de Otero", *El Público*, 10 de mayo, en <http://www.publico.es/culturas/poemas-perdidos-blas-otero.html> [2 de septiembre de 2006]

- RICO, Manuel (2010). "La serenidad lúcida de Blas de Otero", *El País*, 5 de mayo, en http://elpais.com/diario/2010/06/05/babelia/1275696743_850215.html [2 de septiembre de 2016]
- RUBIO, Fanny (2010). "Blas de Otero en la ciudad de los poetas". En Iravedra, Araceli y Leopoldo Sánchez Torre (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp. 443-449.
- SCARANO, Laura (2012). *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*. Sitges: Editions Orbis tertius.
- VALLS, Fernando (2010). "De vez en cuando un elefante blanco... Para leer las *Historias fingidas y verdaderas*". En Araceli Iravedra y Leopoldo Sánchez Torre (eds.). *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla: Renacimiento, pp.135-164.

JAIME GIL DE BIEDMA, "DE VITA BEATA": FUENTES Y TÉCNICA DE COMPOSICIÓN

JAIME SILES

Universidad de Valencia

Este poema, de título latino, que cerraba la primera edición de *Poemas póstumos* (1968: 36), experimentó algunos cambios en las ediciones posteriores de la obra del autor: en *Colección particular* (1969: 140) mantuvo todavía su carácter de cierre y de final, pero vio suprimida la cita del *Don Juan* de Byron (II, 127), que lo abría¹ ("He was a Greek, and on his isle had built/ (One of the wild and smaller Cyclades) / A very handsome house from out his guilt"). En la primera edición de *Las personas del verbo* (1975: 163) dejó de ocupar la posición final en el libro para pasar a la penúltima, porque el autor añadió algunos textos nuevos (1975: 169), recompuso la estructura de todo el conjunto y colocó "Antes de ser maduro" como cierre del mismo (1975: 164-165). En la siguiente edición (1982:173) incorporó otros tres poemas nuevos, la versión de una de las letras de Jaume Sisa para sus canciones en *Nit de Sant Joan*² y rescató otros publicados antes, con lo que el orden volvió a sufrir una nueva reestructuración, ésta última bastante profunda porque alteró la *Anordnung* inicial del libro, aunque mantuvo su unidad: en ella "De vita beata"

¹ Lord Byron, *Don Juan*, Tomo I, edición bilingüe de Juan Vicente Martínez Luciano, M^a José Coperías y Miguel Teruel Pozas (1994: 324-325), que traducen: "Era griego y en su isla había levantado / (Una de las Cícladas más salvaje y pequeña) /Una gran casa merced a sus rapiñas". Jaime Gil de Biedma había prescindido el último verso: "And there he lived exceedingly at ease (= y vivía allí con toda opulencia)".

² Véase la nota explicativa del autor (1982: 179).

sigue ocupando la penúltima posición –aunque el poema que cierra el libro ya no es “Antes de ser maduro” sino “Canción final”– y la cita de Byron sigue suprimida. Esa misma ordenación, convertida en canónica, es la que se sigue tanto en la edición de 2006³ de *Las personas del verbo* como en la que en 2010 Nicanor Vélez hizo de sus *Obras* (2010). Las modificaciones introducidas por el propio autor en las sucesivas ediciones de sus libros han sido muy bien descritas y analizadas por Antonia Cabanilles (1989: 9-15) y por Pere Rovira (1986: 217), que indican cómo los doce poemas, que constituían la primera edición de *Poemas póstumos* en 1968 pasaron a veinte, en la edición de 1975, y a veintisiete, en la edición de 1982, que ha sido el modelo seguido por todas las ediciones posteriores. También Gonzalo Corona Marzol (1991: 123-134 y 85-86) ha estudiado la disposición de los poemas en cada uno de los libros y la función que cumplen las citas en los mismos. Sin embargo, la desaparición de la mencionada cita de Byron que figuraba al frente de “De vita beata” no ha recibido –que yo sepa– demasiada atención por parte de la crítica. Lo que extraña, porque la obra de Jaime Gil de Biedma está cuidada hasta el más mínimo detalle y por ello produce –como dice Jorge Rodríguez Padrón (1969: 789)– una “sensación de rotundidad, de cosa bien hecha, de poesía bien pensada y acabada”: entre otras cosas –pero no sólo, claro– por el equilibrio conseguido “entre el lenguaje poético y el conversacional” (Gimferrer, 1966: 240), unido todo ello a lo que él mismo llama “la imitación como mediación”⁴, que, en su caso, no sólo se aplica a la literatura clásica o medieval sino también –y en grado no menor– a la moderna. La poesía de Jaime Gil de Biedma está llena de guiños al lector⁵. De ahí el alto número de intertextos que despliega. Muchos de ellos han sido explicitados por el propio autor;

³ Véase la nota en que los editores explican el criterio seguido en Gil de Biedma (2006a: 40).

⁴ Gil de Biedma en “La imitación como mediación, o de mi Edad Media: sobre Gabriel Ferrater y algunos poemas míos, a propósito de poesía medieval” (2010: 1063-1081).

⁵ “*Camp* es el deliberado tratamiento por el autor de los elementos referenciales y temáticos de su obra –sentimientos, situaciones, relaciones humanas, paisajes, etc., todo lo que es el material del poema, o de la novela– como meras categorías de orden formal, como género literario, como cláusulas de estilo en las que el autor sólo participa irónicamente, haciéndole al lector un guiño de sobreentendido. Si el guiño no lo capta, no entra en la complicidad del juego, si se toma en serio eso que suele llamar “el fondo”, no entenderá ni disfrutará nada” (Gil de Biedma, 2002: 94-95).

otros han sido indicados por la crítica⁶. Pero no pocos de ellos están todavía por descubrir y clarificar. El caso del poema que nos ocupa es uno de ellos, pero no el único. Sabemos –por declaraciones del propio Jaime Gil (2002: 85 y 240)– que “De vita beata” fue escrito en julio de 1966, en una piscina de Gerona; que es una “parodia irónica del *Beatus ille* horaciano”; que “equivale a un suicidio simbólico” y que “lo que hay en él sobre todo es cansancio” (2002: 266). James Valender (2006: 34) dice que este poema “resume en apenas ocho versos toda una filosofía de la vida: filosofía –dice– desengañada y pesimista”. Antonia Cavanilles (1989: 58), después de analizar los cambios introducidos por el autor en la definitiva ordenación del libro, concluye que en la edición de 1975 se “rompe el ideal de *vita* para dar paso *de nuevo* a la reflexión sobre la persistencia del deseo, la necesidad de un cierto conformismo y de cierta sublimación, la aparición de un nuevo placer curioso, el de envejecer”. Gonzalo Corona Marzol (1991: 130), al comentar la radical reordenación de *Poemas póstumos*, subraya la estructura circular que presentaba la edición de 1975 y, para lo que aquí nos interesa, cómo “Píos deseos al empezar el año” tiene su *pendant* en “De vita beata”. Así es: entre uno y otro hay un hilo horaciano, filtrado por Fray Luis⁷, que es lo que, pese a su diferencia genérica y formal, los une y que se traduce en la aspiración y “el deseo a llevar una vida distinta” (Corona Marzol, 1991: 116), pero en ambos el “resultado es siempre la victoria de la realidad, con el sentimiento de fracaso, frustración y autodestrucción”⁸. Jaime Gil de Biedma es –según Pedro Aullón de Haro (1991)– “un poeta *existencial*” de estirpe jasperiana. No lo sé ni estoy en condiciones de saberlo: lo que sí es –y de ello no hay la menor duda– es un poeta que conoce bien su tradición y que experimenta con ella. Recuérdese esta declaración suya: “Creo que en *Moralidades* experimento mucho, pero experimento con la tradición, con la imitación. La mitad del libro es un experimento deliberado de imitación; todos esos poemas tienen detrás un

⁶ José Luis García Martín (1986: 210-214); Pere Rovira (1986: 175-206); Javier Alfaya y Shirley Mangini González (2000: 9-10); Dionisio Cañas (2000: 20); y Antonio Armisen (1999).

⁷ “Horacio ha tenido una influencia inmensa en la construcción de la poesía española. Hay toda una rama de la poesía española que viene de Horacio. A mí me ha llegado ya filtrado por Fray Luis” (Gil de Biedma, 2002: 37).

⁸ Al preguntársele si el poema “De vita beata” refleja su idea de supervivencia, responde: “No sé por qué tanta gente admira ese poema, que es facilísimo de hacer, y que en realidad es un chiste, una burla sobre la *vita beata* horaciana. Ese poema es un suicidio simbólico, moral, y fue escrito al final de un período de crisis” (Gil de Biedma, 2002: 230).

poema al que se imita. Lo que pasa es que cuando uno imita deliberadamente la gente no lo reconoce. Pero pienso en ese libro como un libro experimental: estuve experimentando con la tradición y con los temas" (2002: 122)⁹. ¿Sólo en *Moralidades*, y en *Poemas póstumos*, no? Jaime Gil de Biedma experimentó, aunque de diversa forma, siempre. "De vita beata" es una clara prueba de ello: por un lado, responde a lo expuesto en "Píos deseos al empezar el año" y a ese nuevo *orden de vivir*, que es *la sabiduría*; por otro, imita y experimenta – como todos o casi todos los poemas de Gil de Biedma– con la tradición, y lo hace como lo hacían los poetas helenísticos, esto es, con la técnica de la *imitatio cum variatione*¹⁰, como el poema "De vita beata" deja ver. La posición final que este poema ocupaba en la primera edición de *Poemas póstumos* contribuía a subrayar su relación con "Píos deseos al empezar el año", al que parece responder. En éste la situación que se objetiva es la de un futuro, no demasiado alentador, que se identifica con la segunda parte de la vida: "Pasada ya la cumbre de la vida, / justo del otro lado, yo contemplo/ un paisaje no exento de belleza/ en los días de sol, pero en invierno inhóspito. Los versos que siguen a continuación (Aquí sería dulce levantar la casa/ que en otros climas no necesité /aprendiendo a ser casto y a estar solo)" parecen tener como intertexto la cita del *Don Juan* (II, 127) de Byron, suprimida en las sucesivas reediciones de *Poemas póstumos* ("He was a Greek, and on his isle had built/ (One of the wild and smaller Cyclades) / A very handsome house from out his guilt"). El yo poemático imagina un hipotético *orden de vivir*, identificado con la *sabiduría*, entendida al modo estoico como *sensatez*: *Un orden de vivir, es la sabiduría*. Pero ese nuevo modo de vida que imagina no parece convencerle mucho, por más que quiera acomodarse a él: "Y qué estremecimiento,/purificado, me recorrería/ mientras que atiendo al mundo/ de otro modo mejor, menos intenso,/y medito a las horas tranquilas de la noche,/ cuando el tiempo convida a los estudios nobles,/ el severo discurso de

⁹ En lo mismo insiste más adelante: "uno tiene que saber muy bien qué es lo que se dispone a imitar. Cuando yo escribí *Moralidades*, lo hice experimentando de manera continua con formas, estilos y motivos de la poesía de distintas épocas: barroca, medieval, romántica..." (2002: 260).

¹⁰ G. Giangrande (1974: 1-36) y (1984: 9-27); J. Van Sickle (1984: 29-58); A. La Penna (1982: 111-130); y R. Pestano Fariña (2005: 231-246).

las ideologías/ –o la advertencia de las constelaciones / en la bóveda azul..."¹¹ Y no parece convencerle mucho por dos cosas: porque su relación con el mundo habrá perdido intensidad y porque –de ahí la concesiva *Aunque* que inicia los tres últimos versos del poema– "el placer del pensamiento abstracto/ es lo mismo que todos los placeres:/ reino de juventud". Con la llegada de la madurez –o mejor: con la entrada de la pérdida de la juventud– a Jaime Gil de Biedma empieza a *morírsele* su persona poemática y, como él mismo reconoce (2002: 238), pierde "la fe en la poesía como actividad que le ayuda a uno mismo a construirse y a llegar a ser" la identidad imaginada desde la que escribía y la instancia de discurso que ella le generaba y permitía y a la que la escritura de sus poemas daba pie. Recuérdese que "La poesía –según él (2002: 125)– debe aspirar a dar una imagen del mundo que no sea una interpretación única de la realidad, en que exista una identidad entre la cosa y su significación, entre el valor y el hecho. La poesía moderna tiene que crear una identidad y, al tiempo, un mecanismo comunicativo con el lector que le permita tener la conciencia de que esa identidad es subjetiva y precaria, que no se extiende más allá del poema". Y de la suya en concreto afirma: "la mía, consiste en la búsqueda de una identidad" (2002: 126), aunque reconoce que "no hay espejismo más engañoso que el de la propia identidad" (2002: 153). Para escribir la poesía que quería escribir necesitaba –dice (2002: 158)– "un personaje inventado que era Jaime Gil de Biedma". Lo que puede explicar su posterior silencio, que él achaca a dos posibles causas (2002: 159): 1– a que su "poesía fue el resultado de la invención de una identidad, y una vez esa identidad está asumida no hay nada que te excite menos la imaginación que lo que tú eres. Si yo ya he asumido la identidad a través que inventé y esa identidad inventada se ha convertido en la mía propia, hablar de eso ya no precisa imaginación y, por lo tanto, no necesito escribir poemas"; y 2– a que "la edad madura, la edad media, es una edad tonta" (...) que "desde el punto de vista biológico, no tiene existencia": no tiene –habría que aclarar– para una identidad inventada *existencia ni imaginada ni imaginaria*. *Poemas póstumos* es el *toast fúnebre* para la muerte de esa identidad inventada, y "Píos deseos al empezar el año" y "De vita beata" son dos distintas formulaciones de lo mismo, hechas desde tonos distintos y perspectivas y posiciones diferentes. En

¹¹ Estos versos remiten, más que a Fray Luis, directamente a Horacio, *Epistolarum* I, 2, 35-37: "*si non / intendes animun studiis et rebus honestis, / invidia uel amore uigil torquebere*".

ambas el sujeto que habla imagina un futuro que duda en asumir y que no parece muy dispuesto a aceptar, pero, así como en “Píos deseos al empezar el año” se hace una parodia contenida y no demasiado crítica ni negativa de la oda “A la vida retirada” de Fray Luis de León¹², a la que remite y que podría considerarse su directo intextexto, en “De vita beata” lo que se plasma es “un suicidio simbólico, moral” –como el propio poeta explica (2002: 230), aclarando, además, que “fue escrito al final de un periodo de crisis”. La explicación que da el propio Jaime Gil (2006b: 71) –y que ha de ser puesta en relación con su propia poética– conecta con su idea de que “la poesía moderna es una tentativa desesperada de salvación personal”: “la resolución estética de conflictos personales que en la vida práctica y en su vida intelectual diaria no tienen solución”. “De vita beata” formula la renuncia a todo cuanto ha sido la intensidad de su vida anterior y anuncia la anodina vida que en la madurez le espera:

DE VITA BEATA

*En un viejo país ineficiente,
algo así como España entre dos guerras
civiles, en un pueblo junto al mar,
poseer una casa y poca hacienda
y memoria ninguna. No leer,
no sufrir, no escribir, no pagar cuentas,
y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia.*

El poema puede verse –como el propio Gil de Biedma indica (2002:230) como “un chiste, una burla sobre la *vita beata* horaciana”, pero también como lo que el poema no deja de ser: un poema de los que él mismo llama “de actitud

¹² Gil de Biedma (2015: 531): “Me parece indudable, por ejemplo, que la modernidad de fray Luis, el hecho de que yo haya podido aprender composición empapándome –fue Dámaso Alonso quien primero me puso sobre la pista– de la estructura del discurso poético en “A la vida retirada”, “A Salinas”, “Noche estrellada” y “A Juan de Grial”, se debe en gran parte a su horacianismo”. Y allí mismo y en la misma fecha, el lunes 9 de diciembre de 1963, añade: “Si me preguntaran qué lecturas debiera hacer ahora –pero hacer en serio, sin contentarme con unos pocos, según he venido haciendo– para favorecer lo que hay de más sólido y también de más actual, de más moderno, en mi poesía, daría más o menos la siguiente lista: poesía clásica china; satíricos y elegíacos latinos (también los griegos, pero menos); antología griega”.

lirica epigramática". Éste, por su *brevitas*, lo es, y recuerda mucho a "la poesía en dísticos elegíacos", que tanto le interesó siempre, precisamente porque veía en ella su "a veces impresionante modernidad", que, según él, entroncaba con el "poema meditativo-dramático, que constituye la forma poética moderna *par excellence*" (2015: 530). Él mismo reconoce la influencia que la *Antología Palatina* tuvo tanto en Cernuda como en él (2002: 38). Cernuda, al relatar su estancia en París, de julio a septiembre de 1936, como secretario del embajador Don Álvaro de Albornoz, anota: "entre los libros que compré entonces estaba la *Antología Griega*, texto griego y traducción francesa, editada en la colección Guillaume Budé. Menciono su adquisición – dice– porque esos breves poemas, en su concisión maravillosa y penetrante, fueron siempre estímulo y ejemplo para mí". (1965: 255). Y, al comentar el entusiasmo que la lectura de la lírica inglesa le produjo, vuelve a aludir a ello: "La expresión concisa daba al poema contorna exacto, donde nada faltaba ni sobraba, como en aquellos epigramas admirables de la antología griega" (1965: 261)¹³. "De vita beata", pues, se inscribe en una tradición cara por igual a su autor y a Cernuda: una tradición en la que ambos conectan, si no aúnan, el modelo del epigrama greco-latino con el poema meditativo-dramático inglés. Gil de Biedma –pese a tener, como Cernuda¹⁴, un deficiente conocimiento de las lenguas clásicas¹⁵– demuestra en "Epigrama votivo (Antología Palatina, libro VI, y en imitación de Góngora)" (2010: 227)¹⁶ conocer muy bien la relación entre el epigrama y el soneto, tan exactamente descrita

¹³ De la cuestión me ocupo en "Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: *Animula, vagula, blandula*" (1979: 3), recogido y ampliado en mi libro *Diversificaciones* (1982: 73-81).

¹⁴ "Desgraciadamente, no tengo conocimiento de la lengua griega, y uno muy deficiente (por incuria adolescente, ya que estudié latín en el bachillerato) del latín. En esta lengua puedo leer algo, usando lo que en inglés se llama *crib*" (en Gil de Biedma, 2002: 237).

¹⁵ Gil de Biedma, al ser preguntado por la importancia que ha tenido en él el estudio de las lenguas clásicas, responde de un modo muy similar al de Cernuda: "Desgraciadamente las conozco muy poco. Aunque en el bachillerato estudié el latín y el griego, soy incapaz de leerlos. Sólo puedo leer latín con una traducción al lado; pero la cultura clásica tiene mucha importancia en mí" (2002: 38).

¹⁶ Para las fuentes de este poemas, véase el concienzudo e iluminador estudio de Gabriel Laguna Mariscal, "Jaime Gil de Biedma y la Tradición Clásica: evocación y apropiación" <http://sincronia.cucsh.udg.mx/lagunainv02.htm>.

por Fernando de Herrera¹⁷ y por los tratadistas del Siglo XVI¹⁸. “De vita beata” también se inscribe en la tradición que combina el soneto y la vena epigramática, haciendo una *mixtura* –como es usual en él y lo era ya en la Antigüedad Clásica– entre varios géneros, distintos registros y diversas fuentes: es lo que se conoce como el proceso definido por Kroll (1973: 202-224) como *Kreuzung der Gattungen*, dentro del cual podría inscribirse la técnica compositiva, propia del periodo helenístico, conocida como *imitatio cum variatione*. Así, el verso 7 del poema remite a otro del *Don Juan* de Byron (II, canto II, 4, verso 3): “And live and die, make love and pay our taxes” (=“Y vivir y morir, hacer el amor y pagar nuestros impuestos”), cuya sintaxis arrastra la serie de infinitivos prospectivos que articulan el poema y que recuerdan tanto a los de las arias de la ópera como al infinitivo histórico latino (Contino, 1977) y al infinitivo descriptivo y nominalizado, usado por Alberti en los versos 6 y 7 de su poema “¡Soy del 5º Regimiento”: “Caminar sin agua, a pie. /Monte arriba, campo abierto” (Alberti, 2003: 171). El poema hace en el verso quinto un magistral uso del encabalgamiento, lo que es un rasgo distintivo de su estilo, como lo son también el tono y la modulación. Jaime Gil de Biedma eliminó la cita del *Don Juan* de Byron que, en la primera edición de sus *Poemas póstumos* figuraba al frente de “De vita”, o bien porque prefirió la cita de la misma obra de aquel que, por ser mucho más amplia, podía servir de lema a todo el conjunto de su libro y que tanto en la primera como en todas las sucesivas ediciones de *Las personas del verbo* así se ha mantenido; o bien

¹⁷ Véase el comentario de Fernando de Herrera (1580: 66 ss) al soneto I de Garcilaso y H. Weinrich (ed.), (1961: 1): “Es el soneto la mas hermosa composición, i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía Italiana i Español, sirve en lugar de los epigramas i odas Griegas i Latinas, i responde a las elegias antiguas en algún modo. pero es tan estendida i capaz de todo argumento, que recoge en si sola todo lo que pueden abraçar estas partes de poesía, sin hazer violencia alguna a los preceptos i religion del’ arte. porque resplandecen en ella con maravillosa claridad i lumbre de figuras i exornaciones poeticas la cultura i propiedad, la festividad i agudeza, la magnificencia i espíritu, la dulçura i jocundidad, l’aspereza i vehemencia, la comiseracion i afetos, i la eficacia y representacion de todas. I en ningún otro genero se requiere mas pureza i cuidado de lengua, mas templança i decoro, donde es grande culpa cualquier error pequeño; i donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo, que ofenda las orejas. I la brevedad suya no sufre, que sea ociosa, o vana una palabra sola. I por esta causa su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que parezca propia i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad i dureza”.

¹⁸ Juan Gil, “Teoría del epigrama en el Siglo XVI”, en Iso Echegoyen, J. J. y Encuentra Ortega, A. (2004: 369-385).

porque sabía que –aunque su poema era deudor de uno de los versos de Byron que él había tomado en préstamo y adaptado a su modo, ajustándolo de manera perfecta a su más breve sistema de dicción y modificándolo, al eliminar la copulativa *and* e introducir la negación *no* (*no pagar deudas*) donde Byron dice *and pay our taxes*– mezclaba con él no tanto versos procedentes de otras fuentes literarias conocidas como un modelo poético neolatino, de cuño epigramático, que, traducido a casi todas las lenguas europeas, tuvo amplísima difusión a lo largo del Siglo XVI, llegando a figurar en no pocas mansiones solariegas y casas patricias de la aristocracia y la alta burguesía de los Siglos XVII, XVIII y XIX, donde todavía podía vérselas –como yo las he visto– en la segunda mitad del XX. Me refiero al soneto de Christophe Plantin (1514-1589), “le prince des Imprimeurs” y fundador en 1555 de la mejor imprenta de su época, acogida al lema de “Compas d’Or”¹⁹. Me refiero al soneto titulado “Le bonheur de ce monde”, que copio:

*Avoir une maison commode, prope et belle,
Un jardin tapissé d’espaliers odorans,
Des fruits, d’excellent vin, peu de train, peu d’enfants,
Posseder seul sans bruit une femme fidèle;*

*N’avoir dettes, amour, ni procès, ni querelle,
Ni de partage à faire avecque ses parens,
Se contenter de peu, n’espérer rien des grands,
Régler tous ses desseins sur un juste modèle;*

*Vivre avecque franchise et sans ambition,
S’adonner sans scrupules à la dévotion,
Domter ses passions, les rendre obéissantes,*

*Conserver l’esprit libre et le jugement fort,
Dire son chapelet en cultivant ses entes,
C’est attendre chez soi bien doucement la mort.*

Como se ve, este soneto –que Jaime Gil pudo leer en su versión francesa o inglesa– parece haberle servido de modelo temático-formal para

¹⁹ Agradezco a mis amigos Pía y Henri Gil la localización y envío del texto que reproduzco. Sobre la relación de Plantino con sus corresponsales y clientes españoles, véase Vicente Bécares Botas (1999) y A. Dávila Pérez (2002).

componer su poema "De vita beata", que, aunque también de fondo horaciano, se atiene más a él que al –por el propio Jaime Gil propuesto– de Fray Luis, que sí está presente en "Píos deseos al empezar el año". Jaime Gil de Biedma ha reducido a ocho los catorce versos del soneto de Plantino: ha llevado a cabo, pues, un intenso proceso de condensación y modificación de su modelo. Y, del mismo modo que ha prescindido de la mitad del verso antes citado de Byron y suprimido en él la conjunción copulativa inglesa *and*, al integrarlo en una serie sintáctica asindética introducida, toda ella, por la negación *no* "(No leer,/ no sufrir, no escribir, no pagar cuentas)" que no estaba en el texto de Byron, comprime en prácticamente uno solo los cuatro primeros versos del soneto de Plantino, del que lo que mantiene es sólo el infinitivo del verso 4 (*Posséder*), recogido aquí en su transliteración con un término mucho más jurídico (*poseer una casa*), que resume en él parte del verso 1 del soneto (*Avoir une maison*), pero sin los adjetivos (*commode, prope et belle*) que en el texto francés lo acompañaban, aunque sí con una irónica indicación de tiempo y de lugar (*En un viejo país ineficiente,/ algo así como España entre dos guerras civiles, /en un pueblo junto al mar*) y la supresión de los complementos gramaticales que figuraban en el texto francés (*sans bruit une femme fidèle*) a la que se añade una especificación (*y poca hacienda*), que es una reelaboración del *Se contenter de peu* del soneto de Plantino. La eliminación de la memoria (*y memoria ninguna*) o la renuncia a ella, que es lo que este verso parece proponer, implica también la renuncia a la identidad: la de su persona poemática, sacrificada en aras de esa impuesta y no deseada madurez que el propio desarrollo biológico y el medio social en el que vive parecen exigirle y que el poeta entiende no como un proyecto u orden de vida, identificados con la sensatez y la sabiduría estoica (*Un orden de vivir, es la sabiduría* –dice un verso de "Píos deseos al empezar el año") sino como una exigencia burguesa y social, que, más que *beatitudo* o *bonheur*, lo que trae consigo e implica –precisamente porque algunos de sus requisitos son *n'avoir amour* (verso 5) y *Domter ses passions, les rendre obéissantes* (verso 11)– no puede identificarse con un modo ideal de vida sino con una forma anticipada de muerte.

Jaime Gil de Biedma combinó, en "De vita beata", ambas fuentes: el verso del Don Juan de Byron antes citado y el soneto de Plantino. Con ambos –o mejor: con elementos procedentes de ambos– articuló y compuso su poema, que es una conseguida y lograda síntesis de los dos. El *pay our taxes*

del verso de Byron, mezclado con el *N'avoir dettes* del verso 5 del soneto de Plantino, se convirtió en el *no pagar cuentas* del verso 6 de Jaime Gil, y los versos 12 y 13 del soneto de Plantino (*Conserver l'esprit libre et le jugement fort,/ Dire son chapelet en cultivant ses entes*), reelaborados con enorme acierto y pericia, se transformaron en el hallazgo que fueron, siguen siendo y son: *y vivir como un noble arruinado/entre las ruinas de mi inteligencia*, en el que el infinitivo *vivir* aúna los dos primeros infinitivos del verso de Byron (*and live and die*) y el último del soneto de Plantino (*C'est attendre chez soi bien doucement la mort*), al realizar un giro irónico, en el que *vivir* y *morir* se igualan y funcionan como sinónimos, porque una vida así no puede ser para Jaime Gil de Biedma sino un equivalente de la muerte. En ello se transparenta, implícito, el eco de un poema de Auden, citado por Biedma (Dalmau, 2004: 10): "There's no sex Life in the grave"²⁰, que explica también la supresión del *make love* del poema de Byron, ya que, en esa manera de vivir, el hacer el amor ha quedado excluido. De ahí que ese orden de vida, que la moral estoica y burguesa consideran sensatez e identifican con la sabiduría no sea para Jaime Gil de Biedma sino un equivalente de la muerte. De ahí la interrelación que "Píos deseos al empezar el año" y, sobre todo, "De vita beata" establecen con "Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma", escrito como elegía no a su muerte física sino a la de su persona poemática: "Yo me salvé escribiendo/ después de la muerte de Jaime Gil de Biedma./ De los dos, eras tú quien mejor escribía y A veces me pregunto/ cómo será sin ti mi poesía" dan cuenta exacta de esto, al tiempo que pueden leerse también como el acta de defunción de la misma. Lo que explica a su vez el *No leer/ no sufrir*, no escribir, que es lo que hacía su persona poemática, y también que una vida sin esas tres actividades, dos de las cuales (*No leer y no escribir*) están ligadas a la inteligencia²¹, conviertan esa futura "vida" no en la placentera existencia de un noble rico en su *château* sino en la más bien insípida y mermada de un noble arruinado y sin otros recursos que las ruinas de su inteligencia, que son los salones en que, después de la muerte de su personaje poemático, se ve obligado a vivir. A ello aluden los versos del *Don Juan* (XII, 1-2) de Byron²² ("Of

²⁰ Sobre la tradición clásica del mismo, véase Gabriel Laguna Mariscal <http://tradicionclasica.blogspot.com.es/search?q=Gil+de+Biedma>.

²¹ El *no* delante de los dos infinitivos recuerda también mucho al último verso del soneto "Ocaso" de Manuel Machado: "el mar, el mar y no pensar en nada". Véase Manuel Machado (1998: 159).

²² Martínez Luciano, Coperías Aguilar y Teruel Pozas (1994) en la nota 3 traducen: "De cualquier bárbara edad media, no hay/ Edad Media más bárbara que la del hombre./ Y yo no sé por qué en realidad/ pero, oscilando entre la necedad y la experiencia/ e ignorando por qué lado inclinarse, / es una etapa que se parece a una página impresa,/ letras negras sobre papel de barba en tanto/ el pelo se nos agrisa y ya no somos lo que éramos antes. /

all the barborous Middle Ages, that/ wich is the most barborous is the middle age/ of man. It is –I really scarce know what, /but when we hover between fool and sage/ and don't know justly what we would be at, /a period something like a printed page,/ black letter upon foolscap, while our hair/ grows grizzled and we are not we were, Too old for youth, too young at thirty-five/to herd with boys or hoard with good threescore./ I wonder people should be left alive, / but since they are, that epoch is a bore./ Love lingers still, although 'twere late to wiwe,/ and as for other love, the illusion's o'er;/ and money, that most pure imagination,/ gleams only through the dawn of its creation") que servían de lema a *Poemas póstumos* y que explican lo que el libro venía –y quería dar– a significar: la imposibilidad de una nueva persona poemática y, por tanto, la muerte de la escritura tal y como Jaime Gil de Biedma la había concebido –esto es, como la voz de un hablante ficticio que le servía de máscara a él y que daba expresión al poema. Esa voz –como advirtió muy bien Juan Antonio Masoliver²³– era la de un protagonista “joven sobre el que se vierten los distintos sentimientos” y –claro está– ya no correspondía a quien –como los versos de Byron recuerdan– empezaba a ser un hombre de mediana edad “Too old for youth, too young at thirty-five/to herd with boys or hoard with good threescore” o –como dice William Carlos Williams²⁴– “In middle life the mind passes to a variegated October”.

Nada de lo dicho resta originalidad²⁵ a la obra de Jaime Gil de Biedma sino todo lo contrario: permite seguir, explicar y comprender uno de los métodos de la técnica de composición más característicos de su obra, inscrita –como tantas veces él mismo ha declarado– en lo que Eliot, por un lado, y Vicente Gaos, por otro, denominan “el complejo y misterioso fenómeno histórico-literario”²⁶ de la Tradición, sin la cual difícilmente habría originalidad y la Literatura sería poco menos que imposible. En esa apropiación de la

Demasiado viejos para ser jóvenes y demasiado jóvenes a los treinta y cinco/ para ir con la pandilla o ser juntado con los de sesenta./ Y me pregunto si habrían de seguir con vida / pues, siendo tal como son, esta edad es una lata./ El amor persiste aunque sea tarde para casarse/ mientras para cualquier otro se ha disipado la ilusión: / y el dinero, la fantasía más absoluta, relumbra sólo/ en la alborada de su creación”.

²³ Masoliver Ródenas (1976) y Harold Alvarado Tenorio (1980: 63).

²⁴ Cito por William Carlos Williams en Dobry, Edgardo; Montiel, J. A.; y Tregobov, Michael (2017: 86). (=En la mediana edad la mente se instala en un abigarrado octubre).

²⁵ Véase a este respecto Kroll (1973: 139 ss) y Albert Winfried (1988).

²⁶ Véase Vicente Gaos (1958) y Cano (1977: 201). De la misma opinión es Vicente Aleixandre, cuando, en su respuesta a “Cinco preguntas en cinco minutos” en la revista sevillana *Rocío* 2-3 (noviembre de 1955), recogida en Vicente Aleixandre (1998: 292), dice que “El poeta verdadero depende siempre de una tradición, porque sin ella no existiría”.

Tradición hay un profundo y continuo diálogo con ella, y lo que es aún más importante: el poeta demuestra la coherencia y unidad de su mundo y su obra, ya que en este modo de aunar diversas y distintas fuentes se objetiva también su idea del poema y se clarifica y aclara –como si en el taller del poeta estuviéramos– la técnica seguida en el proceso de su composición. Jaime Gil de Biedma siempre fue un *poeta doctus*: esto es, con un profundo conocimiento y experiencia de la literatura y con una enorme y brillante capacidad para teorizar, como prueban tanto sus escritos en prosa como sus declaraciones en distintas entrevistas. Y eso es lo que este breve poema suyo transparenta y evidencia de manera ejemplar: su modo de entender y concebir la poesía, su uso de la técnica compositiva y su idea de la tradición.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (2003). *Poesía II*. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix-Barral. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- ALEXANDRE, Vicente (1998). *Prosa. Los Encuentros. Evocaciones y pareceres, otros apuntes para una poética*. Edición Alejandro Duque Amusco. Madrid: Austral, Espasa-Calpe.
- ALFAYA, Javier y MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (2000). *Jaime Gil de Biedma: Antología Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALVARADO TENORIO, Harold (1980). *Las poesía española contemporánea. Cinco poetas de la generación del 50*. Colombia: Editorial La Oveja Negra.
- ARMISÉN, Antonio (1999). *Jugar y leer. El verbo hecho tango de Jaime Gil de Biedma*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1991). *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*. Madrid: Editorial Verbum.
- BÉCARES BOTAS, Vicente (1999). *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*. León: Universidad de León.
- CABANILLES, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Excma. Diputació de Castelló: Col.legi Universitari de Castelló, Anejo Millars-Filología.
- CANO, José Luis (Ed.) (1977). *Vicente Aleixandre*. Madrid: Taurus.
- CAÑAS, Dionisio (2000). *Jaime Gil de Biedma: Volver*. Madrid: Cátedra.
- CERNUDA, Luis (1965). "Historial de un libro", *Poesía y Literatura*. Barcelona: Seix-Barral.
- CONTINO, Salvatore (1977). *L'Infinito storico latino*. Bolonia: Pàtron Editore.
- CORONA MARZOL, Gonzalo (1991). *Aspectos del Taller Poético de Jaime Gil de Biedma*. Madrid: Ensayos Júcar.
- DALMAU, Miguel (2004). *Jaime Gil de Biedma. Retrato de un poeta*. Barcelona: Circe.
- DÁVILA PÉREZ, A. (ed.) (2002). *Benito Arias Montano. Correspondencia conservada en el Museo Plantin- Moretus de Amberes*. Alcañiz-Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos –Editorial Laberinto– CSIC, vols. I-II (= n.ºs III.1 y III.2 de *Palmyrenus. Colección de Textos y Estudios Humanísticos. Serie Textos*).
- DOBRY, Edgardo; MONTIEL, Juan Antonio; y TREGBOV, Michael (Traduc.) (2017). *William Carlos Williams, Poesía Reunida*. Barcelona: Lumen.

- GAOS, Vicente (1958). "Fray Luis de León, "Fuente" de Aleixandre", *Papeles de Son Armadans* 32-33, noviembre-diciembre.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986). *La segunda generación poética de posguerra*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excm. Diputación de Badajoz.
- GIANGRANDE, G. (1974). "Los tópicos helenísticos en la elegía latina", *Emerita* 42, 1-36.
- ____ (1984). "Motivi epigrammatici ellenistici nell'elegia romana", *Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio dell'Antichità Classica 1981* Nápoles, 9-27.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1968). *Poemas póstumos*. Madrid: Colección Poesía Para Todos.
- ____ (1969). *Colección particular*. Poesía, Barcelona: Seix-Barral.
- ____ (1975). *Las personas del verbo*. Barcelona: Barral Editores.
- ____ (1982). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- ____ (2002). *Conversaciones*. Edición y prólogo Javier Pérez Escohotado. Barcelona: El Aleph.
- ____ (2006a). *Las personas del verbo*. Prólogo James Valender. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- ____ (2006b). *Leer poesía, escribir poesía*. Edición e introducción Eugenio Maqueda Cuenca. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2010). *Obras: Poesía y Prosa*. Edición Nicanor Vélez. Introducción James Valender. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- ____ (2015). *Diarios 1956-1985*. Edición Andreu Jaume. Barcelona: Lumen.
- GIMFERRER, Pedro (1966). "La poesía de Jaime Gil de Biedma", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 202, octubre, 240-245.
- HERRERA DE, Fernando (1580). *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Herrera*, Sevilla.
- ISO ECHEGOYEN, J. J. y ENCUESTRA ORTEGA, A. (eds.) (2004). *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico–Universidad de Zaragoza. Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- KROLL, Wilhelm (1973) [1924]. *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LA PENNA, A. (1982). "I generi ellenistici nella tarda república romana: epillio, elegia, epigrama, lirica", *Maia* XXXIV, 111-130.

- MACHADO, Manuel (1988). *Alma. Ars Moriendi*. Edición Pablo del Barco. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ LUCIANO, Juan Vicente; COPERÍAS, M^a José y TERUEL POZAS, Miguel (eds.) (1994). Lord Byron, *Don Juan*, Tomo I. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1976). "El don de la elegía", *Camp de l'Arpa* 35-36, agosto-septiembre.
- PESTANO FARIÑA, R. (2005). "La elegía latina: origen y caracterización", *Revista de Filología* 23, abril, 231-246.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1969). "Jaime Gil de Biedma desde sus *Poemas póstumos*", *Cuadernos Hispanoamericanos* 237, septiembre.
- ROVIRA, Pere (1986). *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Siles, Jaime (1979). "Un verso de Adriano como título de poema en Cernuda: *Animula, vagula, blandula*", *Ínsula* 390, mayo.
- ____ (1982). *Diversificaciones*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- VALENDER, James (pról.) (2006). *Las personas del verbo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Van Sickle, J. (1984). "Stile ellenistico romano e nascita dell'epigramma à Roma", *Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio dell'Antichità Classica 1981*, Nápoles, 29-58 .
- WEINRICH, H. (ed.) (1961). *Spanische Sonette des Siglo de Oro*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- WINFRIED, Albert (1988). *Das mimetische Gedicht in der Antike- Geschichte und Typologie von den Anfängen bis in die augusteische Zeit*. Frankfurt am Mein: Athenäum Verlag.

TRAZAS Y BAZAS DE LA TERCERA GENERACIÓN
DEL EXILIO REPUBLICANO EN MÉXICO.
LA LITERATURA DE JORDI SOLER

LUZ C. SOUTO
Universitat de València

*A Joan Oleza,
por su mirada clarividente*

La diáspora que se produjo como consecuencia de la Guerra Civil y la dictadura franquista significó un agujero permanente en la historicidad española, ya que no afectó solamente a quienes se exiliaron, sino que dejó una marca indeleble en las generaciones venideras. Entre los países de acogida que más evacuados recibieron se encuentra México, al que llegaron alrededor de 20.000 refugiados españoles, entre 1939 y 1942 (Casa y Urquijo, 2005). Poco antes este país había sido receptor de las primeras evacuaciones de niños, entre ellas la de los conocidos “niños de Morelia”, 456 menores que zarparon el 27 de mayo de 1937 desde Burdeos, a bordo del *Mexique*¹ y que llegaron al puerto de Veracruz el 7 de junio. La mayoría no volvió a ver a sus familias.

También ha sido ampliamente reseñada la ebullición intelectual y artística que huyó a México, a tal punto que Juan Marichal manifestaba que el país tuvo una gran suerte con el exilio español. Para corroborarlo alcanza con

¹ Para más información sobre los barcos que llegaron a México y sus crónicas, véase Calle y Simón (2006).

recordar algunos de los nombres más conocidos de esa fuga de pensamiento y acción: María Luisa Algarra (1916-1957), Max Aub (1903-1972), Luis Buñuel (1900-1983), Luis Cernuda (1902-1963), León Felipe (1884-1968), José Gaos (1900-1969), Pedro Garfias (1901-1967), Rodolfo Halffter (1900-1987), Carlota O'Neill (1909-2000), Juan Rejano (1903-1976), Tomás Segovia (1927-2011), Remedios Varo (1908-1963), Joaquim Xirau (1895-1946), María Zambrano (1904-1991), por nombrar solo algunos. Muchos de estos artistas contribuyeron a potenciar la cultura y ayudaron a la evolución de los procesos históricos y políticos del país de acogida, irrumpieron en un momento de madurez artística y transfiguraron esa sociedad que les ofrecía un hogar. José Gaos en 1963 forja un neologismo que da cuenta en gran parte de esa emigración transformada, el "transtierro", con este vocablo también idealizaba la experiencia del cambio de país. Una percepción que, evidentemente, no fue igual para muchos otros desterrados².

Desde ese *transtierro* también se abanderó una producción sesgada por la contemplación de la pérdida, de manera que la escisión de la patria arrebatada no cesó de ser significativa en las obras y se unió cada vez con más insistencia a la necesidad de reconocer a México como nuevo espacio de subsistencia, como lo expresan los versos que Pedro Garfias escribió a bordo del *Sinaia*, en 1939, mientras era obligado a abandonar su tierra natal: "Qué hilo tan fino, qué delgado junco/ –de acero fiel– nos une y nos separa / con España presente en el recuerdo, /con México presente en la esperanza". Lo que no sabía el poeta en el momento de trazar estos versos era que el fino hilo se iría engrosando a medida que pasaran los años, que el régimen se perpetuaría por casi cuatro décadas y que la pérdida de la patria sería definitiva. Hubo que acostumbrarse a trabajar, construir, atesorar los recuerdos de la tierra y sus rostros, las costumbres, la lengua, tener hijos y nietos, todo desde el otro lado del Atlántico, y seguir subsistiendo con la derrota a cuestas. El exilio, entonces, se expandió en el tiempo y se configuró para muchos de quienes huyeron como un sello, cuya herida se legaría a las próximas generaciones.

Los exiliados que pudieron regresar dos o tres décadas después de la partida constataron la transformación de España. El país de la nostalgia había avanzado en sentido contrario al de sus recuerdos, se había modificado sin ellos

² Para un análisis del neologismo *transtierro* véase Valero (2013).

y había hecho lo posible para olvidar a los expulsados. Cabe recordar el regreso de Max Aub en 1969 y la acritud que traslada a ese diario del retorno que es *La gallina ciega* (1971), consecuencia del choche entre la idealización del recuerdo y la nugatoria experiencia de la vuelta. Sensación que también se refleja en sus cuentos sobre el exilio mexicano. Entre los cuales destaco, como ejemplo de la corrosión del exilio en las nuevas generaciones, "Yo soy yo"³. Aquí Aub da voz a un narrador protagonista más joven, de oficio pastelero, nacido en Barcelona pero criado en México, con madre de Palencia y padre de Zamora. Vuelve siendo hombre a una España de la que fue desarraigado siendo niño, pero de la cual, contradictoriamente, nunca logró despegarse. "¿Qué soy?" se pregunta en la primera frase del relato y el conflicto no viene de su profesión, que parece que es lo único que le da pertenencia, la disyuntiva identitaria se desprende de esa entelequia que representa la noción de patria: "Bueno, yo también soy mexicano y sin embargo no lo soy del todo y por eso escribo esto, porque no me sucede sólo a mí sino a miles de jóvenes de mi generación y condición" (Aub, 2008: 181).

A esta imagen ficcional de la segunda generación expuesta por el autor de *El laberinto mágico* se unen proyectos de hijos de exiliados que fueron ellos mismo "niños de la guerra", tal es el caso del film *En el balcón vacío* (1962), dirigido por Jomí García (1927-1986), emigrado a los 12 años, con guión de otros dos niños de la guerra, María Luisa Elío (1926-2009) y Emilio García Riera (1931-2002). La película deja en evidencia la huella del trauma que acompañará el crecimiento de la pequeña protagonista, Gabriela, y retrata el lapso desde la infancia feliz, interrumpida por la sublevación militar contra el gobierno de la Segunda República, la huida por los Pirineos, el exilio y la vuelta a una casa vacía, a un balcón desde el que emanan los recuerdos que ayudarán a la protagonista a reencontrarse con una España que no deja de ser propia y ajena. Se trata de una producción realizada con muy poco presupuesto, que "se exhibió en los cineclubes independientes y se hicieron pases en domicilios particulares, hasta convertirse en una película de culto para los republicanos exiliados que vivían en México" (Alonso, 2012: 25). Lo que demuestra que, aunque habían pasado más de dos décadas, la añoranza seguía intacta.

³ Cuento inédito de Max Aub, editado por Lluch Prats (2008).

Pero la onda expansiva del exilio no acaba en ellos, también ha sido transmitida a los nietos de los republicanos, es decir, a la tercera generación, ya nacida en México, la mayoría en el seno de familias que llevaban más de veinte años en el país de acogida. A ellos me acercaré a partir de dos de las novelas del escritor mexicano Jordi Soler (1963), *Los rojos de ultramar* (2004) y *La última hora del último día* (2007). Ambas son novelas autoficcionales y se completan con una tercera entrega, *La fiesta del oso* (2009). Las tres obras se editaron conjuntamente en 2012, bajo el significativo título de *La guerra perdida*.

Jordi Soler, la herencia del exilio

La primera obra de la trilogía se encarga de reconstruir la historia del abuelo del escritor, Francesc, ficcionalizado como Arcadi, un republicano exiliado en Veracruz, México. La segunda, continúa el desarrollo de la historia familiar en un cafetal, donde se habían afincado junto a otros exiliados, aunque alejando el foco de su abuelo y centrándose en otros personajes. El contraste entre las diferentes generaciones se hace más visible en esta segunda entrega, donde cobran más presencia Marianne, la tía del narrador, Puig, otro desterrado, y su hijo, Màrius. Se avanza en el tiempo y se aprecian las consecuencias de una tragedia que comienza en España pero que se extiende también a la plantación mexicana. La tercera parte regresa a la guerra con el personaje de Oriol, el hermano de Arcadi, tío abuelo del narrador, desaparecido en 1939 durante la retirada republicana.

En términos generales, en la trilogía hay una búsqueda de verosimilitud que se sustenta primero en las vivencias del autor en México como nieto e hijo de exiliados, pero también presenta, como en muchas de las narrativas de la memoria, una investigación a partir de un soporte documental y testimonial. Las tres novelas parten de un narrador autodiegético que va dando voz a los diferentes personajes, percibidos por el lector desde el tamiz subjetivo de quien organiza su discurso en base a recuerdos y datos. En *Los rojos de ultramar* el discurso se construye a partir de las memorias de Arcadi, reforzadas, en última instancia, por el archivo familiar, ya que entra en juego un diario personal y las grabaciones que el narrador hace a su abuelo. En esta primera entrega el narrador escamotea su nombre, frente a esta ausencia

identitaria se presenta como *nieto* de Arcadi, es decir, alguien vinculado, vía sanguínea, en la historia que se indagará. Por supuesto, hay una clara asociación entre la figura del autor y el narrador que nos permite hablar de una autoficción, juego que continúa también en un plano extradiegético, como se aprecia en la próxima cita. A este tenor, los huecos del relato se completan tanto con el proceso de investigación como con la ficción que emana del agujero genealógico. De modo que historia e invención se fusionan e incluso difuminan sus límites con una finalidad identitaria:

Es una novela basada en la aventura personal de mi abuelo y en sus ramificaciones a lo largo del tiempo y la geografía, hasta llegar al narrador, que soy yo mismo, su nieto. La novela está contaminada por la realidad, pero también es cierto que, una vez que empezó a ser leída, empezó a contaminar a la realidad, al grado de que ocho años después de publicada me cuesta trabajo distinguir entre lo que pasó y lo que inventé (Soler)⁴.

La recuperación del pasado familiar bajo el tamiz del presente, teniendo en cuenta otros procesos históricos, ha permitido que *Los rojos de ultramar* haya sido abordada desde diferentes categorías, así, Elina Liikanen (2013) recupera la noción de “memoria multidireccional” de Rothberg (2009), porque Soler “no representa el exilio republicano como un acontecimiento singular, sino como una historia de destierro y exclusión más entre muchas otras” (2013: 99), es decir, se refuerza en la obra el intercambio y los préstamos entre las diferentes memorias colectivas. Lauge Hansen (2015) destaca también el carácter transnacional de estas novelas y rescata la categoría de “postmemoria” (Hirsch) para analizar el compromiso del nieto-narrador que cuenta la historia del abuelo con “empatía y solidaridad”, cualidades de las que se distancia en *La fiesta del oso*.

Así que, si el narrador autoficticio en *Los rojos de ultramar* permanece leal a los mitos transmitidos a través de la postmemoria familiar de los republicanos refugiados, se empeña en *La fiesta del oso* en deconstruir los mismos mitos y mostrar la falta de sustancia realista que caracteriza la memoria idealista de los exiliados republicanos (Lauge, 2015: 134).

⁴ Disponible en <http://www.elcultural.com/revista/letras/Jordi-Soler/31251> [Fecha de consulta: 20/3/2018].

Samit (2017), por su parte, destaca la pertenencia de la novela de Soler a un subgénero narrativo genealógico dentro de las novelas de la memoria, es decir, un protagonista que investiga para construir la novela y para evidenciar una problemática mayor, relacionada con la memoria colectiva del exilio.

Además, en *Los rojos de ultramar* se refuerza esta genealogía con un paratexto ya común en las novelas de la memoria, la utilización de una imagen antigua en la portada, que en este caso es del archivo familiar, ya que se trata de la fotografía del carnet militar de su abuelo. El registro fotográfico marcará la hibridez y adquirirá mayor protagonismo en *La última hora del último día*, ya que en esta segunda entrega el relato se nutre de las fotografías tomadas por Puig y custodiadas por su hijo Màrius, desde esa colección de imágenes se revisitará la tragedia sucedida en el cafetal.

En el argumento de *Los rojos de ultramar* el proyecto de la novela se materializa por una inquietud sobre el porvenir de la memoria, ya que cuando el narrador expone ante un grupo de estudiantes universitarios la historia de la Guerra Civil y el exilio se da cuenta que las nuevas generaciones desconocen el pasado. Así, el arranque que le lleva a contar la historia es un compromiso con el pasado colectivo, aunque para acercarse a él elija la propia historia, aquella que delimita su identidad. El narrador deja claros los términos de la selección: “salvaría exclusivamente la historia que me define, la que desde que tengo memoria me perturba [...] los demás son la historia de otro” (Soler, 2004: pos. 2112).

El *racconto* sobre Arcadi, el abuelo, va desde su desempeño durante la Guerra Civil como artillero, su huida a Francia en el 39, el paso por el campo de concentración en la playa de Argelès-sur-Mer, la mediación del embajador mexicano, Luis Rodríguez Taboada, en Francia y el recuerdo de este como héroe de resistencia, incansable en su tarea de salvar republicanos. También se destaca la voluntad humanitaria de Lázaro Cárdenas del Río, presidente de México entre 1934 y 1940, cuya intervención fue de vital importancia para los refugiados. Incluso, se relata cómo los diplomáticos mexicanos hacían visitas a los campos para notificar que su gobierno recibiría a los españoles que huían del fascismo. El abuelo del narrador tiene 19 años cuando llega a México en 1940 y hasta 1943 no logra reencontrarse con su mujer y su hija. Así, este narrador autoficcional se acerca al exilio de los niños recreando a su propia madre, desprotegida, a merced de la violencia y las enfermedades: “Mi madre

pasó su primer año de vida escapando de las bombas que caían de los aviones de guerra” (2004: pos. 187). El viaje transatlántico lo realiza en el camarote de infecciosos, “un espacio oscuro de pared cóncava que dejaba pasar los ruidos del mar. Quince días más tarde el barco atracó en La Habana” (2004: pos. 463), poco después llegaron al puerto de Veracruz. No obstante, aunque hay pinceladas de la madre, su presencia en la trilogía no es significativa, o al menos no tiene la preeminencia que se le da a otros personajes.

En 1946, Arcadi y otros cuatro refugiados catalanes (Puig, González, Bages, Fontanet) fundan la plantación de café La Portuguesa y se instalan allí con sus familias.

Además de que las funciones de cada uno estaban perfectamente asignadas, aquel grupo funcionaba muy bien porque los cinco estaban hermanados, unidos por la misma desgracia [...] para ellos México no era el exilio sino el país donde estaban pasando una temporada antes de que pudieran regresar a España (2004: pos. 2375).

Este espacio se convierte en una particular Cataluña, rodeada por la selva, donde los “hermanos” intentaban preservar la lengua, las costumbres y la comida. Bages incluso izaba la bandera republicana todos los días porque “La Portuguesa era su país en el exilio, su república, su Cataluña, la España que les quedaba, y la bandera de Bages, y su ceremonia, les reafirmaba todo aquello” (Soler, 2007: pos. 230). En la trilogía de Soler destaca la peculiaridad que emana el encuentro entre lo indígena y lo peninsular, los ritos de conservación del patrimonio cultural catalán se unen a los cultos nativos, como por ejemplo los conjuros y remedios mágicos de la chamana de la selva o las ceremonias de las tribus autóctonas. Extravagantes artes que llegaron a otorgar, ante la desazón de los exiliados, la esperanza de acabar con el dictador desde la distancia por medio de artificios de vudú.

La posibilidad de matar a Franco con un envión de magia negra, a control remoto y sin mayores implicaciones, era un proyecto tan seductor, tan irresistible, que había que apoyarlo, aun cuando ninguno de los socios se tomara muy en serio el vudú de Carlomango. Esta es una historia que mi abuelo, al final de su vida, se empeñaba en negar porque le daba vergüenza haber estado involucrado en aquella conspiración esotérica, pero su empeño era inútil porque todos habíamos visto durante años el muñeco del general Franco que tenía en la oficina. “Tú y yo sabíamos que ese muñeco existía, Arcadi”, le dije a mi abuelo en dos o tres ocasiones, cuando yo estaba

obsesionado con la idea de reconstruir su historia, que es también la mía (2007: pos. 2020).

El exotismo de ese choque entre culturas, que en definitiva es lo que constituye la identidad del narrador (y la del autor), es explotado como singularidad nacida del exilio. Se amarra a esta particularidad la lengua mestiza, mezcla entre el catalán de ultramar y el mexicano veracruzense. Es la lengua que también definirá al autor en las entrevistas y que identificará a muchos de los descendientes de exiliados⁵. Así, el trauma de este destierro persiste también en el acento y en la selección de vocabulario, la tercera generación recibe en herencia una lengua mixta, un catalán extrañado por las locuciones de la selva mexicana, a los que se suman incluso conflictos legales provenientes de la doble pertenencia:

Mi partida de nacimiento, un documento anómalo que reposa en el registro civil de Galatea, donde no se entiende si soy mexicano o español, y el punto específico donde nací aparece como “un lugar indefinido entre Galatea y San Julián de los Aerolitos”; ese documento, con el que batalla Cruif periódicamente, cada vez que yo o cualquiera de los que nacimos en la plantación necesita comprobar que nació y que es hijo de alguien, ilustra a la perfección nuestro desarraigo, y comprueba esa idea que tengo de que el exilio de uno lo heredan sus descendientes, durante varias generaciones (Soler, 2007: pos. 1122).

En *Los rojos de ultramar*, por otro lado, se deja una huella literaria de la esperanza de retorno que se mantuvo en la primera década y media de exilio y cómo a partir del 15 de diciembre de 1955, cuando España entra en la ONU, se confirma la imposibilidad de regresar. Uno de los sucesos principales de la narración se construye a partir de este momento, ya que el grupo de La Portuguesa la misma noche en que conoce la noticia del ingreso en la ONU pone en marcha un quimérico plan de recuperación de la patria natal: “Hay que matar a Franco” (Soler, 2004: pos. 2418). Sin embargo, como es de prever, el plan de asesinato, como las artes de vudú, fracasa. Como consecuencia de la gesta uno de los amigos de Arcadi pierde la vida y el abuelo del narrador su brazo. Así, la mutilación de Arcadi es doble, ya que

⁵ En los testimonios de los niños evacuados que fueron a México apenas hay rastro de la variante peninsular, ni en el léxico ni en los rasgos gramaticales y fonéticos. Como ejemplo véase el documental *Los niños de Morelia*, dirigido por Juan Pablo Villaseñor, 2004.

refiere tanto a la producida por el desarraigo como a la mutilación física, sufrida en el intento de recuperar el país perdido. Jordi Soler señala en una entrevista la intención de reforzar la metáfora de la *mutilación*, ya que percibe el exilio como una condición que se arrastra desde la guerra y que se trasmite, frente a eso propone una literatura que denomina como *prótesis*.

Mi abuelo perdió una guerra y tiempo después, ya en México, perdió una mano. [...] Yo en esta mano de manera literaria, y en una de mis novelas, he visto la metáfora de esta mutilación. Es decir, me parece que mi abuelo perdió la mano, entre otras cosas, para que no se nos olvidara que habíamos perdido un país. Yo vi siempre de esta manera la mutilación de mi abuelo. Y he escrito dos novelas sobre este tema quizás como prótesis para suplir esta mano. Y estas novelas me han permitido entender perfectamente lo que soy, hacia dónde puedo dirigirme [...] me han permitido ordenar un poco mi cosmogonía, pero sigo sintiéndome un poco mutilado (Soler⁶).

Con estas tres novelas Jordi Soler toma el relevo generacional y coloca su ficción, una prótesis, donde había una falta. El agujero producido por el trauma de la guerra es sublimado mediante el arte de la palabra. Indagar en el pasado y contar genera múltiples significados, por un lado, es parte del proceso de liberación de la herencia de la derrota, por otro lado, se confiere como resarcimiento moral de aquellos que fueron expulsados de España, y es, igualmente, el punto desde el cual el autor debe inventarse a sí mismo.

En la narración es posible estructurar tres grandes derrotas que sufre Arcadi. La primera es la de la guerra perdida y el obligado exilio; la segunda, es el fracaso del plan para asesinar a Franco. Esto supone el desgaste de toda esperanza, es el comienzo de la decadencia de la plantación y el derrumbamiento del propio Arcadi. A la vez que España se aleja como meta, el asentamiento en México se va haciendo más sólido, así, para 1960 “comenzaban a nacer los primeros nietos, una prole de criaturas mestizas que ahondaban, una generación más, las raíces que inevitablemente seguían echando los republicanos en el país que los había acogido” (Soler, 2004: pos. 2466). Entre estos descendientes se encuentra el propio Jordi Soler, que nace en 1963, en la plantación. La tercera derrota de Arcadi, como la de muchos de los exiliados, podemos situarla cuando regresa a Cataluña tras el deceso de

⁶ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=f30YPrXpaQo> [Fecha de consulta: 15/3/2018].

Franco por muerte natural, sin ajusticiamiento como hubiera deseado el grupo de los rojos de ultramar. Ese país idealizado por el recuerdo, alimentado por la imposibilidad del regreso, después de treinta años ya no era el mismo, ni en su fisonomía ni en sus costumbres. El viejo republicano no reconoce a su hermana, ni los edificios, tampoco la lengua que tanto había resguardado:

Su hermana Neus [...] era una voz que para nada correspondía con esa señora que efectivamente se parecía a él pero con quien [...] nada tenía que ver. Arcadi había construido otra vida del otro lado del mar, mientras su hermana había purgado ahí mismo, como había podido, varias décadas de posguerra. Lo mismo le pasó con la ciudad [...] Pero el golpe definitivo, al parecer, se lo dio la lengua, el catalán que había preservado, junto con sus amigos, durante tanto tiempo en La Portuguesa, y que había transmitido a dos generaciones, era una lengua contaminada, híbrida, con un notorio acento de ultramar (2004: pos. 2817- 2822).

En *La última de hora del último día* el abuelo del narrador sigue de fondo, pero pasan a primer plano otros personajes relacionados con la plantación. Quien merece más atención es Marianne, la tía del narrador, hermana de Laia, su madre. Se trata de la primera niña del grupo de exilados que nace en La Portuguesa. Aquí asistimos a otra metáfora atroz, ya que este primer fruto de la comunidad de catalanes en México es una descendencia enajenada, violenta y violentada, como si los delirios de la guerra hubieran anidado incluso en la selva mexicana y hubieran imposibilitado el restablecimiento del orden:

Cuando Marianne empezó a crecer dejó [...] de ser la joya de La Portuguesa, dejó de recordarse que era la primera hija del exilio nacida ahí, dejó de tenerse en cuenta que ella era la punta de la prole de republicanos en México, y empezó a vérsela como una amenaza [...] la niña se convirtió en eso, en la loca [...] golpes a su madre y a su hermana, golpes a las criadas (Soler, 2007: pos. 213).

Si en producciones como la película *El balcón vacío*, realizada por los hijos de los exiliados en México, se deja en evidencia el trauma del destierro en la segunda generación, algo que puede entenderse por la infancia violenta que tuvieron los niños de la guerra, es en las novelas de Jordi Soler, donde se corrobora que la herida es más profunda y permanente de lo que se había creído. Sus novelas dejan al descubierto una identidad forjada en el

desarraigo, personas que además de enfrentarse a los inconvenientes legales, deben vivir con una doble patria y, consecuentemente, intentar responder a las preguntas que se hacía el pastelero de Aub "Quería saber lo que soy, quién soy" (2008: 181).

El narrador de Soler es ambiguo, se presenta desorientado y herido física y emocionalmente. En *La última hora del último día* viaja de Barcelona a la selva de Veracruz para solucionar los trámites legales de la venta de la plantación con Bages, el único de los exiliados que permanecía en el cafetal, y para que la chamana le cure la recurrente infección en el ojo izquierdo, "que me llena de pus los conductos lagrimales y produce una hinchazón que no me deja ver bien" (Soler, 2007: pos. 488). De manera que en esta segunda parte el narrador sigue mostrando su fragilidad e incluso reconoce su visión sesgada, obstruida por la infección. El proceso del relato se entiende como el trance angustioso hacia la visión del pasado, deberá recordar el momento en el que siendo pequeño presencié la violación de su tía Marianne en el cafetal, con ello recuperará lo que había deseado olvidar, la impotencia ante la violencia que se disipará con el dolor y la lucidez de contar.

Conclusiones

Las novelas de Jordi Soler que hemos analizado indagan en una historia familiar pero remiten con ello a una catástrofe colectiva que marcó la historia española, no solamente en la posguerra sino hasta nuestros días. La generación de Jordi Soler es la primera que nace de los niños de la guerra, y lo hace en el exilio, crece con la pérdida heredada de sus abuelos y sus padres y desde ahí conforma una identidad dividida, hundida entre dos patrias. El autor lo hace explícito en su discurso literario pero también en la imagen que labra de sí mismo como escritor heredero del exilio:

Yo nací con dos países y he tenido que elegir los dos [...] Y esto es una especie de mutilación, porque en realidad nunca tienes un solo país al cual regresar. [...] Y esto, aunque yo me empeño en verlo como una suma también es verdad que es una especie de mutilación que se arrastra. Yo soy mexicano en España y español en México (Soler⁷).

⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=f30YPrXpaQo> [Fecha de consulta: 15/3/2018].

De modo que, si los exiliados debieron adaptarse al daño de la pérdida y a vivir gran parte de sus vidas con la sensación de amputación, casi a la manera del “síndrome del miembro fantasma” que afecta a quienes han perdido una extremidad, las nuevas generaciones, se han convertido en receptoras de una lesión que permanece activa en la memoria emocional. Con ello, la manera de responder al trauma ha sido, para Soler, una literatura prótesis, un anexo ficcional que permita recomponer y construir a partir del desconcierto de la pérdida, desde ella. La doble patria, entonces, requiere de la sublimación de la ficción para poder ser sobrellevada, quizás en un futuro, como anhelan los versos de Tomás Segovia para “esa alma que fue siempre migratoria”, una próxima generación pueda sentir latir ambas patrias bajo un mismo pulso, que “un día el incansable corazón desdoblado / sabrá del todo que es el mismo / su viaje separado por su doble camino / un día el aletazo de la verdad subida / y el paso a ras de suelo que hace huella/ serán el doble golpe de un único latido” (Segovia, 2003: 290-291) .

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GARCÍA, Charo (2012). "Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*". En Javier Lluch-Prats, (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid: AEMIC, pp. 18-28.
- AUB, Max (2009). *La gallina ciega*, Madrid: Visor.
- (2008). "Yo soy yo". En Javier Lluch-Prats, "Un relato inédito en torno a la segunda generación del exilio: 'Yo soy yo'", *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 3, pp. 177-182.
- CALLE, Emilio y Ada SIMÓN (2006). *Los barcos del exilio*. Madrid: RBA.
- LAUGE HANSEN, Hans (2015). "Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la guerra civil", en Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervo (eds.), *La memoria novelada III. Memoria Transnacional y anhelos de justicia*, Suiza: Peter Lang, pp. 123-150.
- LIIKANEN, Elina (2013). "La herencia de una guerra perdida: La memoria multidireccional en Los rojos de ultramar de Jordi Soler", *Olivar*, 14 (20), pp. 77-109.
- LLUCH-PRATS, Javier (ed.) (2012). *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid: AEMIC. Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos.
- MARTÍN CASAS, Julio y Pedro CARVAJAL URQUIJO (2005). *El exilio español*, Barcelona: RBA.
- PAYA, Emeterio (2002). *Los niños españoles en Morelia: El exilio infantil en México*, Barcelona: Milenio.
- SAMIT, Julie (2015). "Los legados de la memoria republicana en Jordi Soler. Prácticas de rememoración y procesos de representación del pasado", *Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades*, 6, pp. 265-285.
- SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín et alii. (2002). *Un capítulo de la memoria oral del exilio: los niños de Morelia*, México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- SEGOVIA, Tomás (2003). *En los ojos del día. Antología poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SIERRA, Verónica (2009). *Palabras huérfanas*, Madrid: Taurus.

SOLER, Jordi (2007). *La última hora del último día*, Barcelona: RBA.

---- (2004). *Los rojos de ultramar*, Madrid: Alfaguara.

VALERO Pie, Aurelia (2013). "Metáforas del exilio: José Gaos y su experiencia del 'transtierro'", *Revista de Hispanismo Filosófico*, 18, pp. 71-88.

LA VEJEZ NO ES UN CAMPO DE BATALLA

JENARO TALENS
Universitat de València

A Joan Oleza, medio siglo después

Valencia, septiembre de 1968. Exterior. Día

Son las 7:30 de la mañana. Un numeroso grupo de jóvenes se mueve, con un murmullo creciente, a la puerta del cuartel en el Paseo de la Alameda. A las 8 de la mañana se les ha convocado para pasar lista y comunicarles a qué compañía se les ha destinado como reclutas. Sobre las 10 un camión del ejército de tierra les debe trasladar a Paterna para iniciar los tres meses del período de instrucción de los 15 de que consta el servicio militar obligatorio. Entre impacientes y desconcertados, aguardan a que el responsable de la megafonía pronuncie su nombre y así poder presentarse ante la mesa especialmente habilitada en el patio delantero, donde un suboficial les informará a cuál de las 4 unidades de que consta el cuartel de destino tienen que incorporarse.

Entre los adormilados muchachos se encuentran dos hasta ese momento desconocidos que el azar ha hecho coincidir. Ambos descubrirán a lo largo de la improvisada conversación con la que intentan no pensar en lo que les espera que son universitarios y que no han querido acogerse a la alternativa de milicias, con la que quienes realizan estudios superiores pueden

escalonar su servicio durante tres veranos consecutivos. Ambos asimismo son filólogos, uno, de origen balear, acaba de terminar Filología Moderna en la Universidad de Valencia, está casado y tiene ya dos hijos; el otro se licenció en Filología Románica en la de Granada, aunque vive en la Residencia Blume de Madrid, donde, desde 1963, compaginó sus estudios con la práctica del deporte, como titular de la selección española de atletismo. Precisamente, una inoportuna lesión ha acabado con su oportunidad de acudir a los Juegos Olímpicos de México, obligándole a presentarse esa misma mañana en la ciudad donde por sorteo le ha tocado hacer el servicio militar. Aunque, más tarde, sus opciones para integrar el equipo español que deberá competir en el Campeonato Mundial de atletismo militar, en Bourges (Francia), le permitirán volver a entrenar en Madrid, en esos momentos se siente deprimido y con la moral por los suelos. Nunca pensó en recalar en Valencia e ignora que esa mañana es la primera de sus próximas tres décadas afincado en la ciudad. Su colega recién conocido intenta animarle. Ya encontrarán el modo de sobrevivir a ese absurdo período de tiempo que, en su fuero interno, ambos consideran perdido.

Cuando se les llama por la megafonía, se despiden amigablemente, pero media hora después se reencuentran en la misma unidad. Algo es algo.

Un mes después, y aún sometidos a la instrucción (de la que no están ausentes los gritos e insultos de un cabo primero poco amigable y algún que otro bofetón por equivocar el paso) ambos serán contratados como ayudantes en el Seminario de Lengua y Literatura de la Universidad por el recientemente incorporado catedrático Rafael Benítez Claros.

Han pasado casi cincuenta años y de aquellos dos muchachos (a los que sólo separan 17 días de edad) apenas queda el recuerdo de un camino recorrido juntos, lleno de encuentros y desencuentros, pero a los que ni siquiera las luchas internas tan comunes en el mundo universitario han conseguido distanciar; quizá no sea mucho, pero aún perdura más lo que los unió que lo que momentáneamente los separó. Eméritos ambos, de Literatura española uno, de Comunicación Audiovisual el otro y ambos escritores, novelista el primero, poeta el segundo, es obvio que, como afirmaba Calvero, el personaje al que daba vida Charles Chaplin en *Limelight* (*Candilejas*, 1952), el tiempo es el mejor autor, porque siempre da con el final oportuno.

Hoy, 48 años y nueve meses después de aquel encuentro fortuito, el Departamento donde ambos empezamos nuestra carrera académica y que yo abandoné en 1986 para adentrarme en otros territorios (Literatura Comparada y posteriormente Comunicación Audiovisual), quiere rendirle homenaje como despedida en un libro del que, justamente, no he querido estar ausente.

En aquellos lejanos años de nuestra juventud, dediqué a Juan (que aún no había decidido catalanizar su nombre) un poema titulado "No oyes ladrar los perros", integrado en mi libro *Víspera de la destrucción*, de 1970, suerte de poetización de la mutua admiración que ambos sentíamos por Juan Rulfo. Hoy quiero dedicarle este otro, escrito en circunstancias muy distintas, cuando ambos hemos descubierto, con sorpresa, que el zarpazo del crepúsculo también podía golpearnos, inesperadamente y a traición.

Hoy ya no es momento de batallas (que ninguno de nosotros necesita), pero tampoco de supuestas reconciliaciones. Ambos sabemos que si nuestra complicidad ha sobrevivido a tantas tormentas, pese a los absurdos vaivenes del paso del tiempo, es porque no son necesarias puestas en escena que subrayen el hecho innegable de una amistad medio centenaria. Feliz jubilación, Joan. Y que sea por muchos años.

[...] Aquí,
donde el fulgor renace cada día,
el viento gime y me saluda. Salve.
La muerte acecha, pero sigo en pie.
J. T., *Puntos cardinales*

I

Nunca asumí el papel de la penumbra
ni el desconcierto de los años, pero
debería. Lo sé porque persigo,
ahora que me someto a la inmovilidad
desconcertante de la noche, cómo responder
a preguntas ociosas que mi cuerpo expone
entre muestras obscenas de temblor. A solas
en este cuarto de hospital, aún sin
la incómoda fatiga y la impaciencia
que hace propicia la pasión; también
sin la ignorancia clamorosa
de un mínimo dolor que implique convulsiones
me impongo una sospecha: que la cercanía
de un límite me ronda. No hay en mí
falta de fe; resignación, tampoco.
Algo interior me fuerza a resistir y observo
tras los cristales, que la luz de otoño
cubre de una muy tenue transparencia,
cómo, con alas abrumadas
por el peso soñado de un vendaval de nieve,
los pájaros del alba caen, sorprendidos,
sobre las turbias simas de la eternidad.

II

Mudos cipreses sobre la colina
alzan interjecciones contra un cielo
que hoy apenas recuerda que fue azul. Inquietas

nubes de gasa y algodón salpican
la extrema nitidez de un decorado
donde convive el gorrión enjuto
con el silencio de la alondra.
La telaraña de los ojos sabe
que no hay atajos para ver la lluvia
a la borrosa luz del lagrimal. Tal vez
el sol sea sólo una franquicia
de lo que ocurre fuera de su realidad.

III

La niebla matutina cubre la ciudad
y el día que ahora nace
se posa indiferente sobre mi cabeza.
Miro la opacidad que oculta las montañas,
las hileras de pinos, los manzanos en flor
y los tejos gigantes al pie de la ladera;
son apenas residuos de fantasmagorías
y adoptan los perfiles que permite la luz.
Enhiestos surtidores de una porción de sombra,
esparcen la semilla de una humedad sin límite
por el campo abonado de un cielo hecho de nubes
a las que el alba abandonó. La música en sordina
de los primeros autobuses, el
estridente rugido de las ambulancias
recuerdan los inconvenientes
de dar por válidos los desvaríos
y los malentendidos del amanecer.
Sedado, en este lecho de dolor, observo
los guiños con que el sol, borroso, cruza mi ventana
y golpea las paredes de mi habitación.
¿Quién soy?, me digo, y ¿dónde
estoy? Sumido en un sopor artificial recorro
palmo a palmo el cubículo; cortinas

medio cerradas de un azul tan triste
que se asemejan a un sudario. No
sé lo que pienso ni si el pensamiento
sigue su desarrollo dentro incluso de mí,
como si las palabras de un anciano
salieran de mi boca sin que yo las controle.
Me cubro con las mantas. Tengo frío.

Madrid, primavera de 2017

“LA VIUDA” DE M. CIGES APARICIO. UN INCIPIENTE Y CASI OLVIDADO RELATO BREVE

VIRGILIO TORTOSA

Universidad de Alicante

En el curso académico de 1990/91, último de carrera, tuve el privilegio de asistir a un curso piloto con alumnado reducido para estudiar la novela moderna y contemporánea con el profesor Joan Oleza. Valga el presente escrito como particular homenaje a quien lo impartiera en el trance actual de su jubilación. Quien entonces nos enseñó el viaje literario del XIX al XX, abriéndonos los ojos a una realidad cultural con formas de escritura totalmente novedosas es el inspirador de las presentes líneas y de mi interés desde entonces por la vertebración del realismo decimonónico hacia la novela moderna del siglo XX. Hoy todavía resuenan aquellas lecciones de maestro en mi mente, y no han dejado de ser un solo día inspiración de mi actividad investigadora y de mi ejercicio profesoral.

Introducción

Publicado el relato bajo el título de “La viuda” en mayo de 1901 en la revista generacional *Electra* (en su novena y última entrega), pasa desapercibido a su biógrafo y crítico-editor Cecilio Alonso en la publicación de su obra completa

entre los años 1985 y 1986¹, lo incorpora como apéndice a la edición de *El vicario* por primera vez en 1999 en Valencia, y en el prólogo despacha su aparición como «raro relato» en el conjunto de su producción ficticia, calificándolo como “cuentecillo psicológico y sensual, que anticipa el vitalismo paganizante de *La romería*”, a lo que añade que “rinde culto a un posnaturalismo jocundo y trivial” (1999: 16).

Nos proponemos llevar a cabo, por primera vez, un análisis del mismo en su contexto inaugural de principio de siglo: su aparición por partida doble en apenas un año de diferencia en una antología de relatos publicada por la casa editorial Bouret, el cotejo con un relato de G. de Maupassant de similar título, y su interpretación dentro de la moda literaria de ese principio de siglo.

Revista y antología: ámbitos de reproducción

La revista *Electra* (de tirada semanal), aparecida apenas mes y medio después del estreno de la obra teatral de Galdós del mismo nombre, en plena resaca por el tremendo revuelo causado, se solidariza con su autor nutriéndose de firmas consagradas –todavía en activo– salidas de la Restauración, y noveles colaboradores –la mayoría recién llegados a Madrid de provincias para tratar de abrirse camino–, que luego pasarán a engrosar el espíritu de eso que se ha dado en llamar Generación del 98, teniendo en común todos ellos el intento de romper viejas ataduras con el pasado que impiden un progreso real del país, y unos inicios bajo presupuestos ya distanciados del realismo decimonónico al uso, pensando la literatura bajo cauces postrománticos que se abren paso en Europa, catalizadores de un movimiento de alta influencia francesa como el modernismo, y consumando etapas previas como parnasianismo, decadentismo y simbolismo con los que el relato se siente en cierto modo deudor.

Por ese tiempo Ciges es un joven aprendiz de periodismo, repatriado de Cuba a fines de 1898, y recién cumplida el resto de su pena carcelaria cubana por ‘traición’ (a la patria en sus escritos periodísticos) en Barcelona. Regresado a Valencia, colabora en el diario *El Pueblo*, y comienza a escribir una primera versión de su calvario carcelario cubano –en el castillo de La

¹ Por no hallarse en ninguna biblioteca pública los índices completos hasta que en esa fecha fueran editados por el profesor Sánchez Trigueros.

Cabaña en La Habana— que aparecerá en la revista *Vida Nueva* bajo el título *Impresiones de La Cabaña (Memorias de veintiocho meses)*, entre el 27 de agosto de 1899 y el 4 de marzo de 1900, durante los últimos estertores de la guerra colonial. Antes de ver compilada toda la serie en formato libro (1903), es saludado por la crítica del momento como joven promesa a tener en cuenta ante su capacidad transfiguradora del horror de la guerra y de la derrota colonial. Allí narra con toda crudeza estremecedoras escenas del cautiverio que le habría de privar de libertad por criticar los métodos expeditivos del general Weyler durante la campaña militar cubana y vivida en primera persona como observador de lujo, suscitando el interés de los lectores. Para entonces, a principios de 1900, ha marchado a Madrid precisamente para trabajar en la secretaría de la redacción de esa revista, pero ésta desaparece al poco tiempo. Ciges ingresa a fines de 1900 en la redacción del diario republicano *El País*, con un difícil y concienzudo aprendizaje periodístico. Buscará una vía de escape en el periodismo y frecuenta círculos modernistas con presencia de mucha de la nómina de *Electra* (Villaespesa, Valle-Inclán, Manuel Machado, Camilo Bargiela). Practica la crítica literaria en *El País*, al tiempo que en revistas como *Electra* o *Germinal* simultáneamente.

Esos primeros años del nuevo siglo asisten a una renovación de la literatura anterior caracterizada por aquel afán de retratar la realidad tal cual en favor de un impresionismo primero que irá dando lugar al simbolismo, decadentismo y modernismo que derruyen lentamente lo que queda del viejo arte: honor que le corresponde definitivamente a las posteriores vanguardias. Un arte cuyo catalizador será la Exposición Universal de París de 1900, y que recibe su fuerte influjo extranjero, a efectos literarios, con traducciones de los más destacados escritores en las editoriales más importantes, a las que poco después también Ciges Aparicio habrá de contribuir, completando sueldo, tanto en los ámbitos del pensamiento como de la literatura.

Meses después de salir publicado en *Electra*, la casa editorial parisina Bouret publica, en *Novelas cortas de los mejores autores españoles contemporáneos (Antología)*, una reproducción del mismo relato, segunda parte de una anterior antología², géneros de moda en ese tiempo y con difícil

² Aquella primera bajo el título *Los Mejores cuentos de autores españoles contemporáneos (Antología)*. Aparecen allí antologados cuentos de Pérez Galdós, Echegaray, Blasco Ibáñez, Pardo Bazán, Nogales, Palacio Valdés, entre otros.

matiz diferenciador, a juzgar por el prólogo de su editor, de no ser el componente comercial que reportan ambos títulos. Comparte presencia en dicha antología con lo más destacado de los autores finiseculares que despiden el siglo como Juan Varela, Menéndez Pelayo, José María de Pereda o Palacio Valdés, junto con los nuevos escritores que comienzan a despuntar por esos años como Camilo Bargiela, Pío Baroja, Eduardo Zamacois, Miguel de Unamuno o Felipe Trigo. Debemos presumir, y es pura conjetura a falta de mayores indicios, que la ficción de Ciges fue encargada por su editor en el proyecto de dar a conocer en el ámbito hispano de la colección de la editorial-librería de la Viuda de Bouret lo que consideraba los nombres más destacados en esa modalidad literaria, dado que aun existiendo poco más de un año de diferencia entre ambas publicaciones, es el tiempo que por entonces pudiera tardar una editorial de tal calibre en preparar una miscelánea de trabajos creativos recientes de diversos autores representativos de las letras españolas.

Es un momento de despegue de su actividad periodística al tiempo que de resonancia de su desolador testimonio autobiográfico de la presión cubana en La Cabaña con fuerte carga literaria, con lo cual debió ser pedido *ex profeso* para conformar la nómina de autores antologados por su editor Enrique Gómez Carrillo, al tiempo que aprovechado para su inmediata divulgación en la revista madrileña, en la que por cierto las crónicas periodísticas del polifacético guatemalteco gozan de gran popularidad entre los lectores por una preciosista prosa a la moda modernista, apareciendo en la quinta entrega de *Electra* con una colaboración presumiblemente enviada desde la capital francesa³, a la postre un relato amoroso en forma de dietario y con toques eróticos cercanos al decadentismo también transitado por el relato de Ciges. El cotejo de ambas reproducciones de Ciges reduce a mínimas las diferencias con revisión de algún signo de puntuación añadido en la edición de *Electra*, algún despiste en la falta de acentuación preceptiva de alguna palabra, junto con el laísmo que el joven recién llegado de Valencia presumimos nunca hubiera podido cometer como atestigua la edición antológica posterior de Bouret⁴, pero también el añadido de alguna partícula

³ El artículo se titula "París. Espejo de cortesanas", *Electra. Revista semanal*, n.º 5, 13-04-1901, pp. 145-148.

⁴ El prestigio de la cultura gala por entonces entre la élite americana forma parte de la base de la penetración iniciada el siglo anterior de libros procedentes de Francia, cubriendo así la demanda en un mercado propenso a ese toque distintivo, a cuyo reclamo acudirán terceras casas editoriales,

reflexiva oportuna en *Electra* y un plural concordante que nos lleva a deducir que en su motivación tuviera el encargo parisino del escritor guatemalteco y que la oportunidad de los acontecimientos en el Madrid de las tertulias y redacciones que vive en primera persona le lleva a verterlo simultáneamente en la revista donde aparece como adelanto creativo nada más ser escrito. Muy pequeñas variantes que a la postre pudieran ser fruto de uno u otro editor o incluso corrector que se permitieran interpretar legítimamente pero que inducen a pensar en una escritura destinada al encargo de susodicha antología.

“Una viuda”: Un relato de Guy de Maupassant

El relato de Ciges contiene ciertas curiosas concomitancias, que empiezan por el título, con otro también breve del escritor francés finisecular Guy de Maupassant “Una viuda” publicado originalmente en *Le Gaulois* en 1882 y recopilado en volumen en *Clair de lune* el año siguiente⁵. A falta de hallar traducción castellana del popular autor francés hasta el momento de su muerte, justo medio año antes de producirse detectamos una reproducción en el diario *El Liberal* (21/01/1893), cabecera en la que años después colaborará nuestro autor y que de algún modo bien pudiera haberle influenciado siquiera de tenues reminiscencias en una resolución de trama que da título a ambos relatos. Si bien el del escritor francés tiene por protagonistas a personajes de una saga familiar noble, Ciges rebaja las expectativas a una autosuficiente pareja local burguesa. Ambas tramas se ven salpicadas por una cierta idea de predestinación, tan propia de su momento. Sin embargo, el relato de Maupassant es más complejo dando lugar el presente de la narración (velada en un castillo durante una estancia de caza) a su desencadenante a través de la rememoración de un hecho que marcó el resto de la vida de la protagonista relatora del suceso, por lo que su estructura no deja de ser evocativa

entre ellas alemanas, inglesas e incluso estadounidenses, con las que rellenar un nicho de mercado editorial dejado por la depauperada industria española y latinoamericana, con el desembarco de sucursales de dichas casas francesas e inglesas, entre ellas la pionera Librería Viuda de C. Bouret, presente desde 1890.

⁵ Aparece el 1 de septiembre de 1882 en ese periódico literario y político fundado en 1868 y que tiene una larga vida hasta 1929 en que es fusionado por *Le figaro*. Es en esta década de los ochenta cuando el autor publica sus relatos recopilatorios con selección propia.

enlazando presente de la historia con pasado de los hechos. Curiosamente también ambos relatos tienen como ambientación la temporada de caza y su desenlace resulta trágico (siquiera implícitamente en el autor español). Y en ambos el amor empuja, de una manera u otra, a ese desenlace (fatal).

Aunque el propio Maupassant se distancia del movimiento romántico que tanto caracteriza al relato literario del XIX francés, aquí entrevemos una cierta aproximación con esa angustiada concepción de la realidad en los personajes, a través cuando menos de elementos místéricos humanos (miedo) acechantes a sus personajes, arrastrándolos al abismo (Armiño, 2011: XL).

Estética finisecular: del Simbolismo postromántico al Modernismo erotizante

1901 –año del fin de la regencia de Alfonso XIII– es la antesala de un cambio drástico en la estética de la literatura española, cuando un amargo conflicto de fin de colonialismo transatlántico nos arroja inmisericordemente al siglo XX. 1902 va a ser el *annus mirabilis*⁶ de la literatura española a la vuelta de ese traumático cambio de siglo, catalizador de lo más destacado de la llamada Generación del 98, rebelión contra lo que queda de los usos narrativos decimonónicos, pero también inicio del declive del «ideal radical-modernista» presente a fines de siglo (Mainer, 1983: 12). Ciges ya hemos dicho que ensaya su particular visión del desastre con el conmovedor testimonio autobiográfico bajo tintes literarios sobre su experiencia carcelaria en el final de la guerra de Cuba, luego reelaborado para su definitiva publicación de rotundos matices *trágicos* de dicha contienda colonial, pero con un estilismo modernista preciso.

La prensa periódica, de principios de siglo, da cancha a cuantos ejercen de escritores y están dispuestos a contribuir con algún artículo, comentario o crítica a esa efervescencia de medios y, a su vez, nutrirse de esos pequeños ingresos como forma rápida y cómoda de ganarse la vida. En ese paisaje, es tal la simbiosis entre periodismo y literatura que parece imperceptible su divisoria. Uno de esos hitos destacados del magma difusor de revistas político-literarias de su tiempo es *Germinal*, en cuya cabecera colabora Ciges tardíamente en su tercera época, en el año 1901. Las revistas no sólo fueron

⁶ J.-C. Mainer llega a afirmar de ese año que “es casualmente el año de publicación de algunas de nuestras más importantes narraciones del siglo XX” (1983: 12).

sustento del movimiento modernista español sino su modo consustancial de difusión, entre las cuales se hallan además de *Germinal*, *Vida Nueva* e incluso *Electra*, en las que colabora el joven aprendiz de escritor.

El relato en cuestión coquetea con el simbolismo y el modernismo, pero se mantiene firme en lo que Alonso llama "modernización del modelo realista-naturalista, bajo apremios éticos" (1999: 17); no en vano conjuga ambientación espacial heredada del naturalismo, poses e instantáneas que pudiéramos llamar postrománticas, pero construcción de tipos, muy en especial de la protagonista femenina, modernista y con claros mimbres simbolistas del momento. Hay una emoción interior contenida en los personajes y gesto misterioso que llena de ambigüedad el relato de Ciges, muy propio del modernismo. Además, se siente tentado por el esteticismo decadente de esos años, bien que esté patente una lucha entre el arte puro y la moral, pero no de forma antitética⁷. Su intelectualismo para nada es burgués o reaccionario sino inconformista y alineado con el espíritu radical que todo lo impregna en ese tiempo, en el que el arte literario pasa por el tamiz de la experiencia social.

Al igual que las novelas de 1902 de Baroja y Azorín, el simbolismo impregna la escritura de moda española, cuyo recurso al contraste entre naturaleza y urbe (artificio) se ve salpicado desde la tonalidad de colores descritos (anaranjado, cobrizo, oro, pálido, ópalo, azul violáceo...) como si se tratara de un lienzo de Darío de Regoyos. La naturaleza crepuscular a veces vence a la imagen angustiosa de la ciudad decimonónica inventada por el siglo de las máquinas y la industrialización que fenece. Tal impronta se halla presente en el detalle de la ambientación espacial de "La viuda" con pinceladas celeste cobrizas que anticipan un desenlace nada halagüeño. También propio de los relatos de ese tiempo, como ocurre en el de Ciges, es que sus protagonistas creen hallar la paz soñada⁸, tanto espiritual como una suerte de primitivismo, cuando en realidad encuentran en su tándem o pareja la trampa del cruel destino: al no poder escapar de su ambiente rural, campesino, ancestral, nada refinado. Aquí planteado casi como huida tras el encierro asfixiante de unos recién casados, que la joven esposa revestirá en forma de salida de caza de su marido, emprendiendo una excursión a la cúspide de la montaña donde quedar a solas ambos, lejos de miradas curiosas

⁷ Tal es lo que se lee en su artículo del diario *El País*, «Oscar Wilde», con fecha de 10/12/1900.

⁸ Como le ocurre a Fernando Ossorio, el protagonista de *Camino de Perfección* de Pío Baroja.

de pueblerinos. Un viaje de lo civilizatorio (abajo) a la integración en plena naturaleza (arriba) con visos de escapada simbólica.

La descripción sensual y sensorial del relato, su ambientación en un marco de plena integración con la naturaleza (alejándose del casco urbano, representante del incipiente industrialismo precario, para ir en busca del idílico campo) y con cierto psicologismo anímico en ambos personajes (felicidad y animosidad propia de unos recién casados, «juguetona» ella), las tonalidades campestres, pasando por una amplia gama de colores básicos como el blanco encalado de las casas observadas desde la altura, el azul celeste, el verde vegetal, el plateado de la carretera de acceso a los pueblos colindantes o el atardecer cobrizo, auguran concomitancias con el prerrafaelismo decadente, en un ambiente postromántico de ruinas (restos de un castillo) que a veces parece lienzo pintado del natural (captando el detalle) con aire sano llenando los pulmones de sus protagonistas⁹. Una minucia descriptiva al servicio de la transmisión de sensaciones puras y sentimientos absolutos (creando incluso sensación de infinitud en el oteo del horizonte que se pierde a vista de personajes). Ahora sí, podemos afirmar que el autor se emplea en una prosa rotundamente sensual a la moda de ese modernismo en auge, con frases melódicas casi versiculares (“cuando el alma acude a la fantasía para revestir de formas quiméricas a sus vagos ideales”, p. 274).

No demasiado lejano parece, pues, el ideal romántico con el culto a la belleza emanada del misterio, cuya literatura describe un canon de belleza femenina en cuerpos delgados, cabellos pálidos y viveza en la mirada. La puesta de sol eclipsando el paisaje es casi *leitmotiv* generacional, oponiendo la Naturaleza espontánea a la Ciudad artificial, por ejemplo en las evasiones de los personajes barojianos (Mainer, 1983: 27). Más que ruptura, en propiedad, deberíamos hablar de evolución natural de ese movimiento hacia el modernismo, bajo influencia francesa finisecular. Este romanticismo tardío que supone la efervescencia modernista de principios de siglo juega con el vaho impresionista, la vaguedad simbolista y una tendencia al anarquismo moral, y se ajusta “a las demandas de la nueva prensa radical” (Mainer, 1983: 30). Un anarquismo atisbado como impulso romántico de liberación absoluta.

⁹ Elvira le dice a su marido, Enrique, querer “respirar a pleno pulmón el aire de la montaña” (274).

Ideal de belleza femenina y erotismo fin de siglo

En el momento en que, a finales del XIX, Maupassant escribe sus relatos, con un peso específico femenino muy persistente, la mujer comienza a cobrar estatus propio, tratando de liberarse del yugo marital o de la mera dependencia, forzándole a ir más allá de los límites permitidos. Esa emergencia del nuevo papel femenino va a favorecer el surgimiento de la misoginia, ante el temor a perder el hombre su dominancia histórica en la vida pública. Nos recuerda Litvak (1979: 2) que uno de los *leitmotivs* de la literatura modernista es el erotismo, cuyo contexto no es para menos: un sistema burgués represivo en lo sexual, en que la hipocresía y la doble moral son dominantes, coaligadas con el poder político y el religioso, donde sólo cabe como modelo ideal el matrimonio y la familia. Erotismo y sensualidad no tienen cabida. La mujer acaba convirtiéndose en la literatura en símbolo potente de la posesión del espíritu por el cuerpo, la sensualidad perversa e incluso la crueldad.

Los creadores del *fin-de-siècle* utilizaron ese modelo de mujer, entre otros por una «exacerbada represión» que les lleva a configurarse “todo un mundo de fantasía y quimeras eróticas” que fueran más allá de los estrictos límites morales de su tiempo, motivo por el que ocurre el fenómeno de la *femme fatale* (Zamora Calvo, 1998: 829), bien presente en autores coetáneos. Es la imagen de una mujer de turbadora belleza, perversa, y portadora de vicios como la voluptuosidad y el arte de la seducción. Incluso con una dosis de frialdad calculada y lujuria animal.

El relato de Ciges no llega a lo blasfemo, depravado o incluso satánico de por ejemplo el escritor francés Barbey d’Aurevilly en sus *Diaboliques* (1873) o a esas otras creaciones anteriores (Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Baudelaire) de las que seguro está al tanto y que sin más asimilan belleza femenina con destrucción. No pocos de los artistas de entresiglos, tanto literatos como pintores¹⁰, escarban en la tradición grecolatina, mítica y bíblica

¹⁰ Quizá el caso más representativo pictórico sea el de Gustave Moreau, quien en una serie pictórica refleja su alta atracción por el mito, por ejemplo en cuadros como *Salomé o La aparición* (1875). Y, por cierto, Flaubert escribió *Herodías* presumiblemente inspirado en la exposición que en esos momentos lleva a cabo el pintor en París donde está Salomé. Flaubert convierte a la madre de Salomé, Herodías, en una ambiciosa mujer varonil de la época y a

para ejemplificar conductas pérfidas femeninas (mitos tanto literarios como artísticos a través de Venus, Pandora, Circe, Judith, Dalila, Cleopatra, Mesalina, Lucrecia Borgia, Medusa, Harpía, etc.) utilizadas como imagen de cazadoras de hombres. Joris-Karl Huysmans en *À rebours* (1884) desarrolla el tema a partir de Flaubert representándola como bailarina voraz y cazadora de cabezas (a imagen de la de Moreau). Esta sucesión artística de *salomé*s finiseculares resultan perfecto compendio de la perversidad femenina (a través de la voluptuosidad de su cuerpo), capaz de arruinar e incluso destruir el alma masculina, aun siendo vírgenes. Todas estas versiones literarias, que culminan en la *Salomé* de O. Wilde, llevan a cabo una lucha titánica del sentido de la vista: presencia material y belleza física desmedida, ojos hechiceros, con capacidad perturbadora de las facultades.

No en vano, el omnisciente narrador nos informará, tras un respiro de sus protagonistas durante la ascensión al castillo, a mitad de montaña, y a la sombra de un *ribazo*, que Enrique en su juventud había soñado con un «ideal» de amorosa y entregada mujer, ahora materializado junto a él: “Eva rubia, de ojos glaucos como el mar y tranquilos como una noche de verano, de anchas espaldas y de caderas poderosas, sin que el exceso de plasticidad la privase de majestad y gracia” (274-5), ajena a aquel otro modelo de mujer anémica de moda por entonces “que había conocido en la capital” (275). Su contemplación serena le «quema la sangre», viéndola «soberbia, llena de voluptuosa laxitud, incitadora en su abandono» (275) que le arrastra a un pasional beso en una escena preñada de sensualidad: “acercó sus labios ardientes de deseo a los labios entreabiertos de la hembra” (275), mientras Elvira rehúsa estratégicamente demorando la consecución del deseo con la excusa de alcanzar (simbólicamente cual Sísifo) la cumbre. Sin duda, la Eva/Elvira (E|l|v|ir|a) del relato cigesiano tiene un algo de ese modelo arrebatador femenino que se ha impuesto en la moda literaria a la vuelta del siglo, arrastrando a su marido a la cima de la montaña bajo promesa (gestual) de placer incumplido pero con destino supuestamente trágico en ese final ambiguo al que estratégicamente aboca a sus protagonistas.

Herodes en un esteta afeminado, mientras que una virginal Salomé es instrumento de su calculadora madre.

Conclusiones

La literatura va a ser deudora del amplio desarrollo de los periódicos y de las revistas especializadas desde finales de siglo (en el marco de expansión experimentada por la prensa durante la Restauración), en cuyas redacciones se gesta a la vuelta del siglo el Ciges periodista en un tenaz aprendizaje, y donde aparecerá este insólito relato del que no tuvimos más noticia durante el resto del siglo. Entre revistas radicales finiseculares como *Germinal* (1897-98, 1901 y 1903), *Vida Nueva* (1898-99) y *Alma Española* (1903-04)¹¹ se enclava *Electra*, cabecera sin duda que aprovecha la enorme repercusión del estreno de la obra dramática de Galdós homónima y que no dejará en su muy corta existencia de alentar un espíritu anticlerical.

En pleno reconocimiento crítico por el relato vertido en prensa sobre su cautiverio cubano, no parece extraño que trabara amistad en el Madrid bohemio de principios de siglo con su antologador, quien da cuenta a un público hispánico de lo más representativo de la «novela corta» de la literatura española en su línea de continuidad entre los autores vivos destacados de la segunda mitad del XIX (al final de su periplo profesional) y coetáneos. Tanto él como sus compañeros generacionales tienen, todavía, más de joven promesa que de escritores consolidados, pero válido en todo caso para presentar en el ámbito latinoamericano un fresco de esa modalidad literaria hasta ese presente.

Inmerso en este periodo, en el que transita redacciones periodísticas y tertulias de la bohemia literaria madrileña, bajo la moda de la prosa modernista que le llevará a culminar poco después la escritura de *El vicario* (1905), no deja de ser curioso en este breve relato de apenas varias páginas y una sola trama el que deje en él la impronta de una amplitud de expectativas (post)estéticas previas, desde el naturalismo campestre que refleja su marco (huida de lo urbano hacia la plena ambientación campestre), prerrafaelismo tonal (colores vivos y puros), pasando por romanticismo conflictual (amor idílico enmarcado en ruinas), erotismo condensado en su personaje femenino y en situaciones (sensualismo), simbolismo de acciones y trayecto, o decadentismo implícito de

¹¹ Muchas de estas revistas como es el caso de esta última suponen el puente entre la generación anterior que, con su participación, alienta a una nueva generación, no en vano en ellas publican Baroja, Unamuno o Valle-Inclán sus primicias.

su resolución final, todas ellas catalizadas en ese modernismo envolvente a cualquier joven aprendiz de escritor que se precie en ese inquietante principio de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Cecilio (1999). "Introducción", *El vicario*, M. Ciges Aparicio. Valencia: Intitució Alfons El Magnànim/Biblioteca d'Autors Valencians, 42, pp. 9-50.
- ARMIÑO, Mauro (2011). "Introducción", *Cuentos completos*, Mauro Armiño (ed. y trad.). Madrid: Editorial Páginas de Espuma/Col. Voces-Literatura, vol. I, pp. XI-LII.
- LITVAK, Lily (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch editor.
- MAINER, José-Carlos (1983). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra/Crítica y Estudios Literarios, 3ª ed.
- MARTÍNEZ RUS, Ana (2000). "La proyección editorial en los mercados americanos (1901-1936)", *Pliegos de bibliofilia*, n.º 12, pp. 31-54.
- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix (1997). *Periodismo y movimientos literarios contemporáneos españoles 1900-1939*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- ZAMORA CALVO, Mª J. (1998). "Las Lágrimas del mal. Salomé o el mito necrófilo en la literatura del fin de siglo español". En *Mitos (Actas del VII Congreso Internacional de la AES)*, A. Navarro / J. C. Pueo / A. Saldaña (coords.), vol. III. Zaragoza: AES/Tropelías/Colección Trópica, 4, pp. 829-837.

Ficción

- CIGES APARICIO, M. (1901). "La viuda", *Electra. Revista semanal*, 9, 11-05-1901, pp. 274-277.
- (1902). "La viuda", *Novelas cortas de los mejores autores españoles contemporáneos (Antología)*. París: Imprenta de la Viuda de C. Bouret, pp. 127-133.
- (1999). *El vicario*. Valencia: Intitució Alfons El Magnànim/Biblioteca d'Autors Valencians, 42.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1902). *Novelas cortas de los mejores autores españoles contemporáneos (Antología)*. París: Imprenta de la Viuda de C. Bouret.

MAUPASSANT, Guy de (2011). "Una viuda". En *Cuentos completos*, Mauro Armiño (ed. y trad.). Madrid: Editorial Páginas de Espuma/Col. Voces-Literatura, vol. I, pp. 591-595.

DE LA CUBIERTA Y DEL TEXTO: PINTURA Y LITERATURA EN RAFAEL CHIRBES

FERNANDO VALLS

Universidad Autónoma de Barcelona

*Ved sin venda
la realidad en toda su leyenda.*
Jorge Guillén

Quienes hayan tenido la fortuna de conocer y tratar a Rafael Chirbes (1949-2015), o aquellos que hayan frecuentado sus libros, se habrán percatado del gran interés y conocimiento que mostró por las artes, sobre todo por la pintura y la arquitectura; prueba de ello es la presencia en su obra de personajes que son artistas: pintores inventados o coleccionistas de arte (Bello, en *Los disparos del cazador*; o Ada Dutruel y Olga Ricart en *La caída de Madrid*); o artistas meramente aludidos, como es el caso de Torres, quizá trasunto de Antonio López (*La caída de Madrid*, p. 199). Pero, además, en sus libros se alude a numerosos pintores reales, como Francis Bacon (*En la lucha final, Crematorio y Paris-Austerlitz*); el húngaro Czóbel, poco conocido, o a los españoles Ignacio Pinazo, Joan Miró y Joan-Josep Tarrats (*Los disparos del cazador*, pp. 146, 183 y 215); Juan Genovés, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Zobel, Manuel Millares, Joseph Beuys y el Equipo Crónica (*La caída de Madrid*, pp. 155, 194, 195 y

244)¹; Piero della Francesca, Miguel Ángel, Rafael, Benozzo Gozzoli, Masaccio, Grünewald, Perugino, Caravaggio, Tiziano, Rubens, Velázquez, Vermeer, Maella, Hals, Goya, Munch, Dix, Miró, Mondrian, Bacon, Tàpies, Zóbel, Saura, Torner, el Equipo Crónica, Manolo Valdés solo, y el inventado pintor Montoliu (*Crematorio*, pp. 64, 108, 109, 114-116, 121, 129, 208, 270, 272, 281, 285-290, 296, 297, 301, 302, 310, 323, 324, 350, 352 y 374-376); Juan de Juanes, Miguel Ángel, Goya, Courbet, Monet, Tàpies, Gordillo, Broto, Barceló (*En la orilla*, pp. 70, 153, 154, 208, 282, 376); Grünewald, Soutine, el arte religioso clásico, Matisse, Otto Dix y Egon Schiele (*Paris-Austerlitz*, pp. 53, 110, 117, 123 y 125). Recuérdese, además, su fascinación por la iglesia de San Nicolás, de Valencia, y la alegría que le produjo la cuidada restauración a la que fue sometida recientemente (Bono: 2016)².

Voy a añadir, además, dos anécdotas personales que me parece que vienen a cuento. En noviembre del 2014, Chirbes y yo viajamos juntos en coche de Zaragoza a Teruel, ida y vuelta, y nos quedamos dos días, entre el 28 y el 30, en esta última ciudad, a donde nos llevó la presentación del dossier que le dedicó la revista *Turia*, que yo había coordinado. Durante el tiempo libre del que dispusimos, nos dedicamos a recorrer las iglesias y monumentos de la ciudad, teniendo yo la fortuna de disfrutar de un guía improvisado extraordinario, pues Chirbes conocía al dedillo las obras de arte y la historia de los lugares que pudimos visitar, en especial la catedral de Santa María y la iglesia de San Pedro, con el mausoleo de los amantes, obra de Juan de Ávalos, autor también de las esculturas del Valle de los Caídos, lo que nos dio

¹ Cuando en *Crematorio* Collado recuerda que Rubén decía que “el billar es la vida” es probable que Chirbes pensara en la serie del Equipo Crónica dedicada a ese juego (2007: 64).

² En la entrevista que le concedió a Ángel Ferrero (2013), comenta con su habitual sorna: “El otro día me alegré porque leí que, por fin, van a restaurar la iglesia de San Nicolás de Valencia, que es una maravilla, y cuyas pinturas están deshaciéndose, pues si lo digo, –que ya lo he dicho–, verás como sale algún camarada riñéndome porque eso es patrimonio eclesiástico y la pasta la pone la mujer de Juan Roig, y hay gente que pasa hambre, cómo explicarle al camarada lo bueno que es para el territorio, para una ciudad –mientras nos llega la utopía del comunismo universal y las dulces bellotas para todo el mundo– que haya empresarios que restauren frescos y hagan donaciones a museos (que regalen cuatro Goyas, tres Tizianos y dos Velázquez; aquí, en Valencia, además, que regalen ocho Sorollas) y monten escuelas de idiomas y de violín en vez de gastarse la pasta en cochazos de lujo, coca, bolas chinas y brillantes gordos para sus queridas”.

pie para sabrosos comentarios³. No en vano, Chirbes ha confesado lo mucho que aprecia la pintura, aunque no acabara de satisfacerle aquella que prescinde de un soporte real (Ordovás, 2014: 339-340).

El caso es que Chirbes, quien estudió Filosofía y Letras en la Universidad Complutense, especializándose en Historia, le comentó a Fernando del Val (2014: 284) que la única asignatura que estudió de verdad en la carrera fue Arte, y que uno de los pocos profesores que tuvo cuyas enseñanzas apreció fue el controvertido arqueólogo Julio Martínez Santa-Olalla (1905-1972), discípulo de Pedro Bosch Gimpera y Hugo Obermaier, quien le dirigió la tesis doctoral. Santa-Olalla era hijo de un general amigo de Franco y había sido miembro de Falange. Su padre estuvo encarcelado en la prisión de Ventas, su hermano fue asesinado en Torrejón y él mismo estuvo detenido en la checa de Fomento, de donde logró sacarlo el socialista Julián Besteiro. Tras la guerra, en 1939, fue nombrado Comisario General de Excavaciones; junto al novelista Darío Fernández Florez, apoyó la denuncia de Carlos Alonso del Real contra Julián Marías, que pudo haberle costado la vida; acompañó a Himmler en su periplo por España durante 1940, y colaboró con las instituciones arqueológicas de la Alemania nazi, con la Ahnenerbe (Comunidad para la Investigación de la Herencia Ancestral), dirigida por Wolfram Sievers, interesándose por la teoría de la arianización de España por los celtas, pues se consideraba que estos eran indoeuropeos o arios, obviando el papel de los íberos. Pero a pesar de los servicios prestados al régimen, en 1954 Martín Almagro, protegido por el Opus Dei, le ganó la cátedra de Arqueología de la Complutense, que él llevaba ocupando interinamente desde 1936. A comienzos de los años sesenta, Santa-Olalla había perdido su influencia, teniendo que convertirse, durante los últimos años de su vida, en profesor de Arte, logrando que en 1967 el grupo de alumnos más izquierdistas, más comprometidos, que desconocían entonces su pasado, entre los que se encontraba Chirbes, se mostraran muy interesados por sus clases, sobre todo las que dedicó al Renacimiento y al Manierismo. Santa-Olalla murió de un infarto, en su clase, tras una ocupación de los estudiantes. Todo ello lo

³ En el mismo sentido, Javier Rioyo (2015) ha contado que en una visita de Chirbes a Lisboa, invitado por el Instituto Cervantes, en el Museo de Arte Antica se quedó fascinado ante el mundo monstruoso que se representa en *Las tentaciones de San Antonio*, de El Bosco, relacionándolo con otras tentaciones, como la de este mismo pintor en el Prado, las de Grünewald o Dalí, pero también con la obra de Flaubert.

convierte en un personaje tan contradictorio como novelesco, que podría haber aparecido en las narraciones de Chirbes, con sus pros y sus contras. A sus estudiantes de los años sesenta les hizo leer libros como la *Historia social de la literatura y el arte* (traducido en España por Guadarrama en 1957), de Arnold Hauser, *La necesidad del arte* (Península, 1967, en traducción de Jordi Solé-Tura), de Ernst Fischer, o *Las voces del silencio. Visión del arte* (Emecé, Buenos Aires, 1956), de Malraux⁴.

Chirbes, sin embargo, no compone una literatura culturalista, a la manera que la entendieron, por ejemplo, los llamados *novísimos*, pues, como él mismo ha recordado, la desconfianza de la cultura y de la educación es uno de los temas de sus narraciones, de lo que sería buena prueba *La buena letra*, ya desde el mismo título, irónico, pues como allí se afirma “la buena letra es el disfraz de las mentiras...” (Ordovás, 2014: 334). Pero no sorprende que la llamada *écfrasis* (según el DRAE, la “Descripción precisa y detallada de un objeto artístico”) haya desempeñado un papel significativo en varias obras suyas, e incluso la cultiva en alguna de las entrevistas que concedió. Podría decirse, en síntesis, quizá simplificando, que la trata a dos niveles: mediante la aparición en la cubierta del libro de un cuadro o de una foto, elegida por el autor (“¿Has elegido tú los cuadros que ilustran tus libros?/ La mayoría, sí”, le confiesa a Ordovás (2014: 340), “Me gusta escribir, me gusta que me editen en eso que se llama libro, ayudar a elegir la portada...” (Chirbes, 2010: 291), que anticipa, anuncia y completa el sentido del libro, pues en el texto aparece alguna alusión o comentario a dicha obra, vinculada al sentido general o a algún aspecto concreto de su relato. O bien por medio de la presencia de artistas en la trama, o de la práctica de la *écfrasis*, al comentarse un objeto artístico, que casi siempre complementa o matiza el sentido de la historia. Puede afirmarse, además, que en su obra los paratextos adquieren una importancia y significado notables, hasta el punto de que el lector no debería perder de vista la ilustración de la cubierta, al ampliar y enriquecer el contenido del texto.

Por lo que respecta a las entrevistas, solo voy a aducir un ejemplo de enorme interés, en el que se vale del análisis de *El descendimiento* de Rogier van der Weyden, un cuadro de la escuela flamenca, de hacia 1435, que se

⁴ A Arnold Hauser, Ernst Fischer y Malraux los cita en *Crematorio* (2007: 300 y 374). Vid., además, lo que comenta también sobre su experiencia universitaria (Chirbes, 2010: 223).

encuentra en el Museo del Prado, para mostrarnos como funciona en las obras de arte, y en la novela, las relaciones entre ficción y realidad, o en palabras del escritor: “ese tira y afloja entre lo real y el destilado del arte como artificio”. El caso es que, comenta: “pocos cuadros expresan con más intensidad, con más verdad que este `descendimiento´, el dolor del ser humano, y, sin embargo, si te fijas, el pintor ha querido destacar hasta el límite la cualidad de artefacto que posee su obra: las figuras, que nos aparecen más esculpidas que pintadas, se separan de algo que simula ser un panel de madera (ilusión de madera que es pintura), las manchas de color de los ropajes se distribuyen de manera casi geométrica, mostrando una voluntad explícita de que se advierta su cualidad de componentes en la construcción pictórica. Y, sin embargo, de ese modo, pareciendo que aleja al espectador de la hipnosis realista, Van der Weyden lo sumerge en un realismo aún más intenso. Los efectos sobre quien contempla la pintura son, gracias a lo forzado de la representación, aún más devastadores” (Eusebio, 2013: 253).



El descendimiento, de Rogier Van der Weyden

Voy a detenerme ahora en los casos que me parecen más significativos, empezando por la novela *En la lucha final* (1991). En esta obra introduce cambios relevantes con respecto a su narrativa anterior, según señaló en su momento Santos Alonso (1991), pues abandona el relato lineal, se vale de un protagonista coral y utiliza diversos materiales para construir la narración, tales como testimonios, los dos monólogos con que concluye la primera parte, las páginas del diario de Ricardo, fechado entre 1984 y 1986, con el que arranca la segunda, y las primeras páginas de la novela de éste. El relato está contado por un narrador innominado de quien sabemos que es un escritor algo más joven que el resto de los personajes, amante de Amelia, en la actualidad, a quienes observa y oye en sus testimonios con una cierta distancia para poder narrar su historia, que se convertirá en su segunda obra literaria; lo que un posmoderno de hoy tacharía de *novela reportaje*. El desarrollo del relato sigue la reconstrucción de los principales avatares del grupo de amigos, quienes se habían conocido en la universidad, donde algunos formaron parte de grupúsculos de extrema izquierda.

La acción transcurre en el Madrid de los años ochenta, una ciudad con poco espacio para el idealismo (p. 28; las páginas remiten a las ediciones listadas en la bibliografía final). Lo que Chirbes nos presenta, en suma, son varios fraudes, ejemplificados en la transformación ideológica de unos individuos que salieron del franquismo siendo rebeldes y acabaron vampirizados por el poder, adoptando una moral pragmática e hipócrita⁵. Pero también muestra la educación sentimental de una generación: la amistad, el sexo, el amor y la atracción física irracional, junto a la ingestión de alcohol, y de cocaína y heroína, con las que trafican personajes como Ricardo y Santiago. Pretende el autor, por tanto, que reflexionemos sobre quiénes fueron todos estos personajes que pululan por la novela y en qué acabaron convirtiéndose. La información nos llega a través del narrador, el cual selecciona los hechos y testimonios que le parecen oportunos, de ahí que no sepamos a ciencia cierta si resulta del todo fiable⁶. Aunque el título de la novela provenga de la letra de

⁵ Al respecto, puede verse mi trabajo, en el que aludo a sus cuatro primeras novelas (Valls, 2003: 44-55).

⁶ Recuérdese el interés que Chirbes mostró por *El buen soldado* (1913), novela de Ford Madox Ford, entre otras razones porque quizá sea la primera que nos obliga a sospechar sobre lo poco fiable que puede resultar el narrador de una historia (Chirbes, 1991b; y 2002: 65-68). Años después, cuando vuelve a leer *La Celestina*, observa que "en el texto de Rojas no hay personaje que no sea un narrador poco fiable" (Chirbes, 2010: 53).

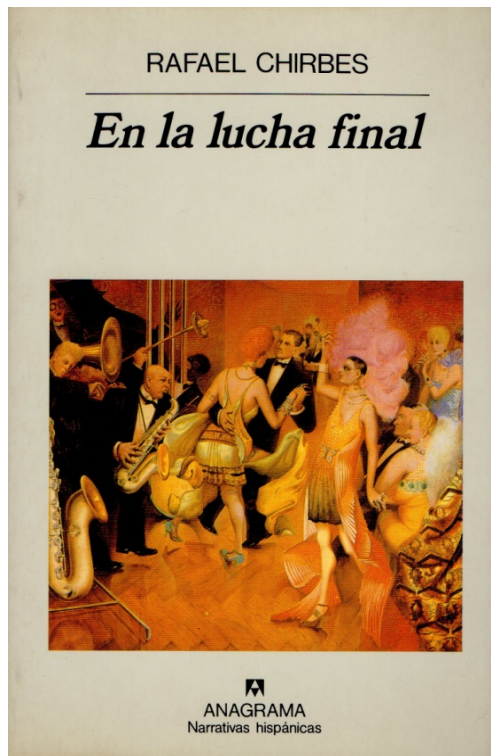
la *Internacional* ("Agrupémonos todos,/ en la lucha final...")⁷, quizá lo que realmente quiera indicarnos es que –en esta ocasión– la batalla que libran los personajes sea por adaptarse y triunfar dentro del sistema político y social imperante (gobierna el PSOE), no la igualitaria revolución comunista, que también fue un fiasco, y no menor, a pesar de sus generosas intenciones iniciales. Como comentan algunos personajes (Brines y Ricardo) se trata de "la lucha por mantenerse en el escalón de arriba, que es bastante más estrecho que el inferior", lo que el narrador llama "el escalón de abajo. La otra orilla" (pp. 65, 67, 82 y 107)⁸.

Pero fijémonos en el cuadro de Otto Dix que encontramos en la cubierta, conocido como *Tríptico de la gran ciudad*, no díptico, como se dice en la novela, o *Metrópolis* (Museo Municipal de Stuttgart, 1927-1928). En su elección podría decirse que se condensan las intenciones fundamentales del autor. Se trata de un retablo profano, de una nueva danza de la muerte. En la cubierta, lamentablemente, solo se reproduce la parte central del mismo, pero el cuadro completo –el fragmento parece incitarnos a contemplarlo en su totalidad– muestra el mundo escindido de la República de Weimar unos años antes de la ascensión de Hitler, las diversiones de los llamados *locos años veinte*, y el disfrute de las nuevas músicas y bailes (el jazz y el charlestón), mientras que en los dos paneles laterales asoma todavía la miseria que dejó tras sí la llamada Gran Guerra, representada aquí por mendigos, prostitutas de diversas categorías y soldados mutilados⁹, con el rostro recosido: el contraste radical entre los distintos miembros de la sociedad de entonces.

⁷ En *La joven guardia*, himno francés de las juventudes comunistas, de 1910, adoptado por sus camaradas españoles, se alude también a *la lucha final*.

⁸ Este motivo reaparece en Chirbes (2013b: 100).

⁹ Chirbes alude a los mutilados de Dix en *Crematorio* (2007: 108).



Tríptico de la gran ciudad, de Otto Dix

Además de citar al pintor Gordillo (p. 42), en un momento dado se alude por primera vez a Francis Bacon (pp. 11 y 182), quien reaparecerá en otras obras suyas, como veremos. En esta novela, por cierto, Juan, en un diálogo con Silvia, su esposa, se refiere a Otto Dix y al expresionismo, cuando su hermano Tomás decide formar parte de una misión humanitaria en la guerra de Yugoslavia:

los veo irse sonrientes y no me quito de la cabeza la mañana siguiente: el carrito de bebé convertido en carrito en el que se sienta a pedir limosna el mutilado de los dibujos de Otto Dix, o en carro de transporte de desechos, de cosas que se encuentran en los contenedores; los mutilados con una medalla de latón colgada del pecho y una pata de palo escarbando en las basuras, o pidiendo limosna, los grabados expresionistas tras la primera carnicería. Ese mundo siniestro del expresionismo, toda esa fealdad que queda tras la guerra: ese espanto que es la guerra, todas las guerras (pp. 108 y 109).

En el 2013, Chirbes ratificaba el sentido de la vinculación de *La buena letra* (1992) con su siguiente novela, *Los disparos del cazador* (1994), editándolas juntas en un solo volumen, en forma de díptico, bajo el título de *Pecados originales*, y encabezándolas con un sustancioso prólogo, donde afirma:

escribí estas novelas precisamente como un antídoto frente a los nuevos virus que, de repente, nos habían infectado: la codicia y la desmemoria [...], busqué condensar las heridas que dejó la guerra, las traiciones, los cambios de bando, la ilegitimidad de la riqueza acumulada durante todos aquellos años, pero también el sufrimiento, la lucha por la dignidad de los vencidos. La ilegalidad. Sobre todo, quería dejar constancia de eso: de la tremenda ilegalidad sobre la que se asentaba cuanto estábamos construyendo (Chirbes, 2013b: 9).

No en vano, en *La buena letra* Chirbes les proporciona voz por primera vez a los vencidos en la guerra civil. Ana, la narradora y protagonista, es una anciana que toma la palabra para contarle a Manuel, su hijo menor, convertido en un desclasado y tosco negociante, la trágica historia de la familia, con el propósito de que entienda por qué se niega a vender la casa donde ha transcurrido gran parte de su existencia, y en la que sus descendientes pretenden construir un edificio nuevo con que enriquecerse¹⁰. Sin embargo, Ana recuerda y escribe también para ordenar y entender su pasado, los años de la República, la guerra y las primeras décadas de la posguerra (“años de frío y oscuridad”, p. 49), y dejar constancia del sufrimiento de los suyos, de su lucha por la supervivencia, del ansia de venganza que trajo consigo la Victoria.

¹⁰ En *Crematorio* aparece un episodio semejante, en el que Rubén, rico promotor inmobiliario desea vender la casa familiar, pero la madre se opone. En efecto, el distanciamiento que se produce entre padres e hijos, resultado de los estudios de estos, como le comenta Ana a su hijo Manuel (p. 139), es un motivo recurrente en la obra del autor.

Así, apunta al comienzo y al final de la narración: “quisiera entenderme yo misma, entenderlos a todos ellos, a los que ya no están”, y “he pensado que tenía que contarte esta historia, o que tenía que contármela yo a través de ti” (pp. 29 y 123). Su hijo, en cambio, coetáneo del autor¹¹, necesita olvidar el pasado familiar para poder relacionarse con los vencedores y medrar a su amparo, de ahí que no entienda la vinculación de su progenitora con aquella vieja vivienda, el valor que posee como símbolo de su identidad y memoria.

En la sobrecubierta de la primera edición, publicada por la editorial Debate, se reproduce un fragmento de *Antonio y Carmen* (1956), cuadro de Antonio López, propuesto por el autor; mientras que en la segunda edición, ya en Anagrama, se utiliza un fragmento de *Las señoritas de Aviñón* (1907). Quizás, a esa señora que aparece en el primer cuadro podríamos verla como la madre, la Ana de la novela; de la misma forma que el fragmento de la segunda señorita picassiana, el rostro de la figura y parte del torso y del brazo, bien pudiera ser Isabel –en una versión más perversa–, la esposa de Antonio. Por su parte, la edición de bolsillo, también en Anagrama, publicada en el 2007, lleva en la cubierta un cuadro de Lucien Freud, *Último retrato* (1976), acaso una versión más moderna, menos castiza, de la madre de la novela; como si el autor, con el paso del tiempo, nos mostrara una visión distinta del personaje de la madre, la que va de la figura de Antonio López, como madre y esposa, a la de Lucien Freud, en calidad de madre.

¹¹ Con motivo de la publicación de *Los disparos del cazador*, en la conversación que Carlos Otero mantuvo con Chirbes, le preguntaba cuál de sus obras prefería, contestándole que se sentía más identificado “con *La buena letra*, puesto que en ella he abordado ciertas sombras de mi infancia remota, pero por ese mismo motivo se encuentra más distante”.



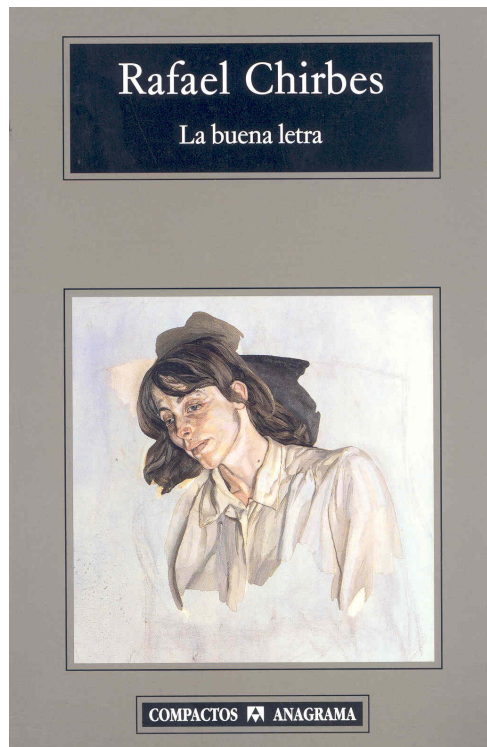
RAFAEL CHIRBES

La buena letra




ANAGRAMA
Narrativas hispánicas





Antonio y Carmen, de Antonio López; *Las señoritas de Avignon*, de Picasso;
y *Último retrato*, de Lucien Freud

Respecto a la relación de Chirbes con Bacon, recuérdese que en su artículo *La resurrección de la carne*, recogido en *El novelista perplejo* (2002), analiza el *Retrato de George Dyer en un espejo*¹². Su origen se cifra en una conferencia que dio Chirbes el 16 de junio del 2001 en el museo Thyssen-Bornemisza, formando parte del ciclo "El cuadro del mes". Pero el interés del escritor por Bacon empieza a manifestarse antes, como muy tarde a finales de 1987, cuando visita en la galería Lelong, de París, la exposición dedicada al pintor y adquiere unos pósters que colgaría en las tres casas en las que vivió a partir de entonces. El caso es que Bacon aparece citado por primera vez en la novela *En la lucha final* (1991: 11 y 182), y ya luego en *Los disparos del cazador* (1994), donde no se le cita explícitamente (2013b: 158 y 200), en *Crematorio* (2007: 323) y en *Paris-Austerlitz*, (2016: 22 [de nuevo se refiere a él sin nombrarlo] y 53, aunque fue escrita durante los últimos años del pasado siglo, a partir de 1996). Y como él mismo ha reconocido:

¹² Georges Dyer, un modesto delincuente del West End londinense, fue pareja de Bacon y modelo en muchas de sus obras. Se suicidó en un hotel un par de días antes de la inauguración de la retrospectiva del pintor en el Gran Palais, de París, en 1971. Tras su muerte, Bacon le dedicó numerosas obras, entre ellas varios trípticos.

de esa visión pictórica de Bacon surgió uno de los personajes más siniestros de mi libro *La caída de Madrid*, un torturador asustado por los cambios que en su vida pueden producirse a la muerte de Franco y que compara el cuerpo abierto de un cerdo, con sus vísceras al aire, con el de un ser humano en la sala de autopsias (2002: 59).

Sorprende, por tanto, que no aparezca ninguna de las obras de Bacon en la cubierta de las novelas, aunque en la recopilación de artículos, como ya he recordado, nos encontremos con el *Retrato de George Dyer en un espejo*, que vuelve a reproducirse en el interior del libro, si bien de forma incorrecta (2002: 46). En suma, podría decirse que a lo largo de veinte años, la pintura de Bacon ha estado presente tanto en su vida como en su obra literaria: No en vano, Chirbes entendió, con el pintor británico –de quien son las palabras que siguen–, que “el verdadero arte es siempre una manera de concentrar (...), una reconcentración, inventar tu modo de crear, de presentar hechos, de rasgar el velo que adquieren los hechos a través del tiempo” (Chirbes, 2010: 133 y 135).

En la conferencia/artículo mencionada, nos proporciona las claves de su relación con el pintor, con quien compartía una visión poco complaciente del mundo, la renovada tradición de la *pintura comprometida*, no ensimismada (Picasso, y los componentes de lo que Tomás Llorens [2016c: 37] denominó la *nueva figuración*: Juan Genovés, el Equipo Crónica...), de un atípico realismo crítico, la idea de que “sólo desde la realidad puede el artista levantar su arte”, el uso de la seriación como la forma de mostrar un panorama completo, pero también una similar conciencia del papel del cuerpo, de la carne humana, como materia comestible (canibalismo que en Chirbes proviene de Lucrecio, patente sobre todo *En la orilla*) y destiladora de fluidos (saliva, sudor, sangre, semen...), lo que denomina ‘el peso del hombre’, como puede observarse en la reflexión final de Pedrito, en el desenlace de *Los viejos amigos* (2003), y una idea semejante del papel que pueden desempeñar los espejos, aunque en Bacon sean a menudo deformantes. Ya en el terreno de lo privado, ambos creadores comparten su condición homosexual, con todo lo que ello traía consigo en las épocas en que les tocó vivir¹³. No en vano confiesa que “hubo

¹³ Téngase en cuenta también que, en un momento dado, Chirbes reproduce una cita de Cocteau que a Bacon le gustaba aducir: “Mírate toda tu vida en un espejo y verás a la muerte

un tiempo en el que fue mi pintor predilecto, el que mejor me enseñaba a mirar desde el presente la historia de la pintura”, aunque “hoy [2001], quizá me molesta un poco la desmesura de Bacon, su teatralidad, y soy partidario de un tipo de pintura más callada [...], a pesar de eso, cuando contemplo a Bacon, cuando pienso en su obra [...] revive en mí el deseo de un arte que no renuncie a esa descabellada aspiración al deicidio”¹⁴. En suma, lo que Chirbes se pregunta es por qué Bacon consiguió seducirlo durante años. El caso es que si el retrato de Dyer, del que ahora nos ocupamos, muestra tanto al retratado como al pintor, el análisis de dicha obra, del conjunto de la producción de Bacon, nos habla tanto del artista como del novelista. Chirbes ha confesado que la pintura del Renacimiento y del Barroco lo ayudó a entender a Bacon, y aduce un par de ejemplos: un cuadro de Rafael (*Los desposorios de la Virgen*) y otro de Piero della Francesca, que por error atribuye a Mantegna (*Pala Montefeltro*), ambos custodiados en la Pinacoteca de Brera, en Milán; del mismo modo que los cuadros de éste le sirvieron para comprender mejor esas obras clásicas. Y, por último, si para Bacon el tema de su pintura era “la historia de la Europa de mi tiempo”, la obsesión de Chirbes fue tanto el franquismo como las actitudes de los miembros de su propia generación (Chirbes, 2002: 48, 49, 55, 56, 58, 62 y 63). Tras publicar *En la orilla* mantiene con el periodista y escritor Alfonso Armada (2013) una larga conversación en la que, tras confesarse más faulkneriano que baconiano, traza un balance de su relación con el pintor:

Bacon me gustaba más que me gusta, porque la edad te va volviendo más tranquilo, y ahora me parece un poco demasiado gesticulante (...) Me gustaba sobre todo por su valor de seguir con una pintura raramente figurativa y al mismo tiempo, sin coger el camino más sencillo (...) de pasarse al expresionismo abstracto (...) Hay una penetración en el alma humana contemporánea muy aguda (...), de que la libertad sexual nos ha llevado a ver ese tren de la bruja, que decía la Gaité [por Carmen Martín Gaité], que es esa libertad sexual que es placer y horror juntos. Todo eso lo tiene

afanándose como las abejas en una colmena transparente”. Vid. al respecto, el papel que desempeñan los espejos, por ejemplo, en *Los disparos del cazador*, donde pueden atesorar la memoria del pasado, mostrar “la degradación de la carne”, o proyectar una imagen engañosa, de inocencia (2013b: 148, 158, 169, 206 y 229).

¹⁴ Vid., en el mismo sentido, la conversación con Barjau y Parellada, en la que Chirbes relativiza su vinculación con el pintor en sus tres últimas novelas, aunque reconoce que sigue siendo importante para él, al desconfiar ya de los propios sentimientos, dando un paso atrás para “no querer demasiado a nadie ni odiar demasiado a nadie” (2013: 19).

Bacon, que es un pintor muy contemporáneo y al mismo tiempo extremadamente clásico. Sus espacios son muy clásicos, las atmósferas te dan la sensación de estar contemplando a Velázquez, por el aire que tiene el cuadro...

Y sin ánimo alguno de exhaustividad, téngase en cuenta, además, que una de las cabezas propias de Bacon aparece en *Paredón III* (1975), cuadro del Equipo Crónica (V. AA., 2016c: 177), y que en su cuento "El caso del escritor desleído", Juan Marsé (2003: 436) también cita al pintor. En cambio, ni Muñoz Molina, ni Rafael Argullol, escritores que le dedican artículos a Bacon, con motivo de su retrospectiva en Madrid durante el 2009, aluden a la importante presencia del pintor en la obra de Chirbes. Varias décadas antes, José Donoso citaba también a Bacon entre sus pintores favoritos¹⁵.



¹⁵ Cf. Lluís Permanyer, "Cuestionario Proust. José Donoso. Navegante de tierra firme", *La Vanguardia*, 29-4-1979.

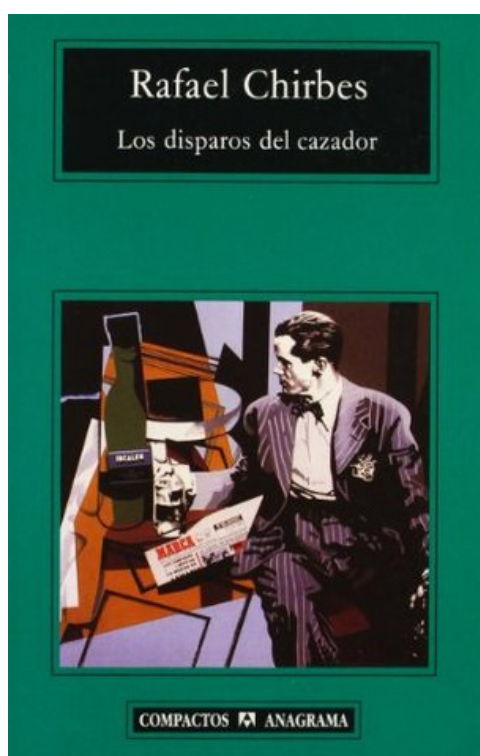


*El novelista perplejo, con el Retrato de George Dyer en un espejo, de Bacon;
y Paredón III, del Equipo Crónica*

Por lo que se refiere a las series, las utilizaron Picasso, Bacon, Genovés y el Equipo Crónica. Y aunque Chirbes no concibiera su obra de antemano compuesta por novelas relacionadas entre sí, creo que pueden distinguirse cuatro series diferentes: tres dípticos y una tetralogía: *Mimoun* (1988) y *Paris-Austerlitz* (2016); *La buena letra* (1992) y *Los disparos del cazador* (1994), que

adoptarán el título conjunto de *Pecados originales* (2013); la tetralogía compuesta por *En la lucha final* (1991), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000) y *Los viejos amigos* (2003); y el díptico formado por *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). O como afirma Chirbes, en la entrevista que le hace Violeta Serrano (2014), todas sus narraciones forman parte de un mismo ciclo: “he intentado una indagación acerca de la textura del alma de mi colectividad a principios del siglo XXI. En realidad, forman parte [*Crematorio* y *En la orilla*] del ciclo que inicié hace casi treinta años, un intento de contarme quién soy, dónde estoy”.

Pero sigamos con sus libros. La cubierta de la primera edición de *Los disparos del cazador* (1994) no resulta significativa a nuestro propósito, pero sí la de la edición de bolsillo, en la colección *Compactos* de Anagrama, donde se reproduce un cuadro del Equipo Crónica, *Bodegón nacional* (1972), de la carpeta *Serie negra*; mientras que en una de las ediciones alemanas de esta novela, en Kunstmann, aparece una obra de Eduardo Arroyo. Pero en la narración se alude, además, a varios pintores: uno inventado, llamado Bello, quien en el relato figura como amigo de Beltrán, médico de cabecera de la familia; a ambos nos los presenta el narrador en calidad de probables amantes de Eva, su esposa, pues sabe de la existencia de las cartas de amor que el doctor le envió; y otros reales, solo aludidos: el valenciano Ignacio Pinazo, los catalanes abstractos Joan Miró y Joan-Josep Tharrats, y Béla Czóbel, un expresionista húngaro residente en París, menos conocido entre nosotros.



Edición de bolsillo de *Los disparos del cazador*, con *Bodegón nacional*, del Equipo Crónica

En esta ocasión, nos interesa el papel que desempeñan esos pintores en la trama de la novela, puesto que solo se comenta una de las obras pictóricas. Nada más empezar el relato, el advenedizo Císcar, ya en la vejez, en el presente narrativo, se refiere a dos cuadros: uno de Czóbel, comprado en París veinte años antes en una galería de la rue de Seine (“Así tendremos en el salón de casa una ventana por la que seguiremos viendo París”, le dice Eva a su marido, cuando van a recogerlo a la galería); y otro de Bello, un retrato en el que Eva luce un collar de perlas de platino que le regaló su esposo. Pero este prefiere ahora no ver ninguna de las dos pinturas, por los recuerdos poco gratos que le traen. La adquisición del primer cuadro le hace sospechar que Eva tiene un amante, con quien parece haber estado viéndose en la capital francesa, y que incluso la acompañó a comprarlo, algo que Císcar deduce por una indiscreción del dependiente de la galería. En cambio, se describe con cierto detalle otra obra de Bello, que adquiere Eva, una marina que ella considera muy sensual, pues “parece como si pudieras abrir la mano y dejar que la arena te resbalase entre los dedos” (“una tela –aprecia el narrador– casi abstracta, una playa vista a ras de suelo y en la que solo en algunos trechos pueden distinguirse unas pinceladas marinas entre las dunas y las matas secas”), que tantos años después sigue conservando, cuando el artista ha

muerto y sus obras son muy cotizadas, e incluso se niega a regalárselo a su nieto Roberto, como este le pide. Y, sin embargo, la visión de estos tres cuadros le duele, repite Císcar en varias ocasiones, por lo que agradece que Ramón, su criado, le evite la contemplación de “una memoria que no deseo”, nos confiesa.

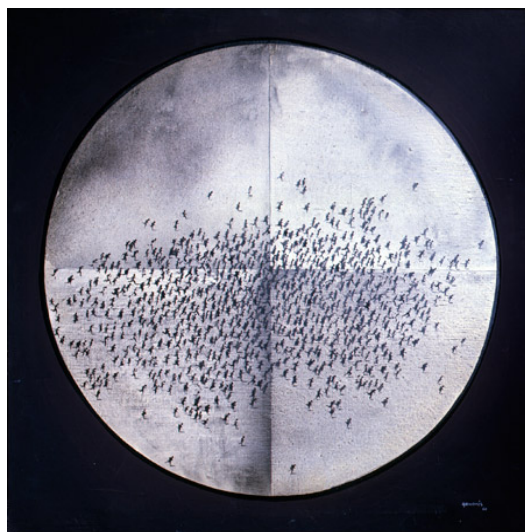
Por su parte, la alusión a Pinazo, Miró y Tharrats, vale como contraste entre el primero, representante de una pintura más convencional, y los otros dos artistas, autores –según Císcar– de cuadros estridentes que a él todavía le chocan, aunque “unos los encuentran modernos y atrevidos, mientras que otros dicen que son esnobs y antipatrióticos”, pero que aprecia Eva, sus amigas (entre las que singulariza a Magda) y “el eterno doctor Beltrán”, decidiendo colgarlos en un lugar preferente de la casa, desplazando al más ortodoxo artista valenciano. El caso es que Bello y Beltrán representan en la novela a un tipo de hombre distinto de Císcar, más acordes con la educación, la elegancia y las inquietudes espirituales de Eva, de lo que sería otro ejemplo su interés por la música; en suma, gente con más *clase* y *estilo* (un concepto, este último, que se repite en la obra de Chirbes, unido a *zafio* y *zafiedad*, donde Ort aparece como paradigma de la carencia de *estilo*: “Ort –piensa el narrador– no cabe en el salón de Eva porque se enseña en exceso, no se oculta tras un piano, ni se cubre con una tela pintada por una firma cara. Se enseña como es y eso no vale en el círculo”), por lo que en esta ocasión *la buena letra*, la *clase*, también resulta ser el disfraz de las mentiras, aunque ahora se nos muestre desde una perspectiva diferente. No en vano, es precisamente esa inquietud cultural, más o menos sincera, lo que al fin y a la postre distancia a Eva de su esposo (pp. 146, 172, 183, 185, 200, 201, 215, 226, 228, 236 y 247).

La larga marcha (1996) es una novela coral, narrada en una *tercera persona compasiva*, tal y como la denomina el autor, tras concederle voz a los distintos personajes, en la que se cuenta la historia de dos generaciones: la de los padres, con la Victoria y sus consecuencias, tras la guerra civil, intentando sobrevivir; y la de sus hijos, durante los estertores del franquismo, quienes aspiran a conseguir la libertad. La trama arranca en 1948 y concluye a comienzos de los años setenta, con la detención de los seis jóvenes que componen la célula de Alternativa Comunista.

El cuadro de Juan Genovés que aparece en la cubierta, titulado de forma elocuente *Punto de mira II* (1966), artista que no solo comparte poética con Chirbes, sino que también ha declarado su simpatía por quienes sufren la historia, está estrechamente relacionado con el contenido de la novela, e incluso con su título, pues en él podemos observar a unos personajes que se dirigen “hacia cualquier espacio donde haya un poco de armonía, donde haya un ideal de justicia”, tal y como el pintor le comenta en una entrevista a Manuel Vicent (2016). Esa imagen puede tener su origen en alguna de las escenas de *Octubre* (1928), la película de Eisenstein. Por ejemplo, en aquella en que las gentes huyen corriendo, despavoridas, en la avenida Nevsky, de San Petersburgo. Nos encontramos, pues, con una circunferencia de aspecto lunar, efecto reforzado por las sombras que la envuelven, inscrita en un cuadrado de fondo negro –como ocurre también en los cuadros de Bacon, un aspecto de su obra que ha estudiado Deleuze (2002)¹⁶– que hace las veces de marco, en donde se distingue a una multitud despersonalizada –semejante hormigas– que parece correr hacia la derecha –quizá se trate de una huida sin rumbo cierto–, todo lo cual es visto a través de un punto de mira, un teleobjetivo o una cámara de vigilancia a la manera orweliana, como si esa muchedumbre se alejara de alguien que la acosa y amenaza. Asimismo, la circunferencia aparece dividida en cuatro partes, como si se tratara de una cuartilla que ha sido plegada y desplegada dejando sus marcas. Se trata, en suma, de un cuadro monocromo, conceptual, que posee una clara dimensión alegórica, en donde una masa de gente anónima huye. Recuérdese, por lo tanto, que el interés por Eisenstein, por la Revolución de Octubre, lo comparten Francis Bacon, Juan Genovés, el Equipo Crónica y Chirbes. Pero, además, dos años antes, en 1964, el régimen franquista había celebrado sus *25 años de paz*, dando motivo a críticas por parte de diversos artistas, como ocurrió en la exposición colectiva *España libre*, que recorrió diversas ciudades italianas en 1964 y 1965, organizada por un comité de expertos italianos presididos por Giulio Carlo Argan; o con la fundación en Valencia de Estampa popular, un grupo en el que diversos artistas, entre ellos, Manolo Valdés o

¹⁶ Elide Pittarello (2018) comenta que Chirbes sigue en su interpretación de Bacon las ideas de Deleuze, pero para ello debería haberlo leído en francés, tras su aparición en 1984, porque su conferencia es anterior a la publicación de la traducción española. El repaso de su biblioteca privada nos aclararía este punto.

Alfredo, cuestionaron dicha celebración, quizá como respuesta al cartelismo oficial del régimen, entre cuyos oficiantes se encontraba entonces Chumy Chúmez y Máximo. Acaso el sentido último del libro se complete un poco más si sabemos que nuestro autor se lo dedicó a cinco compañeros de su época universitaria: Constantino [Bértolo], Ernesto [Poturado], Vicente [Baixauli], Carmen [Corbalán] y Elena [Cabezalí].



Juan Genovés, *Punto de mira II*

En el noveno capítulo de la primera parte de *La caída de Madrid* (2000), novela en la que muy pronto nos detendremos, Chirbes, por medio de un personaje llamado Taboada, un abogado desclasado y charlatán demagogo que cambia de chaqueta a lo largo de la narración, se refiere al cuadro de Genovés en una conversación que mantiene con el obrero Lucio, con quien comparte célula, al que le espeta:

Tú y los de tu clase habéis trabajado para que yo tenga un pasado. Con el tiempo seréis un ejército de hormigas sobre la superficie de la luna. ¿Has visto esos cuadros de tu excamarada Genovés [Lucio ha abandonado el PCE para alistarse en un grupo denominado Vanguardia Revolucionaria]? ¿Esas multitudes que son sólo puntos negros que parece que corren en determinada dirección o que se dispersan? Sois vosotros. Vosotros, esa desbandada de silenciosos microbios vistos desde una lente. Nosotros contaremos de qué escapabais y hacia dónde corríais (p. 155).

Chirbes pretendía mostrar que en la actividad clandestina revolucionaria unos hablan y otros actúan, y mientras que éstos arriesgan su vida, los

primeros teorizan y consiguen que los obreros acaben desempeñando en la historia el papel que los intelectuales deciden asignarles¹⁷.

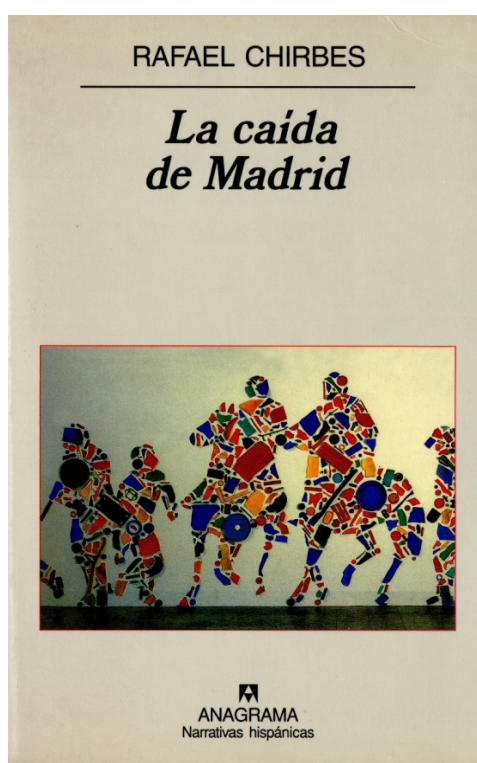
Mediterráneos (1997) es un libro de viajes por diversas ciudades: Creta, Roma, Estambul, Venecia, El Cairo, Lyon, Génova o Alejandría; situadas en el mar Mediterráneo, en el que se recogen textos que en su origen fueron reportajes publicados en la revista *Sobremesa*, de la que Chirbes fue redactor jefe y luego director. El dibujo que aparece en la cubierta –algo blando y decorativo– es de su malogrado amigo el pintor leonés César Bobis (1943-1996) (no Bobbis, como se escribe en el libro en un par de ocasiones), a quien le había encargado también otro dibujo para la citada publicación.

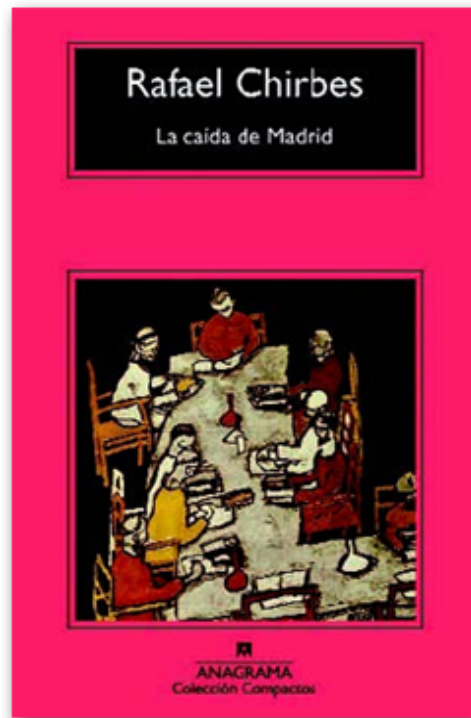
La acción de *La caída de Madrid* (2000) transcurre durante un tiempo reducido, entre las seis de la mañana y las ocho de la noche del 19 de noviembre de 1975, el día antes de que se produzca la muerte de Franco. Se trata de otra novela coral que cuenta la historia de tres generaciones de personajes, en la que el narrador a veces cede la voz a los distintos protagonistas, de ahí que acabemos teniendo una visión múltiple y contradictoria, compleja, de cuanto fue aquel momento.

En esta ocasión, la ilustración de la cubierta es un detalle de un cuadro titulado *Riot (Disturbio)* (1987), del artista inglés Toni Cragg, cuya obra se expuso en el Reina Sofía en 1995. Se trata de un extenso panel horizontal en donde se deshumaniza, a la vez que dota de cierta poesía, la carga a caballo de la policía sobre una manifestación, en la que todos los protagonistas parecen compuestos con fragmentos de mosaico, lo que en catalán se denomina *trencadís*. En cambio, en la cubierta de la edición de bolsillo aparece un cartel que realizó Egon Schiele, *Los amigos* (1918), para la XLIX Exposición de la Secesión de Viena, conservado en el Fitzwilliam Museum de la Universidad de Cambridge. En la novela se alude, asimismo, al tríptico *Torrijos y 52 más* (1974), obra del Equipo Crónica, cuya reproducción Olga tiene colgada en el pasillo de su casa, una exaltación de los liberales, de los progresistas románticos fusilados en 1831 sin juicio previo, que reproducía en “versión libre y desoladora” el cuadro de Antonio Gisbert, *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (p. 244). Recuérdese,

¹⁷ Sobre Juan Genovés, vid. también el artículo de Antonio Muñoz Molina (2012: 157-178), aunque no alude en su texto a la cubierta de Chirbes, ni tampoco haga referencia a la presencia del artista en la novela.

además, que Espronceda le dedicó un poema, “A la muerte de Torrijos y sus compañeros”, según Guillermo Carnero, poco inspirado (1974: 30 y 31), y que el cuadro de Gisbert, ahora en El Prado, aparece estampado en una alfombra a la que se hace referencia en *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, y se cita y reproduce en *Tu rostro mañana. 3. Veneno, sombra y adiós* (2007, pp. 182, 315 y 486), de Javier Marías (Alary, 2013; Pittarello, 2018). Pero, quizá, lo significativo sea el enfado del comisario franquista Maximino Arroyo, al descubrir en casa de su amigo, el empresario José Ricart, varias piezas de arte abstracto, entre ellas la citada del Equipo Crónica, obras que tacha de “basura subversiva” (p. 244).







Riot, de Toni Cragg; *Los amigos*, de Egon Schiele; *Torrijos y 52 más*, del Equipo Crónica; y *El fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, de Antonio Gisbert

En *Los viejos amigos* (2003) un grupo de antiguos camaradas se citan para cenar una noche en Madrid. Estos mismos personajes, treinta años antes, llegaron de la periferia para conquistar la capital, y se integraron en una célula comunista. Como los personajes de Balzac, y Juan Marsé, Demetrio observa, emocionado, la ciudad en perspectiva, desde arriba, con vértigo y ganas de vivir (p. 23). Pero el tiempo ha causado estragos en sus vidas y los que lograron sobrevivir, Elvira y Mauricio fallecieron, han terminado convirtiéndose en un pálido reflejo de quienes soñaron ser. En la evocación de Pedro, Elisa, experta en el arte Barroco, se nos presenta como la “revolución bella y ordenada, armonía” (p. 107). En esta técnica de contraste entre lo que anhelaban ser y lo que han sido, entre las ideas que defendían y la vida que han acabado llevando, se sustenta esta novela polifónica, en la que seis de sus protagonistas nos proporcionan su versión de la experiencia vivida.

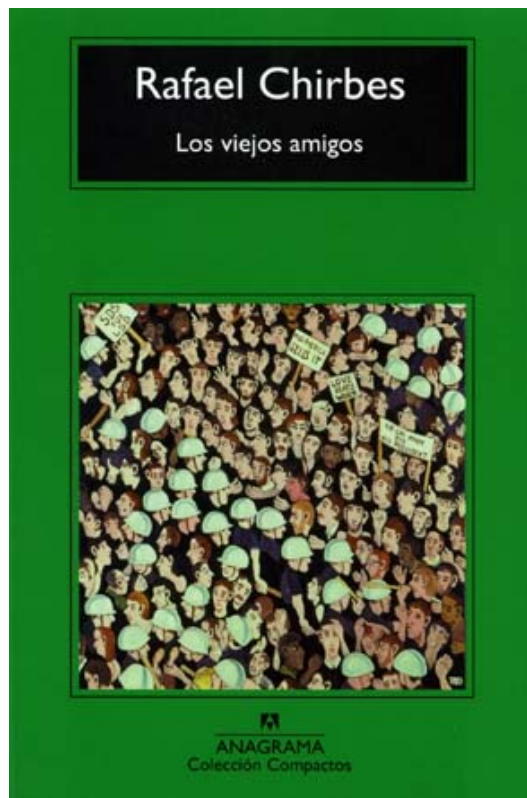
En la cubierta del libro se reproduce el cuadro *Acorazado Potemkin* (1971), del Equipo Crónica, en el que Manolo Valdés y Rafael Solbes se apropian de un fotograma de la película de Serguéi Eisenstein del mismo título (1925), sobre el que superponen arriba, tanto a la derecha como a la izquierda, fragmentos del *Desnudo bajando la escalera* (1912, Museo de Filadelfia), de

Duchamp, y abajo, en el centro, *La cabeza mecánica: el espíritu de nuestro tiempo* (1919, Centro Pompidou, París), de Raoul Housmann¹⁸. En suma, cine comprometido y arte –pintura y escultura– de vanguardia. Al comienzo de la novela aparece una referencia a los hechos históricos representados en la imagen de la cubierta, en concreto a “esos seres como hormigas espantadas en las escaleras del embarcadero del puerto de Odessa” (p. 14), que podrían ser los antepasados de aquellos que pueblan una serie de cuadros de Genovés, un motivo que se reitera en la obra de Chirbes. De forma semejante a como construye algunos títulos de sus libros, remedando frases y canciones célebres (*En la lucha final*, *La larga marcha* o *La caída de Madrid*), en esta ocasión elige un cuadro para la cubierta de su novela que es un *collage* compuesto por motivos conocidos. En la edición de bolsillo, en cambio, se reproduce en la cubierta un cuadro de Frank Freed, *Confrontación*, de 1968, en el que, desde un plano cenital, se nos muestra una compacta manifestación de obreros industriales, con sus cascos de trabajo y pancartas, en la línea del clásico motivo de Genovés.



¹⁸ Recuérdese, además, que en *La larga marcha* se cita la película rusa (p. 248); y que en otra obra el Equipo Crónica, la titulada *El pintor*, también se utiliza, aunque modificada, la cabeza mecánica de Housmann.





Acorazado Potemkin (1971), del Equipo Crónica; el fotograma de Eisenstein; el *Desnudo bajando la escalera*, de Duchamp; *La cabeza mecánica: el espíritu de nuestro tiempo* de Raoul Housmann; y *Confrontación*, de Frank Freed, en la edición de bolsillo

En la novela, además, aparece un pintor fracasado, Demetrio Rull, en calidad de coprotagonista, un artista autodidacta cultivador también del “grabado de corte social”, que tanto auge tuvo en España, y en concreto en Valencia, durante los últimos años del franquismo, quien en sus intervenciones se compara con su ocasional amante: Ramón Alcóllar, otro pintor y fotógrafo con el que compite. Ambos comparten galerista de nombre rimbombante: Ana Malta de Thalit, propietaria de Esquema y esposa de “el gordo Guzmán”, uno de los *viejos amigos* de Demetrio, con quien ambos artistas mantienen una relación conflictiva, y ejemplo de que el matrimonio es una S.L. Pero la galería Esquema, en el presente narrativo, representa para Demetrio la “modernidad marchita” (p. 157). Por todo ello, y dado que algunos de los personajes que tienen voz en la novela no carecen de inquietudes intelectuales (Carlos, Demetrio, Narciso, Pedro y Amalia), no sorprende los numerosos comentarios dedicados al arte. Así, a lo largo de la narración se alude a pintores tan distintos como –los listo por orden de aparición– El Bosco, Valdés Leal, Massaccio, Sorolla, Klee, Kandinski, Rousseau El Aduanero, Monet, Boltanski, Miguel Ángel, Philippe Guston, Caravaggio, Goya, Velázquez, Vermeer, Picasso y Delacroix. Las intervenciones de Demetrio nos proporcionan reflexiones sobre la ferocidad del mundo del arte, su comercio y estrategias; amén de su condición de autodidacta, como una excusa que utilizan para minusvalorarlo, para lo que se vale del ilustrativo ejemplo de confrontar a Rousseau El Aduanero con Monet (p. 26); a la vez que se plantea grandes preguntas: “¿qué es pintar? ¿qué sentido tiene pintar?”, o “qué es pintar una historia” (pp. 162 y 40), las mismas que debió formularse el novelista Chirbes. En las de Carlos, quien confiesa que –como tantos otros miembros de su generación– tuvo colgada en su casa una reproducción del Guernica y una paloma de Picasso, se vale del arte para mostrarnos ciertas caras de la revolución, e incluso elogia *El impacto de lo nuevo*, el ensayo de Robert Hughes, publicado en España en el 2000. Narciso afirma que “un buen poema (...) [y un buen cuadro, podríamos añadir] contiene todo el mundo” (p. 67). Amalia, a quien Carlos describe como “una de esas heroínas de Delacroix, izando la bandera sobre los escombros, sobre los cadáveres de la revolución” (p. 204), ejemplifica en el personaje de Laura, la amante de Narciso, su marido, la frívola posmodernidad imperante, el gusto exclusivo por lo moderno, por la

representación, y el desprecio de lo clásico, que en el caso de la pintura podría representarse con “Goya, Velázquez o Vermeer” (pp. 164-166).

Respecto al mecanismo de la apropiación que observamos en el cuadro de la cubierta, no solo la utiliza el Equipo Crónica, sino también Hanna Höch y Bacon, por citar a pintores de los que nos ocupamos aquí, y de una técnica semejante se vale Chirbes en su narrativa. En un libro reciente, Kenneth Goldsmith (*Escritura no-creativa*, Caja negra, Buenos Aires, 2015) se preguntaba qué podría aprender la escritura de las artes plásticas, y responde que quizá la utilización del mecanismo del corta y pega... En cierta forma, Chirbes nos proporciona un camino posible, el más sutil diálogo entre dos artes que se retroalimentan, pues si Chirbes tuvo siempre muy presente la historia del arte, su admirado Bacon no dejó de considerar nunca la historia literaria, de Esquilo a Eliot. Así, Chirbes se apropia del arte del Equipo Crónica, como utiliza el de Otto Dix o Genovés, colocando sus obras en un lugar tan importante como es la cubierta. Con todos ellos tiene en común, valiéndose de la técnica de la apropiación, la actitud crítica, además del deseo de ir contra las versiones oficiales de la historia¹⁹.

Me parece un gran acierto, por tanto, la elección para la cubierta de *Crematorio* (2007) del detalle de un cuadro titulado *Roma*, de Hannah Höch²⁰. Dicha obra, dada su burla de las muecas, de la gesticulación burguesa, podría vincularse con *La fea burguesía*, del gran escritor Miguel Espinosa. En la novela, como ya hemos indicado, se alude a numerosos pintores clásicos y contemporáneos, como Otto Dix (a quien volveremos a encontrar en *Paris-Austerlitz*), pero también al realismo, estética de la que se hace una defensa, y al expresionismo (pp. 108, 109, 111 y 386). Silvia, la hija de Rubén y Amparo, a quien sus padres le han proporcionado una educación exquisita, es restauradora de arte, oficio del que hace una acerada defensa, experta en el Barroco. Compara a su madre, quien le transmitió el interés por la cultura, con la nueva pareja de Rubén, la joven Mónica, tan analfabeta como neumática. Al final de la narración, el autor se vale de la voz de Rubén para preguntarse si

¹⁹ Vázquez Montalbán también se interesó por la obra del Equipo Crónica, vid. “Equipo Crónica: más allá del pop”, *Triunfo*, n.º 479, 4 de diciembre de 1971, pp. 27-29.

²⁰ Chirbes me confirmó que fue él mismo quien eligió el motivo de la cubierta, tras haber visitado en el 2000 una exposición en el IVAM de Valencia dedicada a la artista alemana, a quien el Reina Sofía también le dedicó una exposición en el 2004, y la Berlinische Galerie, de la capital alemana, una antológica en el 2007.

acaso el arte no es precisamente una mezcla de trabajo y representación (p. 406).

Pero cuando en el 2010 reúna en libro, me refiero a *Por cuenta propia. Leer y escribir*, un conjunto de escritos, en la cubierta encontraremos un detalle del cuadro del impresionista Gustave Caillebote, *Los acuchilladores de parque* (1875), custodiado en el Museo D'Orsay, de París. Lo significativo de la elección, en este caso, es que se trata de uno de los primeros ejemplos de pintura sobre el proletariado urbano, en la que se representa el trabajo manual, una muestra de las formas de vida contemporánea que tanto protagonismo tendrían en los narradores realistas: de Balzac a Galdós, tan admirados por Chirbes. En suma, de la representación artística de los de abajo, convirtiéndolos en "seres dotados de hondura", pues se trata de aquellos a los que Carmen Martín Gaité llamó "los seres sin narración", o nuestro autor, los "seres sin historia" (Chirbes, 2010: 164 y 165). En ese mismo libro, en un breve pero impagable texto titulado "Trabajo", que empieza: "Carpinteros, cerrajeros, estucadores, albañiles: a veces los oigo discutir de su trabajo en el bar". Y acaba confesando: "mi libro, como las paredes, las puertas y los grifos, es solo un fruto del trabajo". Una vez más, resulta esclarecedora la relación mantenida entre el cuadro del impresionista francés y el contenido del artículo, entre los paratextos y estos fragmentos del libro.



Rafael Chirbes



Por cuenta propia

Leer y escribir


ANAGRAMA
Colección Argumentos



Crematorio: Roma, de Hannah Höch; Por cuenta propia. Leer y escribir:
Gustave Caillebotte, *Los acuchilladores de parqué*.

Chirbes ha contado que la primera imagen que tuvo cuando empezó a pensar en la posibilidad de escribir una novela sobre nuestro tiempo, la que acabaría siendo *En la orilla* (2013), fue la de un marjal, tal y como aparece en la foto de la cubierta del libro, que resultaría anodina si no fuera por ello. Del marjal, confiesa (y el interés de la cita excusa su extensión):

me atraía su aparente impasibilidad (nadie parece ocuparse de él) frente a la agitación que había removido la costa, su papel de patio trasero y cómo esa permanencia era y no era inmutable, ya que, aparentemente abandonado, sin embargo formaba parte silenciosa de la historia, cada época había ido depositando allí sus desechos y casi podía leerse en los sucesivos vertidos el carácter de cada tiempo. Luego, a medida que escribía, se amplificó su capacidad para sugerir, para ser metáfora, para abrirse en muchos sentidos (Domínguez, 2013).

Podría emparentarse *En la orilla* con la pintura de El Bosco o con algunas obras de Brecht y Kurt Weill, compositor que ya encontramos en *Los viejos amigos* (2003: 122, 126 y 170). No sorprende, por tanto, que el texto aparezca salpimentado con frases entre lapidarias y sentenciosas, del tipo: “La

vida es sucia, el placer y el dolor sudan, excretan, huelen” (p. 38); “no hay hombre que no sea un malcosido saco de porquería” (pp. 134, y con variantes, 160) (Gracián, otro de sus autores predilectos, afirma: “el hombre es un saco de porquería”, cita que recuerda en la entrevista de Barjau y Parellada, 2013: 18; y el mismo Chirbes afirma en otro lugar que “el animal humano pasa a ser un repulsivo saco maloliente”, 2010: 72), que habría que vincular con sus recientes lecturas de Lucrecio (lo cita en *Paris-Austerlitz*, p. 84, y en diversas entrevistas, como –por ejemplo– en la de Ordovás, 2014: 338) y *La Celestina*, y con su interés por la obra de Bacon²¹.

Paris-Austerlitz (2016), novela póstuma, comparte con otras narraciones cuyas la presencia del arte, no solo porque el joven protagonista innominado aspire a triunfar como pintor (p. 30), ni por las alusiones a artistas que sabemos que el autor apreciaba (Grünewald, Matisse, Soutine, o Egon Schiele; estos dos últimos, como antecedentes de Lucien Freud y Bacon, pp. 53, 117 y 125), o por su fascinación ante el arte religioso (p. 110), sino sobre todo porque vuelve a traer a colación a dos de sus pintores favoritos: Otto Dix (p. 123) y Francis Bacon (en la narración se alude a las series de fotos de Muybridge que tanto inspiraron al pintor para sus reelaboraciones y a la carne desollada frecuente en su pintura, pp. 22 y 53), y porque el joven narrador procura sintetizar en un cuadro la relación mantenida con el obrero Michel: “Expresa el contraste entre lo gozoso y lo complicado que ha habido en nuestra relación, lo violento y lo tierno, y esta especie de síntesis de nuestra amistad de ahora” (p. 30). En suma, quizás esta novela equivalga al intento de conseguir, por medio de la prosa narrativa, lo que vendría a ser un cuadro de Soutine o de Bacon en pintura. Con la presencia del cuerpo, de la carne y sus fluidos (la saliva o el semen, p. 28), un elemento imprescindible en diversas obras de Chirbes, como lo es también en esos artistas citados, a los que podrían sumarse Rubens, el Rembrandt maduro, Goya²², Ingres o Lucien Freud, por solo recordar a pintores apreciados por nuestro autor.

²¹ En el verano del 2000, anota Chirbes en su diario (2015-2016: 89): “Apuntes para un artículo sobre concomitancias entre las escrituras de Lucrecio, Fernando de Rojas y Galdós: mundos sin alma, abandonados por los dioses, pero poblados por brujos que agitan sus sombras”.

²² “De joven, recuerda Chirbes, me gustaba el Goya crítico y luego con la edad Goya me gusta más por su elegancia, esos perlas, esos verdes de seda, todos esos colores que apenas están en el cuadro pero que te das cuenta de que son el centro del cuadro” (Ordovás, 2014: 340).

Pero es que, además, en un momento dado, el narrador defiende la pintura –digamos– tradicional: “pintor es lo que yo quiero ser mientras pueda sostener el pincel en la mano, un oficio que hoy desprecian tantos artistas, empeñados en ofrecer instalaciones, montajes, vídeos, artefactos más tecnológicos o ideológicos que artísticos, piezas que considero más cerca del acertijo y la ocurrencia que de la obra de arte” (p. 49). Opinión que concuerda con las declaraciones de Chirbes a Ordovás (2014: 339 y 340): “no acaba de satisfacerme la pintura que ha renunciado a un soporte real”. Con la novela más avanzada, el narrador aclara qué es lo que pretende con su obra:

En mi pintura busco esos chispazos de felicidad que intuyo en Matisse, sigo pintando marinas, sutiles paisajes otoñales y arquitecturas clásicas, frontones, columnas, escalinatas, grandes espacios bajo la vivificante luz del sur; pinto, sobre todo, cuerpos de perfección clásica en el espacio de esos paisajes y ante el decorado de esas arquitecturas que buscaron fijar la belleza: el cuerpo de Michel que me sedujo aparece en algunos cuadros y en un montón de dibujos, el de los últimos días –terrible cristo yacente de Holbein– prefiero olvidarlo (p. 117).

Resulta difícil, por tanto, no pensar que este análisis coincida con la literatura del propio Chirbes, con su trabajo con el lenguaje, e incluso, la ficción narrativa, en general; pero también con la relación que Bacon mantuvo con sus amantes/modelos.

Al final del relato, el joven protagonista logra zafarse tanto del acoso de Michel, su amante, relación que había acabado asfixiándolo, como del de su propia madre, cuya llegada a París se cuenta a través de la mirada del obrero: “nos convertíamos [madre e hijo] en dos personajes ridículos; protagonistas de una función de Brecht o de una viñeta de Otto Dix, caricaturas de la estupidez y de la crueldad burguesas” (p. 123). En suma, una vez más, nuestro autor conserva algo de todos sus personajes; en este caso en particular, se autorretrata tanto a través del joven pintor como del matricero Michel. Al tiempo que reitera su desconfianza hacia la educación y la cultura, que no garantiza nada, para que no olvidemos que la *buena letra* a veces suele amparar mentiras. Pues, no en vano, Chirbes se consideraba un desclasado que, solo tras estudiar, ascendió socialmente, y así se lo confiesa a Ordovás (2014: 335); pero, además, observa que hay algo genético en la clase social a la que uno pertenece y que perdura siempre.

En suma, el arte, la pintura, los artistas, desempeñan en la obra de Chirbes un papel importante, porque le sirven de acicate y punto de partida para comprender la realidad, para saber cómo representarla de manera metafórica y compleja; mientras que el artista, el escritor, los creadores, en suma, son a menudo personajes negativos, cuyos dones no los hacen socialmente mejores, ni tampoco actúan como debieran. Chirbes no utiliza los cuadros para denunciar el franquismo, o una manera concreta de pensar o actuar, según hace Luis Martín-Santos con Ortega y Gasset y *El aquelarre*, de Goya, en *Tiempo de silencio*; ni siquiera para desmitificar un cuadro, como el de Gisbert, para desenmascarar la propaganda patriótica, lo ha estudiado Pittarello (2018: 4-7 y 8-16), sino que en su caso las obras sirven de acicate para acompañar o alimentar de manera alegórica o simbólica la crítica del novelista, y solo en ocasiones aisladas como ilustración documental, así podría ocurrir con el cuadro de Antonio López.

En suma, la ilustración de la cubierta en nuestro caso alimenta y completa el sentido del volumen, por lo que debemos tener en cuenta que – con ciertos libros– no es suficiente solo con leerlos, sino que debemos también mirarlos con detenimiento, observando los paratextos, la ilustración de la cubierta, por si esta no fuera una mera ilustración o adorno, sino un significado más del libro, como sucede en los ejemplos estudiados. Sin embargo, debe considerarse también que las ilustraciones son meras reproducciones, incluso a veces, solo detalles de un conjunto más amplio y complejo, y que a menudo no desempeñan en los libros la misma función que tiene el original, ni acaso tampoco conservan su sentido.

Sea como fuere, el caso es que Chirbes, además del diálogo que mantiene con los maestros antiguos de la pintura, y sus contemporáneos, ha acabado convirtiéndose en uno de los más sagaces herederos de esa tradición narrativa que proviene de Galdós, Valle-Inclán, Baroja, del Blasco Ibáñez laico y republicano, el de *Arroz y tartana*, *La horda* o *El intruso* (Chirbes, 1999: 205 y 206; Armada, 2013), del Sender de *Imán*, sin olvidar a Max Aub, la Carmen Martín Gaité de *El cuento de nunca acabar*, el Ramiro Pinilla de *Las ciegas hormigas*, el Manuel Vázquez Montalbán de *El pianista*, los cuentos de Juan Eduardo Zúñiga o el Juan Marsé de *Si te dicen que caí*; todos ellos, sutiles cronistas del tiempo que les tocó vivir. Aunque quizá de quien más cerca esté sea del lúcido Miguel Espinosa, quien en una fecha temprana denunció la

existencia burguesa cargada de apariencia y gesticulación. Pero, además, releo y reutiliza para sus propósitos a otros clásicos de la literatura, tales como Lucrecio o *La Celestina*, de Fernando de Rojas, quizá sus dos últimos grandes descubrimientos.

Mientras terminaba de escribir este artículo, fui a ver en el Martin-Gropius-Bau, de Berlín, una exposición de aguafuertes de Lucian Freud, titulada *Closer*, y observando sus desnudos, la carne de los cuerpos desbordada, los esbozos del rostro de la madre del pintor, no he podido dejar de pensar en la obra de Rafael Chirbes; como también estará ya para siempre su prosa inscrita en la textura, en la rugosidad de las pinceladas de los cuadros del arte religioso clásico que tanto apreciaba, en algunas obras de Grünewald, Goya, Soutine, Munch (“Hay una radical soledad en los seres sufrientes que nos llegan del norte”, en las obras de Strinberg, el citado Munch o Bergman, afirma Chirbes, 2015-2016: 93), Picasso, Otto Dix, Egon Schiele, Francis Bacon, el Equipo Crónica, Antonio López y Juan Genovés²³. La operación que lleva a cabo Chirbes consiste en leer la obra de estos artistas a la luz de la historia, planteándose las mismas preguntas que él se hacía sobre la construcción y el sentido de su narrativa, al fin y a la postre más un aullido que un reflejo de la realidad, y sobre el papel que quería que desempeñara para contribuir a entender mejor el pasado y el presente, quizá con la esperanza de construir un futuro mejor²⁴.

²³ En su artículo “Europa en dos folios”, recuerda “todas esas toneladas de belleza que han moldeado nuestras almas”, y que si nos atenemos a los pintores, en esta ocasión, serían: Rafael, Caravaggio, Monet, Durero, Velázquez y Grünewald (Chirbes, 2010: 269).

²⁴ Quiero darle las gracias a Elena Cabezalí, Elide Pittarello, Enrique Turpin, Constantino Bértolo y Lidia Lahuerta, de la editorial Anagrama, por su ayuda, a Gemma Pellicer, y sobre todo a Rafael Chirbes, ahora en el más allá, por las aleccionadoras conversaciones que mantuvimos sobre estos temas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Viviane (2013). *Filles de la mémoire. Les images fixes de Juan Marsé*. Toulouse: Presses Universitaires Francois Rabelais.
- ALONSO, Santos (1991). "En la lucha final. Narrar la contradicción", *Reseña*, n.º 217, mayo, p. 217.
- ARGULLOL, Rafael (2009). "La estimulante desesperación de Bacon", *El País*, 13-2-2009, p. 29.
- ARMADA, Alfonso (2013). "Rafael Chirbes: 'No hay riqueza inocente'", *ABC*, 27-5-2013. Entrevista.
- ARTIGAS ALBARELLI, Irene (2013). *Galería de palabras. La variedad de la ékphrasis*. Madrid: Iberoamericana.
- BARJAU, Teresa, y PARELLADA, Joaquim (2013). "Rafael Chirbes, en Beniarbeig", *Ínsula*, n.º 803, noviembre, pp. 13-21. Entrevista.
- BERGER, John, y otros (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERGER, John (2001). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BONO, Ferran (2016). "El asombro de la 'Sixtina valenciana'", *El País*, 5-2-2016.
- BOU, Enric (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-textos.
- BURMEISTER, Ralf, ed. (2007). *Hannah Höch. Aller Anfang ist DADA!*. Berlín: Berlinische Galerie.
- CALLE, Román de la (2005). *El espejo de la Ékphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. La crítica de arte como 'paideia'*. Madrid: Fundación César Manrique.
- CARNERO, Guillermo (1974). *Espronceda*. Madrid: Júcar.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando (2017). "'Los hechos, o lo que solía llamarse verdad' [Francis Bacon y el rostro convulso de nuestra época]". En VV. AA., pp. 19-79.
- CHIRBES, Rafael (1991a). *En la lucha final*. Barcelona: Anagrama.
- (1991b). "¿De qué se enamoran?", *El Sol*, 12-04-1991.
- (1992). *La buena letra*. Madrid: Debate; (2002). Barcelona: Anagrama.
- (1994). *Los disparos del cazador*. Barcelona: Anagrama; (2011). Ed. de Ignacio Muñoz. Madrid: Castalia.
- (1996). *La larga marcha*. Anagrama: Barcelona.

- (1999). "Los escritores españoles de hoy hablan sobre Blasco Ibáñez", *Debats* (Valencia), n.º 64 y 65, primavera, pp. 205 y 206.
- (1997). *Mediterráneos*. Madrid: Debate; (2008). Barcelona: Anagrama.
- (2000). *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). "La resurrección de la carne" y "La sospecha como origen de la sabiduría". *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, pp. 45-63 y 65-68.
- (2003a). *Los viejos amigos*. Barcelona: Anagrama.
- (2003b). "Retrato de George Dyer en un espejo". En VV. AA., *El cuadro del mes*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 69-85.
- (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Barcelona: Anagrama.
- (2013a). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- (2013b) *Pecados originales. La buena letra & Los disparos del cazador*. Prólogo del autor. Barcelona: Anagrama.
- (2015-2016). "Hojas sueltas", *Turia*, n.º 116, noviembre-febrero, pp. 86-93.
- (2016). *Paris-Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.
- (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DOMÍNGUEZ, Antonio José (2013). "Rafael Chirbes: `Si nos quedamos fuera de la historia, la narración la harán otros'", *Mundo obrero.es*, 24 de abril (<<http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=2860>>).
- EUSEBIO, Carmen de (2013). "Rafael Chirbes: `La tensión en el lenguaje debe entenderse como tensión en el proceso de aprendizaje al que se somete al lector'", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 757 y 758, julio y agosto, pp. 247-257. Entrevista.

- FERRERO, Ángel (2013). "En la orilla es un testamento, cuenta el fin de una época", *Simpermiso*, 17 de noviembre (<<http://old.sinpermiso.info/articulos/ficheros/rch.pdf>>). Entrevista.
- GALE, Matthew, y STEPHENS, Chris eds. (2009). *Francis Bacon*. Madrid Museo Nacional del Prado.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Luis F. (2011). *La ékfrasis en la poesía contemporánea española: de Ángel González a Encarnación Pisonero*. Madrid: Devenir.
- GARCÍA PRATS, Soledad (2013). *Memoria y ciudad en Mediterráneos (1997) de Rafael Chirbes. Implicaciones simbólicas, topográficas y antropológicas de la escritura de viajes*, Universidad de Kiel (Alemania) (<<http://d-nb.info/1050388666/34>>).
- GOMBRICH, E.H., y Didier ERIBON (2013). *Lo que nos cuentan las imágenes. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. J. F. Yvars (prólogo). Barcelona: Elba.
- HINTON, David (1985). *Francis Bacon*. Arthaus. DVD.
- IBÁÑEZ ERLICH, María Teresa, ed. (2006). *Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- LEIRIS, Michel (1987). *Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.
- LÓPEZ, Antonio (2007). *En torno a mi trabajo como pintor*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, y José Manuel LÓPEZ DE ABIADA (eds.) (2011). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum.
- LOUVEL, Liliane (1998). *L'oeil du texte: Texte et image dans la littérature de langue anglaise*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- (2002). *Texte/Image. Image à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- LOUVEL, Liliane y Henri SCAPI (eds.) (2005). *Texte/Image: nouveau problèmes*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MARSÉ, Juan [2002] (2003²). *Cuentos completos*. Madrid: Espasa (*Austral*). Ed. de Enrique Turpin.
- MAUBERT, Franck (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado.
- MERLO-MORAT, Philippe (2011). "Las relaciones entre texto e imagen en la narrativa española de principios del siglo XXI". En Noyaret, N. *La*

- narrativa española de hoy (2000-2010). *La imagen en el texto (I)*. Berna: Peter Lang, pp. 451-478.
- MICHETLL, W. J. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayo sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MONEGAL, Antonio, ed. (2000). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2009). "Carne de Bacon", *El País. Babelia*, 14-3-2009, p. 7.
- (2011). "Tiempo y tientos de Antonio López". *El País*, 24-6-2011, pp. 40 y 41.
- (2012). "La vocación de Juan Genovés", *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, pp. 157-178.
- NOYARET, Natalie, ed. (2011). *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berna: Peter Lang.
- OLMO, Almudena del, y Francisco DÍAZ DE CASTRO (eds.) (2012). *Écfrasis e imitación artística en la poesía hispánica contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- ORDOVÁS, Julio José (2014). "Rafael Chirbes: 'Sin Historia no hay novela'", *Turia*, n.º 109-110, marzo-mayo, pp. 324-340.
- PARISOT, Fabrice, ed. (2005). *Littérature et représentations artistiques*. París: L'Harmattan.
- PEPPIAT, Michael (1999). *Francis Bacon. Anatomía de un enigma*. Barcelona: Gedisa.
- PITTARELLO, Elide (2018). "Pintura y memoria en la novela española contemporánea". En Maria Rosso et al. *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*. Roma: Aispi Edizioni, pp. 49-86.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua.
- PORTA SALVIA, Carmen y Stephen HAMPSHIRE (2010). "Una reconfiguración posmoderna del concepto paratexto dentro del ámbito de las artes visuales", *Arte, Individuo y Sociedad*, n.º 22 (2), pp. 9-20.
- RIOYO, Javier (2015). "Ya es tarde para todo", *El País*, 19-8-2015.
- SAGNES-ALEM, Nathalie (2011). "Rafael Chirbes". En Noyaret, N. *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berna: Peter Lang. pp. 197-217.
- SERRANO, Violeta (2014). "En mi trabajo literario procuro poner cuanto sé", *La Nación. ADN Cultura*, 21-11-2014, pp. 8-10. Entrevista.

- SINCLAIR, Andrew (2008). *Francis Bacon. Su vida en una época de violencia*. Barcelona: Circe.
- SYLVESTER, David (2003). *Entrevista con Francis Bacon*. Yvars, J.F. (pról.). Barcelona: Debolsillo.
- VALLS, Fernando (2003). "El bulevar de los sueños rotos. El desencanto en la narrativa española actual". *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, pp. 44-55. La primera versión apareció en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1998.
- (2011). "¡Sombras..., nada más! Primera lectura de *Los viejos amigos y Crematorio*, de Rafael Chirbes". En LÓPEZ BERNASOCCHI y LÓPEZ DE ABIADA, 478-488.
- (2014-2015). "La narrativa de Rafael Chirbes: entre las sombras de la historia", *Turia*, n.º 112, noviembre-febrero, pp. 127-145.
- (2016). "Cabeza de ofidio, ojos de reptil", *Caracol* (Universidad de São Paulo), n.º 11, enero-junio, pp. 38-51 [Sobre *Paris-Austerlitz*] (<<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118328>>).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971). "Lo noble y lo plebeyo. Equipo Crónica: más allá del pop", *Triunfo*, n.º 479, 4-12-1971, pp. 27-29.
- VICENT, Manuel (2016). "El último compromiso de Juan Genovés", *Juan Genovés. Vídeos + textos* (<<http://juangenoves.com/media/#tabTextos>>). Entrevista.
- VILA, Juan (2012). "Traces et témoignage: le paradigme photographique du roman de la mémoire". En Jean-François Carcelen, ed. *Témoignage et fiction dans l'Espagne contemporaine*. Mercuès: Presses Universitaires de la Méditerranée (Université Paul Valéry, Montpellier), pp. 147-162.
- VV. AA. (2011). *Antonio López*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- (2014). *Juan Genovés. Anar i tornar*. Barcelona: Galería Marlborough.
- (2014-2015). *Cartapacio: Rafael Chirbes*, *Turia*, n.º 112, noviembre-febrero, pp. 125-305. Coordinado por Fernando Valls.
- (2016a). *Realistas de Madrid*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- (2016b). *Francis Bacon. De Picasso a Velázquez*. Madrid: Guggenheim Bilbao y Turner.
- (2016c). *Equipo Crónica*. Valencia: Fundación Bancaja.
- (2016d). *Francis Bacon. Un viaggio nei mille volti dell'uomo moderno*. Treviso Casa dei Carraresi.

---- (2017). *Francis Bacon. La cuestión del dibujo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

LÓPEZ ALBÚJAR: INDIGENISMO, IMÁGENES Y DRAMATIZACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA INDÍGENA A TRAVÉS DEL BESTIARIO

LUIS VERES

Universitat de València

Desde el nacimiento de la literatura, la utilización de las bestias, de los animales, mágicos o reales, ha sido recurrente a lo largo de toda la historia: Esopo, Aristóteles, Plinio, Homero, Virgilio, el Mester de Clerecía, el *Calima e Dima*, *Las Mil y una Noches*, *Champatampra*, Chrétien de Troyes, La Fontaine, Samaniego, Iriarte, etc. En el indigenismo peruano se dio en muchos casos una animalización del indio para hacer referencia a la situación de penuria y miseria económica y social en la que vivía. También se utilizó la representación de la bestia para la clase opresora. En otros casos los animales sirvieron para representar los distintos programas políticos y redentores de la causa indigenista.

Un primer vistazo a la historia del indigenismo hace llamar la atención sobre el hecho de la cantidad de animales que aparecen en los títulos de muchas obras de esta corriente literaria. *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, da nombre a dos hermanastros huérfanos que al final viven una historia de amor interracial; *Los perros hambrientos*, de Ciro Alegría, hacen referencia al estamento indígena que vive en condiciones de miseria y marginación; *La serpiente de oro* del mismo Ciro Alegría es una metáfora del río Marañón, río sagrado para los Incas y de gran valor para los habitantes del estado de Amazonas y San Martín; *El zorro de arriba y el zorro de abajo* plantea una dicotomía frecuente en el indigenismo entre dos clases, dos razas y dos formas

de concebir el mundo que son antagónicas; *El pez de oro*, de Gamaliel Churata hace referencia a un complejo mito sincrético en el que una sirena se enamora de un hombre; o *Yawar Fiesta*, la fiesta de sangre, de José María Arguedas, aunque, en este último caso, el animal dé nombre a una fiesta popular alrededor de la cual gira toda la trama de la novela.

Una primera consideración sería la cuestión mitológica. La presencia mítica en la cultura de América es de una riqueza extraordinaria. También hay que tener en cuenta que los humanos utilizan estos usos metafóricos con el fin de estructurar el pensamiento y llegar con mayor precisión a aquellas imágenes que el lenguaje corriente no permite definir tal y como expresaron Lakoff y Johnson (1995). Y también hay que tener en cuenta que la invención del salvaje tuvo en ello mucho que ver en este asunto. Los conquistadores tuvieron que inventar al salvaje, como metáfora de lo que desconocían, como metáfora del otro, del diferente, y como diferencia de lo propio, como señaló Roger Bartra (1996). Pero creo, no obstante, que pesan más las razones literarias. La utilización de animales en los textos indigenistas está presente desde la llegada de los conquistadores a América. Éstos tuvieron que dar sentido a esa nueva realidad a la que se enfrentaban y que, como señaló Irwin Leonard (1953), ellos entendían a través de los libros de caballerías. El significado mágico de la metáfora, de lo imaginativo está presente por tanto en la literatura latinoamericana desde sus inicios. Todos los cronistas de indias tuvieron que trasladar lo que veían a un código cultural muy alejado de la realidad más próxima tal como destacó Cornejo Polar:

En el otro extremo del proceso de producción de las crónicas está el referente, ese Nuevo Mundo que se presenta como realidad incontrastable y se propone como enigma ante el conquistador. Ante él el cronista siente una doble solicitud: tiene que serle fiel, representándolo en términos de "verdad", pero, al mismo tiempo, tiene que someterlo a una interpretación que lo haga inteligible para una óptica extraña, comenzando por la del propio cronista (Cornejo Polar, 1980: 34).

Por ello los animales están presentes en la obra de Bartolomé de las Casas *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (Veres, 1998). En ella frente al indígena, los españoles son calificados con los más terribles atributos. Es frecuente el uso metafórico con que Las Casas utiliza la imagen del lobo y el rebaño de ovejas. Saint-Lu señala que Las Casas, en su severa admonición de

1531 al Consejo de Indias, en que reitera las siniestras enumeraciones de los desmanes y atrocidades cometidas por los españoles (...), reproduce las palabras del Hijo de Dios a los Apóstoles:

Yo os envío como ovejas entre lobos para amansarlas y traerlas a Cristo? , y la consiguiente reconversión que dirige a los consejeros: '¿por qué en lugar de enviar ovejas que conviertan los lobos, enviáis lobos hambrientos, tiranos, crueles, que despedacen, destruyan, escandalicen y avienten las ovejas?' (Saint Lu 1987: 17)

Según Saint-Lu, "...toda la dialéctica, tan sencilla como contundente, de esta demostración se reduce a una radical oposición entre la bondad de los indios y la maldad de los españoles" (Saint Lu 1987: 31). Y este procedimiento se realiza por medio de una construcción antitética en forma de díptico que contrapone directamente la inocencia de las víctimas con la crueldad de los verdugos (Saint Lu 1987: 32).

Ya en la *Estoria de España* de Alfonso X se observa la presencia de esta misma imagen. Allí se identifica al ejército árabe con los lobos y al cristiano con las ovejas. El mismo Saint-Lu señala que los frailes dominicos de La Española iniciaban en 1519 una relación de matanzas con las siguientes palabras: "Siendo los cristianos desta manera tratados por los indios, entran por tierra como lobos rabiosos, entre los corderos mansos" (Saint Lu, 1987: 33). También cita la existencia de fórmulas idénticas en el *De Unico Vocationis Modo*.

El indigenismo mantuvo un esquema narrativo fundamentado en esta dialéctica bastante maniquea formada por personajes planos hasta en las primeras obras de José María Arguedas. El esquema traslucía los parámetros de la dicotomía formada por la civilización contra la barbarie según programas sociales e ideológicos diferentes. Hasta finales del S. XIX, el indio fue un elemento exótico. Así, en una obra evidentemente regionalista, la imagen de la naturaleza americana quedó simbolizada por la imagen del río Marañón y los habitantes del margen de sus cuencas, de modo que se intentaba captar la esencia de lo americano a través de la descripción de la naturaleza. Ciro Alegría recurrirá a ello en *La serpiente de oro* (Escobar 1981: 6). Se llegará a decir que "El hombre es igual al río" (Alegría, 1984: 14). El río es símbolo de América y sus habitantes, de lo indígena y de la tradición americana y el ingeniero, don Oshva explica el contenido de la metáfora: "La Serpiente de

Oro, porque el río, visto desde arriba, desde el Cerro Campana, pongamos por caso, parece una gran serpiente... ¡Y como es tan rico! El nombre resulta apropiado y sugestivo, ¿verdad? ¡La Serpiente de Oro!" (Alegría, 1984: 14).

Un título significativo en la evolución de este tipo de relatos fue la novela más famosa de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, adaptada múltiples veces al teatro. El indio fue visto durante mucho tiempo como un ser sumiso, incapaz de sobreponerse a su situación de opresión constante. Así en la novela de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido* (1889), las víctimas de la imposibilidad de llevar a cabo un matrimonio interracial serán retratadas con la imagen de indefensión de dos pajarillos sin refugio. La novela de Clorinda Matto de Turner es señalada frecuentemente, como hemos visto, como la primera novela indigenista. Para Concha Meléndez, la novela sigue perteneciendo al grupo de relatos indianistas, aunque "pone el acento sobre el problema indígena en el Perú, y por eso marca la transición hacia la mayor parte de la novelística posterior a 1890 que ha tenido por asunto a los indios" (Meléndez, 1961: 13). Para Aida Cometta Manzoni, *Aves sin nido* es la primera narración "de auténtico acento de reivindicación social" (Manzini, 1960: 30).

Para reproducir la problemática social el simbolismo animal resultó bastante productivo en el cuento de Abraham Valdelomar *El caballero Carmelo*, también llevado al teatro, uno de los primeros autores de iniciación a la vanguardia interesado por los temas incaicos (Arroyo Reyes, 2005). A lo largo del relato los animales tienen una especial relevancia en la descripción de la vida en Pisco. La adquisición del asno es signo de la bonanza de una familia, mientras que los indígenas aparecen metaforizados mediante la imagen de la tortuga, sumisa, pensativa, antigua y cargada de un halo de idealización al igual que en los párrafos anteriores lo había sido la vida del incario (Valdelomar, 1964: 88). Frente a las tortugas caracterizadas por su sumisión, el narrador sitúa la caracterización del gallo. Éste resulta descrito por medio de los rasgos prototípicos del guerrero: esbelto, musculoso, altivo, noble; pero, al mismo tiempo el plumaje y la pose alzada lo asemejan al estereotipo del inca con sus penachos de plumas y sus galas de guerrero.

Tras ser indultado, el gallo es utilizado por el padre de la familia que decide que el animal participe en una pelea con apuestas. El animal resulta contundentemente herido, pero se recupera en el combate, como los grandes guerreros, y, finalmente, resulta vencedor. El combate ponía de manifiesto la

situación que vivía el Perú. Un mundo que décadas después retrataría José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, una nación fragmentada en la que tres cuartas partes del país, ciudadanos de raza india, se sometían a la voluntad de una clase dirigente formada por blancos y mestizos. El enfrentamiento permanecía en estado de quietud, a la manera de las tortugas, pero esa situación podía cambiar. Igual que el caballero Carmelo era un animal apacible, manso y familiar, éste se convertía en un guerrero feroz tras ser agujoneado por sus enemigos.

La permanencia de polos enfrentados como representación de la realidad peruana facilitó la alusión al indio como una bestia, como un animal. Esta mención fue recurrente en los años de mayor crispación social de los inicios del siglo XX en el Perú. Dentro de los momentos de mayor apogeo del indigenismo de los años XX la obra de Luis E. Valcárcel (Veres, 2001: 29 y ss) resulta especialmente atractiva por la virulencia de su denuncia, pero también por el gran número de contradicciones que su propuesta encerraba. Su obra más famosa es *Tempestad en los Andes*.

En el indigenismo de los años veinte era habitual hablar del indio como un ser que era tratado como un animal y que de continuar dicho trato se podía rebelar como una bestia. Gamaliel Churata, en su novela, *El Gamonal*, ya había escrito "el indio es la bestia del Ande" (Churata, 1927). Ese tratamiento como bestia despertó en los escritores posturas humanitarias con muchos lastres de demagogia que encerraban contradicciones de clase. Por ello, el indigenismo de Valcárcel exigía un trato humanitario para el indio, un trato mejor que el que tenía, pero en ningún momento establecía una relación de equidad entre indios e indigenistas, es decir, entre regidores y regidos. El paternalismo promovido desde tiempos de Bartolomé de las Casas permanecía con sus cambios, pero sobrevivía a los tiempos, ya que planteaba soluciones parciales a los males del indio. Y todo eran intereses de clase. Los indios eran mayoría en el ejército y suponían un estamento poderoso en caso de rebelión como las muchas que se venían produciendo en el Perú desde finales del S.XIX. Valcárcel era consciente de estas circunstancias y por ello señaló:

... el fusil es indio. El autómatas que hoy dispara contra sus hermanos de raza dejará de serlo ¿y entonces? Quién sabe de qué grupo de labriegos silenciosos surgirá el Espartaco andino. Quién sabe si ya vive, perdido aún, en el páramo puneño, en los roquedales del Cuzco. La dictadura del proletariado indígena busca su Lenin (sic). Los

que vivimos en el corazón de la sierra poseemos el privilegio de asistir al acto cosmogónico del nacimiento de un mundo. En el Cuzco, centro de la indianidad, los núcleos de la inteligencia están en guardia.

La única élite (sic) posible, capaz de dirigir el movimiento andinista, será integrada por elementos raciales o espiritualmente afines al indio, identificados con él. Ese grupo selecto se incautará de técnica europea para resistir a la europeización y defender la indianidad (Valcárcel 1926: 2).

De este modo, el indigenismo se erigía en los adalides de ese movimiento de renovación que era la vanguardia y que iba a dirigir a los indios. ¿Pero en qué dirección?

La utilización de los animales en la temática indigenista no acabó aquí. El autor que más crítico con lo que él denominó la "caterva indigenista" fue el que con mayor acierto utilizó a los animales para analizar el problema del indio en el Perú. Este autor fue López Albújar. La visión de López Albújar estaba condicionada por su conocimiento del indígena a través de su profesión de juez en Piura, factor que a Mario Vargas Llosa le hará ver sus *Cuentos andinos* como "un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio, al que López Albújar, funcionario del Poder Judicial en distintos lugares del Perú, sólo parece haber visto en el banquillo de los acusados" (Vargas Llosa, 1964), una visión tan negativa y deshumanizada que merecía llamarse "racista" (Vargas Llosa, 1988: s.p.) A este mismo asunto se había referido Ángel Rama cuando señalaba que condicionados por el naturalismo "nada hay en estos textos que desvele el alma del indio", ya que López Albújar circunscribía la vida del indio a la órbita de lo judicial desde la óptica de un mestizo, lo cual suponía una parcialización de la realidad (Rama, 1974: 161). Sin duda, la lectura que se hacía de *Cuentos andinos* se basaba en los prejuicios de intentar caracterizar el concepto de raza a partir de presupuestos psicológicos, método que resultaba esquivo, ya que "uno se aleja de la verdad científica definiéndolas tanto de manera positiva como negativa" (Lévi-Strauss, 1999: 39).

La crítica encontraba sus razones para este juicio tan negativo sobre todo en el artículo publicado por Albújar en *Amauta* "Sobre la psicología del indio" (1927), pero esa misma crítica no era extrapolable a sus *Cuentos andinos*, porque, como señala López Alfonso, "los juicios sobre el indio no

difieren esencialmente de los vertidos sobre el mestizo o el blanco” (López Alfonso, 1988: 113). La visión de López Albújar, así pues, no sólo caracterizaba peyorativamente al indio, sino a toda la sociedad de su época.

Esta propuesta de integración estaba presente en *Matalaché* y en el único relato que López Albújar publicó en la revista de Mariátegui: “El fin de un redentor” (López Albújar, 1927: 33-34). Estaba incluido en el volumen inédito *Cuentos de arena y sol* (Escajadillo, 1972: 25). López Albújar superaba el realismo tradicional y se servía de una parábola que pretendía reflejar la actitud de los que explotaban al indio y, a su vez, la de aquellos que interesadamente lo defendían. Para su fin, Albújar se iba a servir de la prosopopeya: un grupo de jóvenes de la clase alta limeña corría a gran velocidad en un vehículo último modelo; volvían a casa después de una correría nocturna en la que se habían emborrachado; el vehículo se saldrá de la carretera; con el ruido del accidente algunos indios verán que hay hombres heridos e intentarán ayudarlos; cuando desaparezcan los hombres, surgirán del interior del bosque algunos animales que se situarán junto al amasijo de hierros en que ha quedado el vehículo. Los animales se veían incentivados por la curiosidad, del mismo modo que el indio se podía sentir conmovido ante los avances del mundo moderno que suponían un espectacular cambio de su realidad. Pero los animales iban a actuar, en parte, como las voces de los indigenistas deslumbrados ante el mayor símbolo de la modernidad, ante el automóvil (López Albújar, 1927: 32).

De este modo, los animales veían en la máquina un amigo que les iba a sustituir en las tareas más duras. Se trataba de una crítica al género humano, y más concretamente, una crítica que, sin los lardes delirantes de Valcárcel o Churata, pretendía redimir al indio de las tareas más duras, puesto que al indígena se le encargaban trabajos que hacían los animales de una manera brutal. Los avances de la modernidad podían eliminar este tipo de labores sin perjuicio para la nación. Aquí sí que se planteaba un deseo de integración mucho más factible que la nación enfrentada por criterios raciales. Y, sin duda alguna, también había una dura censura del hombre blanco que colaboraba en esta explotación. Por ello, el buey señalará:

Todo eso proviene de la necesidad que tiene el hombre de valerse de nosotros. El día en que todo lo que trabaja para el hombre se vuelva máquina, fuera mulos y burros para cargar; fuera caballos para los viajes, para los

cuarteles y para la guerra; fuera bueyes para el arado y castramientos para algunos de nosotros. Sobre todo, esto último, que es la cosa más cruel y vil que puede cometer el hombre (López Albújar, 1927: 32).

La réplica del buey ponía de relieve las tareas con que se cargaba a los animales y que eran las mismas con las que se abusaba del indio. ¿No era el indio el encargado de cargar con el resultado de la cosecha? ¿No era el indio el que era bueno para la guerra? ¿No fue el indio quien había ocupado la mayoría de las filas del ejército peruano durante la Guerra del Pacífico? Evidentemente, sí. Mediante la parábola, mediante la personificación de estos seres irracionales, la fábula de Albújar tomaba mayor realce y adquiría una nueva significación más próxima al relato tradicional (Arguedas, 1986). Como en las fábulas de Esopo, el hombre ante la personificación de los animales veía en ellos lo que no veía en los mismos hombres.

La generalización que hacía el caballo acerca del hombre iba a ser la misma crítica que los indigenistas dirigían a los opresores del indio, fueran éstos de piel blanca o cobriza. El caballo hacía una verdadera reproducción de lo que era la vida del indio, pues había trabajado para médicos, profesión que se identificaba con el blanco, para el agricultor, que era mestizo, y para el arriero, que perfectamente podía ser otro indio. El caballo había sido militar, como el indio, y también de él se habían aprovechado en el Ejército. Todos habían abusado de él.

Pero ese papel de humillado perpetuo que desempeñaba el indio en el Perú, no era visto por todos, y los habitantes de la costa hacían caso omiso a esa queja que se presentaba en las instancias oficiales. Se trataba de destacar la queja y la inasistencia, pero sin amenazas ni “tempestades” que bajaran de la sierra. Así, el buey señalará que sólo mediante la opresión sufrida en las carnes propias se puede saber lo que es injusto. Con ello se contestaba al cerdo, al cual se le reprochaba su “origen cochino”, es decir, burgués, que hablaba de los sufrimientos ajenos mientras él estaba bien alimentado: “Si fueras buey por un día”, le había reprochado. La crítica se dirigía a los que hablaban del sufrimiento del indio sin serlo mientras pertenecían a la misma clase que los explotaba, aquellos mismos indigenistas que tenían en esa defensa un fundado interés, pues, según Albújar, como ya había manifestado en *Cuentos Andinos* se debía de defender a todo hombre, independientemente de su raza, y no sólo al indio:

La vida y la experiencia de nuestra especie no se aprenden en los cuarteles, ni a las puertas de las casas de enfermos, ni en los pesebres o corrales de una hacienda, ni al servicio de la gente de campo. Ni la experiencia tuya es la de todos los que estamos aquí. Hay que sufrir y meditar bajo el yugo, saber lo que es el oprobio de servirle al hombre y la vergüenza de verse uno mutilado porque así le conviene a su mezquino interés. Todos –óiganlo bien– todos los animales domésticos, cuando al hombre le interesa, caen bajo la infamia de la castración. Ésta es la manera como el hombre paga nuestros servicios. Unas veces nos pone así para, para desbravarnos, para humanizarnos, y otras, para hacer nuestras carnes más sabrosas. Es el pillastrón más cobarde e hipócrita de la tierra”.

La explicación de López Albújar, a través del buey señalaba el embrutecimiento que ejercía el blanco sobre el indio sin que éste tuviera una justificación, pero también la del hombre contra el hombre, violencia que quedaba lejos de la crítica de los indigenistas. Se criticaba la violencia gratuita, y esa “manera como el hombre paga nuestros servicios” no era más que una forma de apuntar al atraso que esto podía suponer para el país, no sólo para la imagen de la nación, sino también para el avance de la producción. Y en este contexto de humillados y ofendidos no faltaban los que eran felices con su condición o, al menos, se contentaban con su miseria y que eran fieles aduladores de la clase dominante. Así, el perro, que se convertía en la fabula en un trasunto del mayordomo de la hacienda o de cualquier colaborador con el hombre blanco, será objeto de las críticas de los demás animales:

Oye, Leal, inmemorial servidumbre al hombre, y a la cual tú tan ingenuamente llamas amistad, no te autoriza para faltarme el respeto que merezco y agraviar a mis camaradas por menos patas que tú tengan. Tú bien sabes que todos los que estamos aquí hemos aceptado al fin el ser manejados y cómodos porque éste nos ha convencido de que es más malo y bruto que nosotros; pero al someternos no hemos transigido con su maldad, no menos traicionando a nuestra especie. Está bien que él nos monte, nos cargue y nos coma, ya que no lo podemos evitar; pero que nosotros por conservar la vida y por roer un hueso hagamos lo que ustedes los perros, en olerle los pies y lamerle las manos, eso nunca, nunca (López Albújar, 1927: 32).

El relato terminaba con el consenso de que el automóvil era un buen defensor de los animales y que, por tanto, se merecía un monumento en aquel mismo lugar. Porque el automóvil, como símbolo de la modernidad, permitiría

a los que eran tratados para las tareas más duras, a los que eran tratados como bestias de arrastre por médicos, agricultores y arrieros, a los indios que eran explotados como siervos, que eran considerados como esclavos en las haciendas y en las ciudades por los blancos, mestizos y por los propios indios, les permitía, digo, incorporarse a la modernidad, a la nueva época que auguraba la vanguardia mediante la ayuda de la máquina que los futuristas habían ensalzado. Pero también esa modernidad significaba una lucha interesada por la defensa del indio, una lucha que terminaba con ese anunciado "fin de un redentor", es decir con el desenmascaramiento de aquellos que defendían al indio anteponiendo sus intereses.

Por ello no se hacía notar un cambio de posición social del indio. El indio iba a ser redimido de sus males por la máquina y por la modernidad, pero iba a seguir desempeñando los trabajos que no hacían los blancos. La modernidad suponía un tanto de humanidad para el indio, un tanto de justicia, ya que liberaría al indio del trabajo más duro que ahora realizaría la máquina, la modernidad resultaba la panacea de todos los males del indio, pero éste iba a seguir en el mismo puesto en su escalafón social. López Albújar apostaba por la modernidad y daba cuenta de los beneficios que ésta podía acarrear en relación con el indio, aunque este espíritu de lo moderno sólo fuera superficial. Pero su visión estaba más próxima a la realidad que las enfatizantes proclamas de los indigenistas más radicales.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María (1986). *Cantos y cuentos quechuas*, t. I y II. Municipalidad de Lima Metropolitana: Munilibros.
- ARROYO REYES, Carlos (2005). *Nuestros años diez. La Asociación Pro-Indígena, el levantamiento de Rumi Maqui y el incaísmo modernista*. Buenos Aires: Libros en red.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1980). *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima: Lasontay.
- CHURATA, Gamaliel (1927). "El Gamonal", *Amauta*, Lima, n.º 5, enero, pp.30-32, y n.º 6, febrero, 1927.
- ESCAJADILLO, Tomás G. (1972). *La narrativa de López Albújar*, Lima: CONUP.
- ESCOBAR, Alberto (1981). "Introducción". En Alegría, Ciro. *La serpiente de oro*, Lima: Editorial Rocarme.
- LAKOFF, George y Mark JOHNSON (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LEONARD, Irwin [1953] (1996). *Los libros del conquistador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, (1999). "Raza e historia". En *Raza y cultura*, Madrid: Cátedra.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (1927). "Sobre la Psicología del indio", *Amauta*, Lima, n.º 8 abril de 1927.
- (1927). "El fin de un redentor", *Amauta*, Lima, n.º 10, diciembre.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (1998). "Aproximación a Cuentos andinos", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 27.
- MANZONI, Aida Cometta (1960). *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- MELÉNDEZ, Concha (1934). *La novela indianista en Hispanoamérica*. Madrid: Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando.
- RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- RAMA, Ángel (1974). "El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)", *Cuadernos Americanos*, México, vol. XCVII, n.º 6, noviembre-diciembre.
- SAINT-LU, André (1987). "Introducción". En Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra.
- VALCÁRCEL, Luis E. (1927). *Tempestad en los Andes*, en *Amauta*, n.º 1, pp.6-7.
- VERES, Luis (1997). "El hombre de la bandera, un cuento de López Albújar: aspectos discursivos en la concepción de la identidad peruana", *Espéculo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid de la Universidad Complutense, n.º 5, mayo.
- (1998). "Información y literariedad en la Brevísima relación de la destrucción de las Indias", *Comunicación y estudios universitarios*, n.º 7, Valencia; reproducido como "El marco de la ficción en la Brevísima relación de la destrucción de las Indias de Bartolomé de las Casas", *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 9, julio, 1998.
- (2001). *La narrativa del indio en la revista Amauta*. Valencia: Universidad de Valencia.
- (2003). *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*. Valencia: Universidad Cardenal Herrera CEU.
- (2003). "Valcárcel y Mariátegui: el indigenismo radical de Amauta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto, pp.73-78.
- (2008). *Colón y la Conquista en Gamaliel Churata*". En Sonia Mattalía, Pilar Celma y Pilar Alonso (coords.), *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- VALDELOMAR, Abraham (1964). "El caballero Carmelo". En Alberto Escobar (comp.). *El cuento peruano 1825-1925*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- VARGAS LLOSA, Mario (1964). "José María Arguedas descubre al indio auténtico", *Visión del Perú*, Lima, n.º 1, agosto; reproducido como "José María Arguedas y el indio", *Casa de las Américas*, La Habana, n.º 26; *Revista de la Universidad de México*, México, enero, 1965; "Prólogo". En José María Arguedas (1965). *Los ríos profundos*. La Habana: Casa de las Américas; también está incluido en "Tres notas sobre Arguedas", en AAVV, *Nueva novela latinoamericana*, t.I, Buenos Aires, Paidós, 1969.

VARGAS LLOSA, Mario (1998). *Discurso de investidura de Doctor Honoris Causa*.
Murcia: Universidad de Murcia, sin paginar.

ACERCA DE LA ORALIDAD EN POESÍA: RITMO Y SONORIDAD EN LA ERA DIGITAL

CHRISTIAN WENTZLAFF-EGGEBERT

Universität zu Köln

El libro *The Western Canon* de Harold Bloom causó revuelo en España porque entre los 26 autores que para el autor habían contribuido a constituir lo que Bloom llamaba el “canon occidental”, figuraban solo tres representantes de la literatura en español: Cervantes, Borges y Neruda (Bloom, 1994).

No sé si Harold Bloom optaría hoy en día por los mismos autores. Lo que sí es cierto es que Bloom acertó el canon europeo dejando de lado a los clásicos griegos y latinos y a todo autor anterior a Dante Alighieri, teniendo en cuenta solo obras escritas en lenguas vernáculas de origen europeo. Las discusiones apasionadas sobre su propuesta y las posibles alternativas dejaron claro desde el principio que el autor no había ido en búsqueda de un canon ‘universal’ como solemos suponer para la antigüedad en el mundo greco-latino o la Europa medieval, sino que procedía pragmáticamente a una selección entre las obras integradas en los cánones nacionales que habían ido desarrollándose en el mundo occidental a partir del Renacimiento.

Al mismo tiempo los debates evidenciaron una vez más que los autores consagrados en los últimos siglos no siempre debían su gloria exclusivamente a la calidad estética de las obras que habían publicado sino a veces a factores extraliterarios, tal es la influencia enorme que habían ejercido el poder eclesiástico y el poder secular en la constitución de esos cánones, sea a través de índices de libros prohibidos y la censura política, sea por las posibilidades

que brindaban los colegios, las universidades y las academias para propagar ciertos textos, influencias que Harold Bloom recuerda en el subtítulo de su libro: *La escuela y los libros de todas las épocas*; cánones que en España se han cristalizado en prestigiosas colecciones cuyo nombre indica su razón de ser, pienso en Clásicos castellanos de Espasa Calpe o en Letras Hispánicas de Cátedra.

Si hace veinte años Bloom había puesto en duda el canon vigente desde el siglo XIX, estamos asistiendo hoy a otro aspecto de tal declive: la creciente falta de impacto de lo que había sido su soporte principal durante cinco siglos: el texto impreso. En la medida en la que los libros sobre papel tienen que rivalizar con hermanos gemelos sobre soportes electrónicos, podemos observar el fenómeno inquietante de que la libertad que reina en Internet sustrae el texto escrito a cualquier control de su autenticidad: estamos asistiendo al proceso inverso del que describe Mario Garvin en su libro sobre los primeros romances impresos (Garvin, 2007).

Mi propósito consiste en ilustrar otro aspecto de la libertad adquirida por los usuarios de Internet que es el de la reproducción acústica de textos líricos, y alegaré como ejemplos las realizaciones auditivas en Internet de algunas poesías que Menéndez y Pelayo ha canonizado hace cien años incluyéndolas en su antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* (1908).

* * *

Denominaciones de subgéneros líricos tales como *ὕμνη* o canción destacan el carácter esencialmente oral de la poesía, recuerdan la estrecha relación entre ella y la música en el curso de los siglos y el hecho que la naturaleza de esas relaciones haya cambiado a lo largo de la historia. A partir del siglo XVI, por ejemplo, el número de sonetos o madrigales cuya letra es anterior a la invención de la melodía correspondiente se reduce mientras que, al revés, en el XIX la relación entre la música y el texto poético se ha invertido totalmente cuando en el 1815 Franz Schubert pone música a “El rey de los elfos” de Johann Wolfgang von Goethe y Robert Schumann crea en los años 40 el “Liederkreis” que se compone, como se sabe, de veinte poesías del poeta romántico Joseph von Eichendorff.

Basta con acordarse de cualquier soneto renacentista para darse cuenta de en qué medida la estructura rítmica de una poesía se determina por factores que pertenecen en parte al nivel del significado, en parte al de la forma, sea acústica sea visual. Como ambos niveles se sobreponen estos factores interactúan; pueden reforzarse cuando encajan mutuamente, mientras una falta de coincidencia entre ritmo y sintaxis que rompe esta estructura, como un encabalgamiento, suele desorientar a cantantes y oyentes por sus efectos inesperados.

Es sabido también que la percepción acústica de los poemas nunca ha sido limitada al 'canto' en el sentido que se suele prestar a esta palabra en nuestros tiempos, sino que desde la Antigüedad existían reglas para la recitación y la declamación que se transmitían de generación en generación¹. Pues además de la escritura que era el privilegio de una minoría, en los colegios y en ciertos sectores de la literatura popular se enseñaban prácticas de reproducción oral. La mayoría de las veces estas no se referían únicamente al uso de la voz sino también a técnicas que hoy en día se adscribirían a la expresión corporal.

Estamos acostumbrados a admitir que en un concierto cada solista ofrezca una interpretación propia y en parte subjetiva de los 'lieder' románticos de Franz Schubert o Robert Schumann. A veces, sin embargo, no solemos tener presente que esa libertad del artista no ha existido siempre, y menos todavía para las recitaciones o declamaciones públicas de poemas. No hay lugar aquí para extenderme sobre la libertad en la interpretación de poesías que se desarrolla en el siglo XIX y que va en cierto sentido, por lo menos desde la segunda mitad del siglo, en contra de la tendencia a constituir cánones. No olvidemos que esa última no solo va paralela con el desarrollo de las conciencias nacionales en los diferentes estados que se forman o consolidan sino también con los progresos de la alfabetización a través de escuelas que ya no dependen siempre de órdenes religiosas sino del estado nacional, y que a finales del siglo se refuerzan los intentos de sensibilizar a los lectores acerca de la "calidad" de los poemas que hay que leer, empeño que

¹ En algunos países hispanoamericanos existe hasta hoy en día la profesión de declamador, quien además de representar escenas teatrales e interpretar diálogos, recita poesías líricas recurriendo no solo a la expresividad que le permite la modulación de la 'voz', sino también a la mímica y los gestos, es decir la 'actio' que tematizaba la quinta parte de los cinco officia oratoris en la preceptiva retórica de Quintiliano.

culminará en España con la publicación de la ya mencionada antología *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* escogidas por Marcelino Menéndez y Pelayo (1908), florilegio que se transforma rápidamente en un verdadero canon, tanto en la península como en América, como lo demuestran sus incontables reimpresiones y reediciones en todo el ámbito hispánico hasta 1948 (Simón Díaz, 1963: 9, n.º 163).

Por otro lado, la alfabetización no significaba, en un primer momento, que la poesía que desde tiempos remotos había sido transmitida esencialmente por vía oral se haya transformado, para un público creciente, en un número mayor en objeto de lectura, sino que conviene recordar en este contexto algunos de los principios de la enseñanza que han predominado durante siglos en los colegios religiosos. Vale la pena abrir, por ejemplo, la *Ratio atque institutio studiorum* que el secretario del padre general de los jesuitas había aprobado en Roma en 1599 (Labrador Herráiz, 2002: 23) y que ha sido publicada de nuevo recientemente en edición bilingüe por Eusebio Gil Coria. Pues esa ratio jesuítica que ha servido de obra de referencia a los colegios de la orden hasta el año 1773 (Labrador Herráiz, 2002: 24), subraya la importancia de dos actividades orales fundamentales que el alumno ha de practicar y que son la recitación y la declamación.

El término 'recitar' es una de las palabras clave y de mayor recurrencia en este libro lleno de consejos didácticos que derivan de objetivos pedagógicos claramente definidos y que regulan la enseñanza meticulosamente en párrafos especialmente dedicados a cada materia, se trate de matemática, retórica, gramática o humanidades, y teniendo en cuenta el nivel de conocimiento del alumno (Gil, 2002: 71, §§ 32-33). La recitación es, en realidad, el ejercicio que fiel al principio *repetitio est mater studiorum* obliga a los jóvenes a reproducir lo que han aprendido de memoria. Para este ejercicio se distingue entre 'recitaciones' de conocimientos adquiridos en el día o en la semana anterior (Gil, 2002: 145, § 25-26), a través de 'prelecciones'² de un

² Sobre la naturaleza de este ejercicio central de la pedagogía jesuítica y acerca del concepto 'pre-lección' recuerda Carlos Vázquez S. J.: "(...) en la educación jesuítica, la *pre-lección* ha sido tradicionalmente valorada como de gran importancia para el aprendizaje personalizado (...) Se le consideraba como uno de los puntos claves del "método jesuítico" en la educación. En este método tradicional el profesor sigue el *mismo procedimiento del director de los Ejercicios Espirituales*, es decir, exponer brevemente la materia que se va a estudiar, pero teniendo cuidado de no sustituir el trabajo personal del alumno por su propia actuación como profesor. Es un modelo de introducción que prepara al alumno, dándole previamente los

preceptor o mediante lecturas en un libro, y 'declamaciones' que van las más veces relacionadas con espectáculos y se destacan por su carácter solemne (Gil, 2002: 248, § 349; 130, § 278).

De acuerdo con estos principios y con el creciente afán de definir el corpus de poesías que convenía propagar a través de antologías, se observa en el siglo XIX hasta en las escuelas públicas una preocupación por la normalización de la lectura de poesías. Se enseña cómo hay que recitar los poemas en voz alta y se prevén visitas anuales de recitadores profesionales que van de colegio en colegio para demostrar su arte delante de los escolares reunidos en el aula magna del establecimiento³. Estos profesionales ambulantes que solían recitar poesías que formaban parte del así llamado patrimonio nacional, poemas que muchas veces ya los padres de los escolares habían aprendido de memoria, desaparecieron poco a poco en el siglo XX en la medida en que resultó posible grabar recitaciones sobre discos y difundirlas por los medios de comunicación del momento. Como a partir de los años 30 del siglo pasado se pusieron de moda recitaciones por actores conocidos que estaban acostumbrados a variar la entonación y el énfasis según las circunstancias y de acuerdo con el sentido que ellos mismos prestaban a los textos, se dio de repente un cambio esencial en la recepción sonora de las 'mejores' poesías: ya no se trataba de un ejercicio escolar cuya meta era la reproducción oral de versos memorizados sino de interpretaciones en función de factores diversos cuyo análisis incumbe en su mayor parte a la sociología y a los historiadores de las ideas, y entre las cuales se pueden distinguir corrientes ideológicas al lado de modas pasajeras o el deseo de un actor de dar un tono individual a la lectura de poemas conocidos. De esa manera la recitación se había vuelto subjetiva, poniendo en duda, aunque de una manera prudente, el consenso general sobre la lectura adecuada de cada una de estas obras.

instrumentos para que él sea eficazmente activo en su aprendizaje. (...) La Pre-lección es una presentación previa de un trabajo futuro, dirigida por el profesor con la cooperación activa de la clase. No es una exposición de clase, sino un prelude y preparación para el estudio personal del tema por parte del alumno. [Los objetivos de la pre-lección son:] 1.º Interesar al alumno en el tema que se estudia. 2.º Definir objetivos concretos y asequibles para el trabajo. 3.º Destacar los elementos más importantes o complicados del trabajo. 4.º Estimular la reflexión personal sobre el sentido de lo que se estudia" (Vázquez, 2004: 8).

³ Varios colegas que tienen más o menos mi edad me han confirmado que esta práctica, que he conocido de joven en Alemania, era todavía frecuente en España hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

Esas grabaciones, sin embargo, han perdido su impacto en las últimas décadas. Como en otros campos los cánones de los siglos XIX y XX han cedido el paso a la gran 'libertad' que nos brinda Internet. Para ilustrar las diversas maneras en las que poesías consideradas como 'clásicas' son presentadas hoy en día acústicamente en la red he elegido entre las cien poesías seleccionadas por Menéndez y Pelayo tres poemas de Garcilaso de la Vega, Ramón de Campoamor y Rubén Darío que son recitados o declamados por profesionales y aficionados en la plataforma YouTube.

* * *

Numerosas y muy variadas son las lecturas que se pueden escuchar en la red del conocidísimo poema "Quien supiera escribir" de Ramón de Campoamor. Esa 'dolora', para emplear el término con el cual el mismo autor designaba este subgénero lírico, nos presenta, como es sabido, en la primera parte del poema un diálogo versificado entre un cura y una joven que no sabe escribir. Les recuerdo el texto que dice:

¡Quien supiera escribir!
-Escribidme una carta, señor Cura.
-Ya sé para quien es.
-¿Sabéis quien es porque una noche oscura
Nos visteis juntos? - Pues.

-Perdonad, más... - No extraño ese tropiezo.
La noche... la ocasión...
Dadme pluma y papel. Gracias. Empiezo:
Mí querido Ramón:

-¿Querido? ... Pero, en fin, ya lo habéis puesto...
-Si no queréis... -¡Sí, sí!
-¡Qué triste estoy! ¿No es eso? - Por supuesto
-¡Qué triste estoy sin ti!

Una congoja, al empezar, me viene...
-¿Cómo sabéis mi mal?
-Para un viejo, una niña siempre tiene
El pecho de cristal.

¿Qué es sin ti el mundo? Un valle de amargura.
¿Y contigo? Un edén.
-Haced la letra clara, señor Cura,
Que lo entienda eso bien.

El beso aquel que de marchar a punto
Te di... - ¿Cómo sabéis...?
-Cuando se va y se viene y se está junto
Siempre... No os afrentéis...

Y si volver tu afecto no procura,
Tanto me harás sufrir...
-¿Sufrir y nada más? No, señor cura,
¡Que me voy a morir!

-¿Morir? ¿Sabéis que es ofender al cielo?...
-Pues sí, señor: ¡morir!
-Yo no pongo morir. - ¡Que hombre de hielo!
¡Quien supiera escribir!

(Menéndez y Pelayo, 1908: 89)

Se trata como se ve de versos que resulta imposible leer en voz alta sin destacar la diferencia entre la manera de hablar de los protagonistas que el mismo poeta ha dotado de temperamentos distintos, y sin tener en cuenta además el hecho de que el cura hace uso de dos registros, del laconismo de un hombre viejo de mucha experiencia y del estilo enfático de una jovencita enamorada, rasgos que invitan al recitador a ‘dramatizar’ el diálogo y a desplegar todos los recursos de la declamación. Así no es sorprendente que entre los ocho vídeos en YouTube que reproducen el texto del poema de Campoamor, haya dos que se parecen a documentales cinematográficos sobre puestas en escena teatrales. El primero⁴ ha sido rodado en la Escuela de Teatro Carlos Ballesteros de Navalcarnero. El papel del cura es representado por un hombre mayor que da la impresión de ser un actor experimentado y uno de los docentes de la academia. Viste de negro y no armoniza para nada con la apariencia exterior de la alumna que desempeña el rol de la joven

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=kITpi0qGVkQ><https://www.youtube.com/watch?v=kITpi0qGVkQ> [29/10/17].

analfabeta, pues la muchacha lleva un pantalón vaquero y botas negras que no cuadran con el delantal blanco con encaje bordado que se ha puesto encima. Así disfrazada de improvisto, la joven se precipita hacia el cura gritando a toda fuerza "Escribidme una carta [...]". Al escucharla no cabe duda de que se trata de una principiante.

El segundo vídeo⁵ es más cautivador y parece conservar la memoria de una puesta en escena del diálogo de Campoamor en una escuela en Colombia. Los dos actores no tendrán más de doce años y actúan sobre una tabla de madera de unos tres por cuatro metros apoyada en caballetes invisibles, protegida contra el sol por un tejado precario y rodeada por una multitud de escolares. El chico que juega el rol del cura está sentado delante de un pequeño pupitre de madera, la chica está de pie al lado de la mesita; ambos actúan sin disfraz. Mientras que el cura la escucha tranquilamente, la chica enamorada levanta la voz a tal punto que el micrófono ya no registra bien lo que dice, mientras que el numeroso público suelta risotadas frente a esa exageración: el poema de Campoamor se ve transformado en entremés.

No quisiera cansarles describiendo las seis demás versiones grabadas que hallé. Para ilustrar la gran variedad de interpretaciones encontradas en YouTube baste con mencionar una entre ellas que destaca por su sobriedad⁶. Está realizada por Tomás Galindo, un productor de vídeos de mucha experiencia, que en otro lugar nos hace saber que ha rodado 1.758 vídeos⁷ y quien en este caso se reparte la tarea con Teresa García. Ese recitador experimentado presta al cura la voz adecuada, enmarca el diálogo recitado con unos pocos compases de música y lo acompaña con fotos y grabados del siglo XIX.

Paso a mi segundo ejemplo, la famosa "Canción V" de Garcilaso de la Vega que figura en Internet bajo el título tradicional "Oda a la flor de Gnido" y empieza por los conocidos versos:

Si de mi baja lira
Tanto pudiese el son que en un momento
Aplacase la ira
Del animoso viento,

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=lq24wWiflY8> [29/10/17].

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=eZ13CDCa7S0> [29/10/17].

⁷ https://www.youtube.com/results?search_query=Tom%C3%A1s+galindo [29/10/17].

Y la furia del mar y el movimiento;
(Menéndez y Pelayo, 1908: 12)

De esta poesía he encontrado solamente una versión en YouTube⁸. Está recitada por una voz masculina anónima y acompañada por el texto que simultáneamente aparece poco a poco sobre un trasfondo de imágenes que son diferentes para cada estrofa. El poema es recitado sin mayor rebuscamiento y respetando el ritmo especial que es propio de la lira debido a la alternancia entre heptasílabos y endecasílabos que caracteriza esta estrofa. Lo que sin embargo a veces parece estar fuera de propósito es la relación entre el contenido de los versos y el trasfondo mostrado cuya imagen varía de estrofa en estrofa. En la primera que ya escuchamos, el autor del vídeo asocia una foto que representa la calma absoluta de las aguas de un lago cerca de un pequeño embarcadero, aludiendo así al *tertium comparationis* del símil utilizado por Garcilaso, la ira aplacada del animoso viento, mientras que el apóstrofe "[...] hermosa flor de Gnido" en la tercera es ilustrado por un ramo de albaricoque florecido y que más lejos el recitador se sirve, algo fuera de propósito, de la reproducción de un par de espuelas para acompañar los versos en los que el poeta dice del pobre amante:

Por ti, como solía,
Del áspero caballo no corrige
La furia y gallardía,
Ni con freno le rige,
Ni con vivas espuelas ya le aflige.
(Menéndez y Pelayo, 1908: 12)

Para no dejar de lado a los autores hispanoamericanos, tomo como último ejemplo el soneto "Caupolicán" de Rubén Darío que figura igualmente en la antología de Don Marcelino. Buscando interpretaciones de esta poesía di con un vídeo que nos muestra al gran percusionista nicaragüense José Areas declamando el soneto "Caupolicán" de Rubén Darío de pie y a la manera de un actor de teatro, acentuando la declamación con gestos que subrayan la acción evocada por el poeta nicaragüense mientras que los versos van

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=cPvXbMacpZE> [27/10/2017].

apareciendo uno por uno sobre una pantalla⁹. La dicción patética de este gran artista cuyas grabaciones musicales abundan en YouTube y que en Nicaragua es más conocido por su sobrenombre Chepito, no deja lugar a duda que él es muy consciente de que declamando el soneto con ocasión del centenario de la muerte de Darío está cumpliendo con una tarea patria:

Caupolicán

Es algo formidable que vio la vieja raza:
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Lo vio la luz del día,
le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuevas del titán.

“¡El Toqui, el Toqui!” clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: “Basta”,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

(Darío, 1892: s. p.)

En otros vídeos se oyen interpretaciones menos patéticas del mismo soneto, por el poco conocido poeta gaditano Jesús María Bustelo Acevedo¹⁰ por ejemplo, y por un anónimo invisible que firma con el seudónimo “Nopuedo Declamar” que completa su lectura bastante lograda del poema por un “breve análisis”¹¹. Es cierto que ninguna de esas dos declamaciones por aficionados es totalmente satisfactoria. Las prefiero, sin embargo, de lejos a la declamación presentada en un vídeo desconcertante rodado en la Casa Museo

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=QdJPcG7iMVC> [27/10/2017].

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=cpEeyPADX1Q> [29/10/17].

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Vq1rhdCMaTY> [29/10/17].

Rubén Darío con una alumna de primaria disfrazada de musa que se comporta como una estrella¹².

No quiero abrumarlos con más ejemplos: la breve mirada sobre estos vídeos muestra que la libertad de expresión artística preconizada por los inventores de Internet está por desgracia plenamente realizada en el dominio de la recitación de poesías. Las prácticas que en el pasado garantizaban cierta unidad en la interpretación de la componente oral de las poesías han sido marginadas por la coexistencia de las versiones acústicas más diversas de un mismo poema en la red.

Afortunadamente el impacto de muchas versiones inaceptables subidas por aficionados se compensa por una tendencia creciente a limitar la libertad de interpretación acústica por lo menos para las poesías posteriores a los años 30 del siglo pasado a través de grabaciones 'autorizadas' de poesías leídas por los mismos autores. Se podría lamentar que hasta en este sector un portal como "Los poetas y su voz"¹³ que pretende ofrecer libre acceso a grabaciones auténticas no dude en incluir recitaciones de "Jarchas mozárabes" o poesías de Garcilaso de la Vega. Pero, por otro lado, ya existen páginas dedicadas a poesías de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño leídas por ellos mismos¹⁴ o un portal donde Luis Alberto de Cuenca ofrece textos suyos¹⁵. Y en países como Argentina la costumbre de subir a la red vídeos rodados durante los "Encuentros de poesía" que se celebran anualmente a nivel nacional, proporcionan la oportunidad de valorar el arte de una Mirta Rosenberg cuyo modo de presentar sus poesías permite apreciar una concordancia admirable no solo del contenido con la forma sino también con la apariencia de la autora y su personalidad¹⁶.

* * *

No podría aquí comentar todas las modalidades de recitación, declamación y de puesta en escena que se cotejan en la red. Espero, sin embargo, que haya quedado claro el dilema que surge con el libre acceso a Internet y un número

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=iZUiFnNtq1Y> [29/10/17].

¹³ Ver la página Palabra virtual <http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=voz.php> [29/10/17].

¹⁴ <https://archive.org/details/LosPoetasYSuVoz2CarlosBousooClaudioRodriguezDamasoAlonso> [10/10/2017]

¹⁵ <http://www.poes.ias/reci3110.htm> [29/10/17].

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=wWoFzuFeavl> [29/10/17].

creciente de usuarios que comparten más o menos ingenuamente la convicción del escultor Joseph Beuys de que “todo ser humano es un artista”¹⁷.

No cabe duda que la multitud de recitaciones de poesías que se pueden descubrir es un fenómeno positivo en la medida en que atestigua la sobrevivencia de una “literatura oral” que presta palabras a los que no saben cómo expresar sus sentimientos, y que –sobre todo en América Latina– se siga utilizando la declamación como instrumento didáctico. Por otro lado, el hecho de que la red se llene de recitaciones ridículas ejecutadas por niños o adultos que quieren lucirse, tiende a insensibilizar a la mayoría de los aficionados contra una realización acústica supuestamente auténtica de los poemas. Faltan portales que faciliten la orientación frente a recitaciones tan diversas como *jetcost* o *idealo* que nos permiten identificar las mejores ofertas para vuelos en avión. Frente a esa situación, se me imponen dos preguntas: ¿Deberíamos pensar en pedir la creación en la red, fuera de YouTube o de portales no del todo fiables como “Los poetas y su voz”, pero preservando la diversidad de interpretación sin la menor intención de iniciar por esa vía un nuevo canon, unas páginas comparables a los canales culturales subvencionados que existen para la radio o la televisión? ¿No deberían existir en la red más páginas que ofrezcan a un público amplio el acceso a poesías leídas por los mismos autores?

¹⁷ <http://www.dw.com/es/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805> [29.10.17].

BIBLIOGRAFÍA

- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon – Books and School of the Ages*. Nueva York: Harcourt Brace.
- (1995). *El canon occidental – La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- DARÍO, Rubén [1892]. “Caupolicán”, <https://www.poemas-del-alma.com/caupolican.htm> [10/10/2017] Gil Coria, Eusebio (2002). *La pedagogía de los jesuitas ayer y hoy*. Madrid: Comillas.
- GARVIN BARBA, Mario (2007): *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Madrid: Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- GIL CORIA, Eusebio ([1999] 2002): *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- LABRADOR HERRÁIS, Carmen ([1999], 2002) “El sistema educativo de la Compañía de Jesús. Estudio Histórico-Pedagógico”. En *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*, pp. 23-56.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino ([1908] 1910): *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana escogidas*. Madrid: Victoriano Suárez. En <http://camagueycuba.org/cienpoesias/> [10/10/2017].
- SIMÓN DÍAZ, José (1963). *Manual de bibliografía de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VÁZQUEZ, Carlos S. J. (2004). “La prelección Ignatiana” en http://www.cerpe.org.ve/tl_files/Cerpe/contenido/documentos/Identidad%20Ignaciana%20%20Modulo%20del%20DGS/Identidad%20Ignaciana%20Parte%20I%20-%20Texto%20completo.pdf [29/10/17]

PODER DURO Y BLANDO EN TRES POEMAS REPUBLICANOS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

JAMES WHISTON
Trinity College, Dublin

En primer lugar, veremos la manera en que el poeta Miguel Hernández se dirige a su musa indestructible en "Rosario dinamitera" ([1937], 1989). Después, la figura magnificada del santo patrón en "A Saturnino Ruiz obrero impresor" de Manuel Altolaguirre (Caudet, 1987). Finalmente, en el soneto de Antonio Machado a Enrique Lister comprobaremos que hay otra casi-resurrección a recursos nuevamente descubiertos sobre el poder de la voz poética, esta vez por parte del poeta más que del poema (Macrì, 1988: 826).

Nuestro primer punto de llamada a un libro sobre la versificación, para analizar el poema de Hernández, puede parecer anómalo en el contexto de la Guerra Civil Española, aunque su autor, Tomás Navarro Tomás, fuese un simpatizante contemporáneo de la República. En su libro, *Arte del verso*, Navarro Tomás (1959) nos dice que la forma poética de la décima (usada por Hernández en el poema escogido, "Rosario dinamitera") tiene varias posibilidades de métrica y rima. De estos, Hernández escogió el esquema de rima más difícil para el verso de diez líneas, ABBAACCDDC, utilizando la rima de consonantes, otra vez la forma más compleja. Todo esto puede parecer muy abstracto, y muy alejado de la carnicería de la guerra, pero demuestra que Hernández seguía componiendo "poesía" en sus formas más estrictas durante la guerra. El esquema métrico del poema, la línea octosilábica, fue popularísimo en ambos bandos de la lucha, y Hernández aprovechaba la combinación de una métrica popular y las complejidades técnicas más elitistas

de la décima. Al mismo tiempo, Hernández se enfocaba implacablemente en el tema de la defensa de la República. Es esto lo que quiero decir por “poder blando y poder duro” (Nye, 2004) en el contexto presente, donde el mensaje y el masaje trabajan juntos para producir un efecto político y poético a la vez.

Al dar una ojeada sobre el poema, el título nos llama la atención: no es “Rosario” ni “Rosario Sánchez”, sino “Rosario dinamitera”. Rosario Sánchez Mora, como veremos, es una especie de musa para el poeta, pero por razones muy opuestas a la inspiración tradicional de la feminidad atractiva. El poeta sí juega con la idea del amor y del deseo, pero los “amores” entre Rosario y la dinamita, son los de un amor celoso por parte de la dinamita, lo que resulta, en el concepto del poema, en una explosión del deseo, destruyendo la mano derecha de Rosario. El otro golpe literario en el título es que se destaque el papel beligerante de la mujer en el ejército republicano, no era el caso en el de Franco, aunque en la República el papel de la mujer en el frente militar fuera abandonado progresivamente. (El poema se publicó en los meses tempranos de 1937).

Hernández se aprovecha de cualquier oportunidad para adecuar la dicción del poema al conflicto de la guerra. El concepto de la primera estrofa, como hemos anotado, es el de una rival celosa, en este caso la dinamita, envidiosa del espíritu de ferocidad de Rosario. Y así como el exterior femenino de Rosario esconde la intensidad explosiva de participar en la batalla, así es con la dinamita. El lazo entre Rosario y la dinamita es tan estrecho que ambas se mezclan en las últimas seis líneas de la primera estrofa.

Si examinamos las palabras finales de la primera estrofa veremos que están divididas entre una dicción que se compromete con la guerra (“dinamitera”, “dinamita”, “metralla”, “batalla”, “explosión”) y el reconocimiento de que la guerra está siendo promovida por mujeres jóvenes como Rosario: así la referencia a su mano bonita, a su corazón, y a su anhelo desesperado de permanecer activa en la guerra. Antes de la Segunda República y la Guerra, las palabras que hemos citado no habrían formado parte de la dicción de ningún poeta español. Así pues, a pesar de haber traído la mayor destrucción a España, los escritores de la República podían aprovecharse con toda ventaja de la nueva realidad que había amanecido el 18 de julio de 1936, acercándose en lo posible a las cuestiones que afrontaban a España y al género humano en aquella hora. Pero mientras la dicción del

poema se compromete con la realidad de la guerra, la narrativa en conjunto es una celebración sostenida, por medio de la metáfora, de la aportación de Rosario a la causa republicana, siendo el conjunto enlazado por sentimientos de amor y belleza, nuevamente acuñados y reconfigurados para los propósitos de la guerra. La metamorfosis de la mano de Rosario, desde la desfiguración hasta la transfiguración en la tercera estrofa, es como un cuento en miniatura de Ovidio, con su mezcla despreocupada de realidad y mito. Las otras estrofas continúan esta mezcla de los elogios del poder y belleza de Rosario, por su papel destacado en la guerra, y de su poderosa mano derecha, la destrozada por la bomba que ella hacía, y que había realizado hazañas heroicas contra el enemigo. Su mano se explota en el aire, y se transforma en una estrella, su energía le transforma el cuerpo en una bandera ondulante, dando un ejemplo de liderazgo, y una garantía de futuros triunfos. Todo esto se alcanza destrozando no solo los cuerpos de los traidores a España, sino condenando sus almas en el acto. Es un final conmovedor al poema, un pedazo de poder duro, que esperaríamos de un joven miliciano convertido en comisario cultural.

El poema de Manuel Altolaguirre, "A Saturnino Ruiz, obrero impresor", quien murió luchando en las montañas de Madrid en 1936, fue escrito alrededor del mismo tiempo que el poema hernandiano. Podría encajarse dentro del marco de "poder suave", porque es una celebración quieta y sobria del heroísmo militar, siendo su misma falta de retórica marcial lo que le hace inusual en la escritura de la guerra civil. Altolaguirre fue el dueño de la empresa de la imprenta aludida en el poema, y el elemento reflexivo y tranquilo refleja bien el que ambos, patrón y obrero, trabajaban juntos en aquel lugar pequeño. Así, la nota personal es aquí primordial, pero también emblemática de la alianza entre artistas, intelectuales y trabajadores manuales; trabajadores que la República había puesto en primer lugar en la primera cláusula de su Constitución ("España es una República de trabajadores de toda clase"). Así, en el poema la imagen primaria es la de un compañerismo amistoso entre dueño y obrero mientras trabajan juntos por el progreso cultural. Y en verdad, si es que hay alguna jerarquía social en el poema se le asigna a Saturnino Ruiz, el obrero, el lugar de honor.

El formato del romance popular usado por Altolaguirre podría calificarse como una expresión democrática del arte nacida en la edad medieval. Aquí en nuestro romance el poeta explota las características tradicionales del romance

para acercarse a un público que quizás no habría tenido contacto con la poesía. Hay en la sintaxis de este romance un carácter llano y repetitivo, y una dicción cotidiana que se emplea a través de los 44 versos del poema. La única palabra rara en el poema es "minerva", palabra que describe una máquina pequeña de imprenta idónea para imprimir cantidades modestas de papeles como invitaciones, etc. La repetición también fue una función característica de los romances viejos, probablemente para facilitar la memorización de los mismos y así su transmisión oral. El empleo por Altolaguirre de la anáfora, o repetición retórica, hace que el poema tenga un impacto inmediato. Es claro que un romance como este podría asegurarse de una circulación muy amplia en los periódicos militares o en otras publicaciones como *El mono azul*, así que la repetición usada aquí no es para facilitar la oralidad sino para alcanzar la sencillez, el contacto directo y la estrategia antirretórica del poema en conjunto.

Podría ser útil aquí mencionar el esquema de la rima usado por Altolaguirre, el esquema e-a. Los términos más usados en los romances viejos eran a-a o í-a, porque coincidían con los finales del tiempo imperfecto de los verbos, o sea, aba, aban o ía, ían; así que estos ofrecían al creador del romance un abundante vocabulario al final de cualquier verso para la rima. Altolaguirre no quiso o no pudo usar estas vocales del imperfecto, porque su romance se compone mayoritariamente en el tiempo presente, como luego veremos.

Otro aspecto del romance tradicional, usado extensivamente en este poema de Altolaguirre, y afín a la repetición, es la forma paralelística, usada en el romance viejo para facilitar la memorización del poema. Aquí nuestro poeta puede explotar esta forma para subrayar la estrecha camaradería y solidaridad ideológica entre él y Saturnino Ruiz. La más rápida ojeada revelará múltiples instancias de paralelismo, siendo las más llamativas los doce versos que empiezan "Si contigo fui impresor, / él fue conmigo poeta", hasta "Si él hace la causa justa, / tú haces la victoria cierta" que continúan esta estructura, no solo en el equilibrio entre "él" y "tú" sino en muchos otros paralelos.

Tales paralelos refuerzan lingüísticamente el sentido de estrecha solidaridad entre el obrero, el artista y el intelectual que corre a través del poema, pudiendo incluirse en este grupo el militar, porque se emplean semejantes expresiones paralelísticas cuando se introduce en el poema al

oficial Francisco Galán. Pariente remoto del paralelismo, por la semejanza declarativa, y muy usada en los romances viejos, son las frases exclamatorias, empleadas aquí con efecto, y afecto, particular en los últimos versos:

¡Has crecido, camarada,
has crecido con tu ausencia!

Y el último verso exclamatorio del poema favorece su conclusión como una especie de oración seglar, “¡que tu nombre los proteja!”, y de manera semejante con el estatus estelar emblemático de Rosario en el poema hernandiano, también Saturnino asume su lugar en el cosmos, sugerido por su propio nombre “estelar”.

La sintaxis de variantes de “yo” y “tú” expresa también los sentimientos compartidos del obrero y el intelectual mientras se cooperan para producir una obra de literatura:

Estoy mirando mis libros,
mis libros, los de mi imprenta,
que pasaron por tus manos,
hoja a hoja, letra a letra.

Aunque se mantiene este paralelismo a lo largo del poema, este efecto poético se rebasa por un salto imaginario donde el ejemplo del miliciano sobrepasa con creces cualquier arenga proferida por un oficial militar, lo que resulta en la apoteosis de Saturnino como figura para ser invocada y reverenciada. Se le imagina a Saturnino trepando a lo más alto de los picos del Guadarrama y aun más allá, y de donde actuará por su heroísmo como protector de sus camaradas. Notamos que se subraya la fuerza, digamos física del obrero, dando el necesario impulso activo a la llamada de Lorca para la reivindicación del asesinato del famoso poeta: “Saturnino Ruiz, valiente / héroe de la clase obrera”. Este obrero impresor desconocido se apareja con el más conocido poeta de España, y no solo como socio, como antes de la guerra, sino que ahora durante la misma guerra es Ruiz quien va a asegurar la victoria. La guerra ha efectuado, en la ficción del poema, una inversión completa de los papeles del obrero y del intelectual, ya que el primero es ahora el responsable que colmará el trabajo del poeta y del intelectual, no solo en el sentido

bosquejado al principio del poema, en la sala de imprimir, sino ya por su heroísmo en el frente de batalla.

Otro rasgo central del poema es la idea de la resurrección (Hart, 1988), aquí como concepto secular, y empleada en muchos poemas republicanos: la valentía en la batalla asegurará que “el héroe que muere en pie / sobreviv[a] a la contienda”. Aunque hay algunos ejemplos del uso del tiempo pretérito, el poema se expresa mayormente en el tiempo presente. Esto tiene el efecto, no solo de la inmediatez por parte del narrador, sino de una continuidad de la presencia del obrero impresor ausente, aunque sepamos a mitades del poema que él ha muerto en acción militar en las montañas más allá de Madrid. Como hemos notado antes, la muerte del obrero le garantiza una especie de santidad secular; no solo tiene una vida más allá de la muerte sino que su voz y su perfil experimentan una ampliación milagrosa, hasta tal punto que viene a ser santo patrón o ángel de la guarda de la milicia a cuya protección al final el narrador recomienda la milicia: “Te han visto los milicianos. / ¡Que tu nombre los proteja!” Este poema, pues, utiliza el más suave del poder suave, confiando en el sentido del poder a través de la solidaridad y ejemplo heroico para adelantar la causa de la República.

En su excelente libro recién publicado, Xon de Ros (2015) ha examinado la poesía de Antonio Machado como la obra de un modernista que no tenía simpatía con el Modernismo. El último poema (que sabemos) publicado por Machado, a mitades de 1938, se reviste de la forma tradicional del soneto. Dirigido como fue a un líder militar, su recipiente, el coronel Enrique Líster, debía haber estado perplejo por las referencias a flores y conchas marinas, y aun más por la referencia al poder de la escritura de Líster, eso es, a una carta que Machado había recibido del coronel, y que convenció a Machado de la necesidad de estar muy vigilante en la causa de España. Quizá lo más llamativo de este soneto en el contexto del poder suave y poder duro es que, aunque Machado alaba el “puño duro” de Líster y su heroísmo, le interesa más el modo en que el coronel le ha inspirado, por sus descripciones de la guerra, más que por sus proezas militares. En otras palabras, últimamente Machado se centra en la influencia del poder suave de la palabra más que el poder duro de la fuerza militar.

Para Machado el corazón jugaba una parte imprescindible en cualquier empresa creativa, para promover lo que llamaba la “comunidad cordial” del

arte. Así que, cuando habla de que su corazón ha sido despertado por el corazón despierto y vigilante de Líster, quiere ir más allá de la figura de dos hombres envueltos en una comunicación de corazón a corazón por el recibo de la carta de Líster. Es esto, sí, pero también es una comunicación de "arte a arte". ¿Necesitaba Machado una lección de escritura del coronel Líster? No es muy probable. Sin embargo, el año anterior Machado había descrito así la defensa de la cultura: "aumentar en el mundo el tesoro humano de conciencia vigilante". Por eso, en este soneto, una carta desde el frente de batalla del río Ebro puede considerarse una obra de cultura, sin preocuparse de cuestiones técnicas de su composición, porque ha alcanzado la meta de despertar al recipiente, en este caso Machado, al clamor de la guerra y así a la necesidad de responder de una manera adecuada. Machado responde invocando metafóricamente otro pedazo de papel o pergamino. El terreno montañoso de España tiene el nombre tradicional de "la piel del toro". El poeta, enlazando su llamada de respuesta a Líster desde las cimas montañosas de Cantabria con la clarinada de la concha mediterránea (representando por la montaña y la concha la trayectoria completa del río Ebro), entonces extiende al máximo esta piel metafórica, y el poder metafórico de sus propios pulmones, y se imagina el río epónimo de la romana Iberia, el Íbero o Ebro español, corriendo a través del mapa de España como una rúbrica o firma extravagante española, y junto con ello, su propia voz que corre con el río a lo largo de su extensión desde las montañas al mar. Si un poeta físicamente decrepito en la retaguardia puede armarse de tanto poder pulmonar ¡cuánto más podrá el "heroico Líster" en la causa de la República! Por eso, Machado puede hacer su propia declaración de satisfacción en la alianza de armas y letras representada por estas dos figuras representativas de la España republicana, cediendo modestamente el lugar de honor al militar.

El tono agresivo y fanfarrón de "Rosario dinamitera" se le acerca mucho más al poder duro que los otros dos poemas. Éstos dependen igualmente de milagros, pero el enemigo es una distante visión, mientras que en el poema de Hernando está al alcance de una bomba de mano bien lanzada. Los tres poemas emplean la metáfora extravagante, por no decir hiperbólica, para reforzar la causa republicana. En el primer poema la mano destrozada de Rosario se metamorfosea en una estrella, y su energía acuciante en una bandera ondeante en la vanguardia de la batalla. La presencia del miliciano

Saturnino Ruiz es asimismo magnificada para llegar a ser más grande que las moles considerables montañosas al norte de Madrid; después de su muerte él vuelve a ser escudo para los milicianos que luchan allí, casi un santo patrón para su protección. Machado, que iba a morir unos seis meses después de escribir su soneto, consigue recobrar energías insospechadas, y en verdad imposibles, para hacer oír su voz a lo largo de los casi mil kilómetros del curso del río Ebro ¡habiendo conseguido antes trepar a lo más alto de la montaña cantábrica donde empieza el Ebro! Tales metáforas y conceptos bien pudieran haber atraído la crítica famosa del Dr. Johnson en torno a los poetas metafísicos ingleses del siglo diecisiete, de que en su poesía “las ideas más heterogéneas están ligadas violentamente” ¿Poesía metafísica en medio de una guerra tan cruenta? Sí, aquí en estos poemas se promueven ideas que se dirigen mucho más allá de los actos de violencia guerrera: es un terreno más alto, físico y metafórico, lo que recibe el interés y entrega artísticos de nuestros poetas.

Quienes habitan este terreno alto, ya que la guerra ha invertido tantas cosas, son los de abajo. El coronel Lister, albañil antes de la guerra, y ahora comunista (así la referencia con doble sentido, a su “puño fuerte”) se ve elevado por Machado a la aristocracia cultural de un “noble corazón en vela”, y sus palabras de soldado le convierten en poeta por su conciencia vigilante en la defensa de España. Machado, que siente la muerte en su propia carne, de alguna manera insospechada encuentra un nuevo vigor imposible para sonar la llamada a la guerra, y no un conflicto cualquiera sino una “guerra santa”, con todas la connotaciones históricas para los españoles: este hijo y nieto liberal de los Machado ha sido despertado por Lister a los últimos extremos de una lucha por el alma de España. Otro hombre de la clase trabajadora, Saturnino Ruiz, se transforma en un egregio ejemplo de fuerza y de valor, tanto para los oficiales como para los milicianos, el que por sus hazañas ha tenido más resonancia que la muerte de Lorca, el poeta más celebrado en España. Miguel Hernández se dirige a Rosario Sánchez diciéndole que “puedes ser varón”, y un líder de hombres, inspirando a sus compañeros dinamiteros a hechos de valor más audaces.

Los viajes al estrellato y al heroísmo del frente de batalla de Rosario, más allá de los picos de Cantabria y del Guadarrama, por Saturnino Ruiz y Antonio Machado, imposibles en la vida, son posibles en la ficción de la

poesía. El masaje de las metáforas exuberantes en cada una de nuestros tres poemas representa el tipo de poder duro y suave y les ha ayudado a sobrevivir y trascender el mensaje anecdótico de su composición – un accidente de municiones, la muerte de un miliciano en combate, y una carta del frente de batalla.

“Los vencedores escriben la historia”. La interpretación de Antonio Machado sobre este dicho en una entrevista a finales de 1938 fue como sigue:

Esto es el final, cualquier día caerá Barcelona. Para los estrategas, para los políticos, para los historiadores, todo está claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy seguro... Quizá la hemos ganado (Macrí, 1988).

BIBLIOGRAFÍA

- CAUDET, Francisco (ed.) (1978). *Romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- HART, Stephen M. (1988). "War within a War: Poetry and the Spanish Civil War". En Stephen M. Hart (ed.), *¡No pasarán!: Art, Literature and the Spanish Civil War*. Londres: Tamesis.
- HERNÁNDEZ, Miguel [1937] (1989). *Viento del pueblo*, Juan Cano (ed.). Madrid: Cátedra,
- MACRÌ, Oreste (1988). *Antonio Machado, Poesía y prosa*. Madrid: Espasa Calpe, 4 tomos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1959). *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.
- NYE, Joseph S. (2004). *Soft Power The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- DE ROS, Xon (2015). *The Poetry of Antonio Machado: Changing the Landscape*. Oxford: University Press.
- SALAUN, Serge (1985). *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia.



TABULA GRATULATORIA



Aleza Izquierdo, Milagros
Antequera Berral, Elisabeth
Arellano Ayuso, Ignacio
Barceló, Carme
Beltrán Llavador, Rafael
Berruezo Sánchez, Diana
Blecua Perdices, Alberto
Briz Gómez, Antonio
Burdíel Bueno, Isabel
Cabañas Vacas, Pilar
Cabedo Nebot, Adrián
Calero Valera, Ana Rosa
Calles, Juan María
Calvo Rigual, Cesáreo
Canet Vallés, José Luís
Cantavella Chiva, Rosanna
Carbo Aguilar, Ferran
Casanova Herrero, Emili
Corbellini, Natalia
De la Granja, Agustín
De Miguel y Canuto, Juan Carlos
Delgado, Luisa Elena
Di Pastena, Enrico
Di Pinto Revuelta, Elena Cayetana
Díez Borque, José María
Dixon, Victor
Estellés Arguedas, Maria
Farré Vidal, Judith
Ferrando Francés, Antoni
García Valdés, Celsa Carmen
García Valle, Adela
Gerhardt, Federico

Giordano Gramegna, Anna
González Cañal, Rafael
González, María Dolores
Gregori Signes, Carmen
Gregori-Soldevila, Carme
Hernández Sacristán, Carlos
Justo, Isabel
Lobato, María Luisa
López Casanova, Arcadio
Mackenzie, Ann L.
Marin Jordà, Maria Josep
Martínez Alcaide, María José
Martínez Rubio, José
Mata Induráin, Carlos
Melero Bellido, Antonio
Monti, Silvia
Oteiza Pérez, Blanca
Noguera, Dolores
Ojeda Calvo, María del Valle
Padilla Carmona, Carles
Pennock, Barry
Pérez Bowie, José Antonio
Pérez Saldanya, Manuel
Pontón Gijón, Gonzalo
Prieto de Paula, Ángel
Quilis Merín, Mercedes
Ramos Alfajarín, Joan Rafael
Raposo Fernández, Berta
Román Gutiérrez, Isabel
Román Román, Isabel
Romera Pintor, Irene
Ros Ferrer, Violeta

Rosell García, Maria
Roselló Ivars, Ramón Xavier
Ruiz Torres, Pedro
Sáiz Martínez, Dionís
Sánchez Zapatero, Javier
Sanchis Llopis, Jordi
Simbor Roig, Vicent
Sinnigen, John
Smith, Alan E.
Soler Sasera, Eva
Stoica, Ruxandra
Thacker, Jonathan
Tordera Sáez, Antoni
Tronch Pérez, Jesús
Ulla Lorenzo, Alejandra

Participan en el homenaje

Alonso Asenjo, Julio
Alonso, Cecilio
Álvarez Álvarez, María
Álvarez, Rosa
Antonucci, Fausta
Avilés Castillo, Rosa
Badía Herrera, Josefa
Ballester Pardo, Ignacio
Barreda Vilafranca, Cristina
Battagliero Bocco, Florencia
Bautista Bonet, Luis
Belda, Rosa M.^a
Bolaños Donoso, Piedad
Burgos Segarra, Gemma
Calvo García de Leonardo, Juan José
Camoës, José
Canavaggio, Jean
Candel Vila, Xelo
Conca, Dolores
Couderc, Christophe
Darici, Katuscia

De los Reyes Peña, M.^a Mercedes
De Marco, Valeria
De Miguel Martínez, Emilio
Diago, Nel
Díaz de Castro, Francisco
Echenique Elizondo, M.^a Teresa
Enache Vic, Irina
Fernández Martínez, Dolores
Fernández Mosquera, Santiago
Fernández Rodríguez, Daniel
Fernández, Pura
Ferrer Valls, Teresa
García García, Ernest
García Lorenzo, Luciano
García Reidy, Alejandro
García Sánchez, Franklin
García Valdés, Celsa Carmen
Giménez Folqués, David
Gómez Capuz, Juan
González Herrán, José Manuel
Guia, Josep
Haro, Marta
Hernando Morata, Isabel
Herráez, Miguel
Iglesias Feijoo, Luis
Josa, Lola
Julio Giménez, María Teresa
Labanyi, Jo
Lakhdari, Sadi
Lambea, Mariano
Lissorgues, Yvan
Lizardo Méndez, Gonzalo
Lluch Prats, Javier
López Alfonso, Francisco
López García-Molins, Ángel
López Martínez, José Enrique
Macciuci, Raquel
Madroñal Durán, Abraham
Mainer, José-Carlos

Martí Mestre, Joaquim
Martínez Fernández, Ángela
Mascarell, Purificació
Merlo Morat, Philippe
Millán González, Silvia C.
Monzó, Clara
Morant-Marco, Ricard
Morant, Maria
Muñoz Sánchez, Juan Ramón
Noyaret, Natalie
Nuckols, Anthony
Olaziregi, Mari Jose
Oliva Olivares, César
Palacios, Vicente
Penas, Ermitas
Pérez-Martín Mariángeles
Peris Blanes, Jaume
Peris Llorca, Jesús
Peytavy, Christian
Presotto, Marco
Puchau de Lecea, María del Mar
Rodrigo Mancho, Ricardo
Rodríguez Cuadros, Evangelina
Romano, Marcela
Romera Castillo, José
Romero Tobar, Leonardo
Rubio, Fanny
Ruiz Pérez, Pedro
Sáez Martínez, Begoña
Sáez Raposo, Francisco
San José Lera, Javier
Scarano, Laura
Servén Díez, Carmen
Siles, Jaime
Souto Larios, Luz C.
Talens, Jenaro
Tortosa, Virgilio
Trambaioli, Marcella
Urzáiz, Héctor

Valls, Fernando
Vega García-Luengos, Germán
Veres, Luis
Vian Herrero, Ana
Redondo Pérez, Germán
Vitse, Marc
Wentzlaff-Eggebert, Christian
Whiston, James
Zygmunt, Karolina

