

N.º 11 | 2019

cuadernos de

 **Ueph**

**Contra el olvido que seremos:
la memoria y sus manifestaciones en las
literaturas hispánicas**

X

ISSN: 2174-8713

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Irene Muñoz Cerezo

Secretaria y RR.SS.

Alexandra Dinu

Vocal de *Cuadernos de Aleph*

Iris de Benito Mesa

Área de indexación

Francisco Manuel Faura Sánchez

Área de maquetación

Iria Pin Moros (coordinadora)

Juan Antonio Gómez Zamorano

Adrián Mosquera Suárez

Yaiza Sevillano Ramírez

Área de web

Rafael Massanet Rodríguez

Jaime Oliveros García

COMITÉ CIENTÍFICO

María Álvarez Álvarez (Universidad de Oviedo)
Lorena Amaro Castro (Pontificia Universidad Católica de Chile)
Patricia Barrera Velasco (Universidad Internacional de La Rioja)
Manuel Cabello Pino (Universidad de Huelva)
Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid)
Fernando Candón Ríos (Universidad de Almería)
Jesús Cano Reyes (Universidad Complutense de Madrid)
Bernat Castany Prado (Universitat de Barcelona)
Francesca Crippa (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Soledad Cuba López (Universidade de Vigo)
Mario de la Torre Espinosa (Universidad de Granada)
Elena de Pablos Trigo (Universidad Autónoma de Madrid)
Cecilia Enjuto Rangel (University of Oregon)
Joaquim Espinós Felipe (Universitat d'Alacant)
Gabrielle Etcheverry (Carleton University)
Ricardo Ferrada Alarcón (Universidad Católica Silva Henríquez/Universidad de Santiago de Chile)
Marie Franco (Université Sorbonne Nouvelle)
Pedro García Suárez (Universidad Internacional de La Rioja)
Bernat Garí Barceló (Universitat de Barcelona)
Alba Gómez García (doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid)
Iker González-Allende (University of Nebraska-Lincoln)
Edurne Goñi-Alsúa (Universidad Pública de Navarra/Universidad Internacional de La Rioja)
Ioana Gruia (Universidad de Granada)
Claudio Guerrero Valenzuela (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)
Cristina Gutiérrez Valencia (Universidad de Oviedo)
Margaux Hélédut (Universidad Complutense de Madrid)
Carlos Jerez-Farrán (University of Notre Dame)
Fernando Larraz Eloriaga (Universidad de Alcalá de Henares)
Jacobo Llamas Martínez (Université de Neuchâtel)

Carmen María López López (Universidad Católica San Antonio de Murcia)
Teresa López-Pellisa (Universitat de les Illes Balears)
Violeta Lorenzo Feliciano (University of Arkansas)
Antonio Martín Ezpeleta (Universitat de València)
Liz Moreno Chuquen (Idaho State University)
Juana Murillo Rubio (Universidad Complutense de Madrid)
Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura)
Manuel Piqueras Flores (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)
Iliana Portaro (Southern Utah University)
Carmen María Pujante Segura (Universidad de Murcia)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universitat d'Alacant)
Blanca Ripoll Sintes (Universitat de Barcelona)
María José Rodríguez Mosquera (Universitat de Barcelona)
Héctor Andrés Rojas (Universidad de O'Higgins)
José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid)
Diego Santos Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Víctor Sevillano Canicio (University of Windsor)
Christian Snoey Abadías (Universitat Autònoma de Barcelona)
María Victoria Sotomayor Sáez (Universidad Autónoma de Madrid)
Luz C. Souto Larios (Universitat de València)
Giulia Tosolini (Università degli Studi di Udine)
Felipe Vázquez Badillo (Universidad Nacional Autónoma de México)

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	6-9
IRENE MUÑOZ CEREZO	

ARTÍCULOS

Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: <i>Éxodo. Diario de una refugiada española</i> (1940) y <i>Madréporas</i> (1944).....	10-32
SARA HERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ	

El espacio, el exilio y el pasado en «La cabeza del cordero».....	33-44
JINMEI CHEN	

La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal.....	45-65
JUAN A. GODOY PEÑAS	

El matiz autobiográfico en cuatro escritoras: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets y Carme Riera.....	66-80
ANDREA SANTAMARÍA VILLARROYA	

Más allá de <i>Bestiario</i> : reflexiones en torno a «Amanuense de Arreola» de José Emilio Pacheco.....	81-101
ERBEY MENDOZA	

<i>Diario de muerte</i> , o el colapso del lenguaje en el recuerdo.....	102-118
ASHLE OZULJEVIC SUBAIQUE	

Miguel Ángel Hernández, Clara Usón, Álex Chico: la novela de investigación epistemológica como reverso de la posverdad.....	119-131
ISABEL VERDÚ ARNAL	

Metaficción y autoría en <i>Los abrazos rotos</i> y <i>Dolor y gloria</i> , de Pedro Almodóvar.....	132-153
CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA	

La memoria del pícaro. Sentido y estructura de <i>El día del Watusi</i> de Francisco Casave-lla.....	154-175
DARÍO LUQUE MARTÍNEZ	

El telurismo paródico de Valle-Inclán: rememoración de la voluntad mediante un toque ca-
jaliano.....176-194
JULIO SALVADOR SALVADOR

RESEÑAS

«Mirándonos en las pajaritas como en espejo»: reseña de la película *Mientras dure la guerra*
(2019).....195-200
MÍRIAM GÓMEZ VEGAS

ENTREVISTAS

La memoria entre orillas. En torno al manuscrito de *Poeta en Nueva York* (entrevista con Ian
Gibson).....201-206
ADRIÁN MOSQUERA SUÁREZ

INTRODUCCIÓN

«Vivir no es tan importante como recordar».

«Vivir».

«No es».

«Tan importante como».

«Recordar».

«Vivir no es tan importante como recordar» (León, 1970: 51).

Estas palabras de la escritora española exiliada republicana María Teresa León (1903-1988) han rondado mi cabeza desde que comencé a proyectar la escritura de esta introducción. Desde el exilio del exilio, tras múltiples destierros, León escribe su obra cumbre, su autobiografía, muy significativamente titulada *Memoria de la melancolía*. No es en nada una autobiografía al uso, no tiene un yo protagonista cuya vida se vaya desgranando cronológicamente capítulo a capítulo. *Memoria de la melancolía* es un ejercicio de memoria colectiva, un revulsivo contra quienes pretendían el olvido, pero también contra quienes llegado un momento encontraron en él un plácido acomodo. Desde un nosotros colectivo que era la patria que se llevaron encerrada en un puño, impelía a la memoria, a la necesidad de contar y no permitir que lo ocurrido se desvaneciera en la diáspora tras la historia oficial franquista:

Contad vuestras angustias del destierro. No tengáis vergüenza. Todos las llevamos dentro. Puede que la fortuna os haya tendido la mano, pero ¿y hasta que eso sucedió? Contad vuestras noches sin sueño cuando ibais empujados, cercados, muertos de angustia. Habéis pertenecido al mayor éxodo del siglo XX. Ha llegado el momento de no tener vergüenza de los piojos que sacábamos entre el pelo ni de la sarna que nos comía la piel ni de la avitaminosis que nos obligaba a rascarnos vergonzosos en el cine. Nos habían sacrificado. Éramos la España del vestido roto y la cabeza alta. Nos rascábamos tres años de hambre y buscábamos una tabla para sobrevivir al naufragio. Contad cada uno el hallazgo de vuestra tabla y el naufragio. [...]

Sí, desterrados de España, contad, contad lo que nunca dijeron los periódicos, decid vuestras angustias y lo horrorosa que fue la suerte que os echaron encima. Que recuerden los que olvidaron (237-238).

León, como muchas de las escritoras y escritores protagonistas de este y el siguiente número, hizo de la memoria su mayor arma y de la frase «Vivir no es tan importante como recordar» su ética y estética literaria.

Desde aquí es desde donde yo leo los dos números que tengo el gusto de presentar. Desde el amor por quien recordó y desde el convencimiento de que, en efecto, vivir no es tan importante como recordar, porque necesitamos de la memoria para saber quiénes somos y no ser quienes otros quieren que seamos. En medio del olvido, de la amnesia generalizada de los estados, de la pretensión de borrar todas las otredades con que se encuentra esa ideología que es la hegemonía, la memoria es un ejercicio de combatividad y resistencia. Y, con Francisco Caudet, creo firmemente que «La memoria del pasado y su verbalización son antídotos contra el abandono y la renuncia, contra la aceptación del fracaso» (2005: 22).

Es por todo esto que me produce especial alegría ser la encargada de escribir estas palabras de presentación para los dos números que siguen, ambos centrados en «la memoria y sus representaciones en las literaturas hispánicas»: «Contra el olvido que seremos» (número 11, año 2019) y «El olvido está lleno de memoria» (número 12, año 2020). A lo largo de sus muchas y variadas páginas, las autoras y los autores indagan en las diversas manifestaciones de la memoria en las literaturas hispánicas: las modalidades discursivas de la memoria en la literatura, la autoficción y su presencia en otras artes, la memoria como elemento de resistencia cultural, la memoria de los exilios y las dictaduras, etc.

En este contexto tan favorecedor, querría hacer aquí otro ejercicio de memoria: echar la vista atrás para recorrer brevemente la historia de esta revista, *Cuadernos de Aleph*, de la que presento aquí sus números 11 y 12. En sentido estricto, comienza en 2006, cuando se publicó el primer número de este ilusionante proyecto; pero realmente esta historia todavía va un poco más atrás, hasta 2002, año de la fundación de la Asociación ALEPH, la asociación más longeva de jóvenes investigadoras e investigadores no doctores dedicados a la investigación de las literaturas hispánicas.

También para preparar esta introducción, leía estos días la presentación del primer número de *Cuadernos de Aleph* y me daba cuenta de lo ilusionante de poder actualizar los datos que, entonces, se exponían desde la dirección del Comité Editorial de Beatriz Ferrús Antón. Porque su «Hace ahora casi cinco años...» (2006: 7) de la fundación de ALEPH es ahora actualizado en un «Hace ahora diecisiete años» (dieciocho para el número 12, que presento también desde estas páginas). Y porque a eso se suma otro «Hace ya», el «Hace ya catorce — y quince— años de la creación de esta revista» que, como Beatriz Ferrús Antón decía en

aquella introducción de 2006, nació «con la vocación de pluralidad que siempre ha caracterizado a ALEPH», la de ser

un espacio de diálogo y de debate plural, de encuentro y de intercambio, a modo de aleph borgiano, cuya multiplicidad quisimos en su momento simbolizar al elegir este nombre para nuestra asociación: «Cada cosa era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo» (Jorge Luis Borges: «El Aleph») (7).

Quiero agradecer a esa genealogía propia de la Asociación ALEPH y de la revista *Cuadernos de Aleph* que ha creado estos espacios que tanto me han dado y siguen dando y que posibilitan que yo, hoy, les hable a ustedes. Gracias a todas las socias y socios que han dado voz y cuerpo a ALEPH; gracias a quienes, como titanes, han hecho frente a todos los trabajos que hiciera falta desde la Junta Directiva para sacar adelante la asociación; gracias a todos los comités editoriales que han remado con fuerza para que hoy pueda seguir existiendo este espacio de pensamiento y reflexión, así como de promoción y encuentro para jóvenes investigadoras e investigadores.

Gracias también a las autoras y autores por la confianza depositada en el equipo de *Cuadernos de Aleph* al enviarnos sus trabajos, en los que tanto mimo y esfuerzo han puesto — les prometo, desde aquí, que el equipo editorial también lo ha hecho—. Gracias, asimismo, al Comité Científico, cuya labor es primordial para la calidad y continuidad de la revista. Con mucha ilusión, le doy las gracias también a Françoise Dubosquet, que con tanto cariño accedió a enviarnos un artículo que encabezará nuestro número 12 y que supone un marco maravilloso para la lectura de los artículos que le siguen.

No quisiera perder la ocasión de agradecer desde estas páginas al Comité Editorial con el que he tenido la suerte de contar en esta nueva etapa de la revista y que hace posible la existencia de este y el próximo número. Para honrarles como es debido, no quisiera dejar de plasmar aquí sus nombres. Este comité ha estado compuesto desde abril de 2019 por: Iris de Benito Mesa (vocal de *Cuadernos de Aleph*), Alexandra Dinu (secretaria), Francisco Manuel Faura Sánchez (área de indexación), Iria Pin Moros (coordinadora del área de maquetación), Juan Antonio Gómez Zamorano, Adrián Mosquera Suárez y Yaiza Sevillano Ramírez (área de maquetación), Jaime Oliveros García (área de web) y Rafael Massanet Rodríguez (webmaster). Sé que todas y todos me permitirán hacer un pequeño aparte para agradecer de modo particular a Alexandra Dinu e Iria Pin Moros por haber sido los pilares sobre los que he trabajado y descansado durante este tiempo y que han ayudado a hacer crecer este proyecto con su buen hacer y su determinación; ha sido un privilegio trabajar con vosotras.

Sin más, solo me queda invitarles a leer y disfrutar del trabajo de una veintena de jóvenes investigadoras e investigadores que muestran con su buen hacer que el estudio de las literaturas hispánicas está vivo y tiene presente y futuro.

Cierro, como empecé, con las palabras de María Teresa León, esta vez en su promesa de continuación que no pudo cumplir, pero que sabemos en esta revista que no quedó en nada, pues fue retomada por muchas otras y otros que siguen haciendo «madre nuestra a la memoria» (2003: 330): «Pero, aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadas: CONTINUARÁ» (1970: 331).

IRENE MUÑOZ CEREZO
Directora de *Cuadernos de Aleph*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAUDET, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2006): «Presentación», *Cuadernos de Aleph*, 1, 2006, pp. 7-8.
- LEÓN, María Teresa (1970): *Memoria de la melancolía*, Losada, Buenos Aires.
- (2003): *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra.

**LOS DIARIOS DE SILVIA MISTRAL Y SU HIBRIDEZ DISCURSIVA:
*ÉXODO. DIARIO DE UNA REFUGIADA ESPAÑOLA (1940) Y
MADRÉPORAS (1944)***

SARA HERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ

sara.hernandez01@estudiante.uam.es

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: Los géneros autobiográficos conviven entre ellos con una base común: la memoria. Esta provoca la apertura a nuevas formas discursivas e, incluso, a la experimentación, inconsciente o no, dentro de los propios géneros. La hibridez que ofrecen los diarios de Silvia Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española* y *Madréporas*, ejemplifica que esta es frecuente en la autobiografía y que invita, además, a no poner límites, ya que gracias a ella nacen espacios mixtos donde el testimonio histórico, como lo fue el exilio republicano español, y la intimidad de la maternidad, que favorece la reconstrucción y reparación de la identidad, pueden convertirse en los ejes donde florece la memoria.

Palabras clave: Exilio republicano español, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, *Madréporas*, Memoria, Hibridez discursiva.

Abstract: Autobiographical genres coexist with a common basis: memory. This is the cause of new discursive forms and even of the experimentation within the own genres. The hybridism of Silvia Mistral's journals, *Éxodo. Diario de una refugiada Española* and *Madréporas*, illustrates that it is frequent in autobiography and that there are mixed areas where the historical testimony like Spanish Republican Exile and the privacy of the maternity, that assists the reconstruction and the repair of identity, become axis where memory thrives.

Keywords: Spanish Republican Exile, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, *Madréporas*, Memory, Hybridism.

1. Introducción

Si buscamos citas de autores y autoras, nos damos cuenta de que la palabra *memoria* y, por tanto, el concepto que esta suscita, se erige como uno de los ejes de pensamiento y de curiosidad al que vuelven los escritores y escritoras una y otra vez. Este mundo tan resbaladizo y sin fronteras y a la vez tan atrayente perdura, inconscientemente, desde que el ser humano escribe, porque ¿no están los textos impregnados de experiencia y recuerdos y, por tanto, de memoria? No obstante, nos encontramos con creaciones en las que la memoria aparece como centro indiscutible de la escritura: aquí es donde los estudiosos e investigadores proponen agrupar las formas literarias en las que se desarrolla la escritura memorialística: el género autobiográfico. Son los diarios, las cartas, las memorias y las autobiografías las modalidades canónicas de este género; sin embargo, la proliferación de las obras de esta índole a la que hemos asistido durante todo el siglo XX y XXI nos han regalado otras formas discursivas: las crónicas y los cuadernos de viaje, incluso lo que Samblancat Miranda (2000) llama el diario-reportaje.

La dificultad del género autobiográfico, entonces, reside en el continente. Las fronteras que lo delimitan parecen estar borrosas, desdibujadas¹. Cuando antes nos preguntábamos si la memoria era la que empaapaba todo, no lo hacíamos en vano. Es tal su maleabilidad que no podemos encajar sus características en una sola etiqueta. Pongamos un ejemplo: los diarios, que empezaron siendo íntimos, pueden no serlo, y en ellos hallamos desde apuntes a un poema hasta los acontecimientos históricos del momento. Si nos atenemos a este ejemplo, lo que podemos dilucidar es que el contenido es lo primordial, ya que el fondo común a todas las modalidades discursivas de este género es, como hemos dicho anteriormente, la memoria y, por tanto, el relato de la experiencia. El continente, la forma de adentrarnos en el tema puede variar, moldearse y manejarse al antojo del creador, pero el núcleo memorialístico lo vertebraba todo.

Para realizar una aproximación más ajustada de la problemática en este campo, podemos usar como referencia las palabras de Anna Caballé (1999: 22): «un discurso sobre el yo». ¿Quién es si no un yo el que protagoniza la memoria y, además, la escritura? Sin embargo, no solo protagoniza la memoria, es decir, el personaje principal que vive la experiencia, sino

¹ Molino (1991: 135) afirma que actualmente no hay un género autobiográfico porque «la creación literaria juega a borrar las fronteras haciendo estallar los géneros».

Sara Hernández-Fernández (2019): «Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

que, asimismo, cuando ese sujeto se convierte en escritor, el yo adquiere dos dimensiones más: la de narrador y la de autor. Como bien sabemos, esta idea es el *principio de identidad* que Lejeune (1975: 26) plantea para la autobiografía. Este sujeto es el que confecciona y el que ayuda a estructurar el discurso.

¿Qué hilos vamos a seguir en este artículo?, ¿qué sujetos nos hablarán de su experiencia? A los 80 años del éxodo republicano, se ha señalado insistentemente la importancia de recuperar la *memoria* de aquello que obligó a miles de republicanos a salir de España, a abandonar su tierra. Trabajadores de las fábricas, médicos, profesores, artistas... marcharon hasta Francia con lo esencial para ponerse a salvo de los golpistas. De esta experiencia nacieron las voces de escritores y escritoras: son estas voces las que componen una *contramemoria*. Es la palabra no hegemónica, la palabra de los que tuvieron que vivir en los márgenes. Ellos rescataron del olvido a través de la escritura (Hernández, 1999: 84) aquello que escondió la visión de los ganadores de la Guerra Civil española².

Ya Francisco Caudet señala que «dar testimonio escrito de lo ocurrido en aquellos tres años de enfrentamiento fratricida había de convertirse en una herida para la que solamente había un bálsamo: la palabra» (2001: 286). Esta no curaba, pero mitigaba el dolor causado por la contienda y sus consecuencias: muchos de los exiliados republicanos se aferraron como un clavo ardiendo al poder que tenía y tiene todavía la palabra. Junto a su desarraigo nació la necesidad imperiosa de no olvidar y de mantener los recuerdos vivos no solo para ellos mismos, sino también para los suyos y el mundo entero:

Gran parte de mi infancia fue escuchar lo que mis padres tenían que contar: él y mi madre, que también era relatora, aunque de manera diferente: llana, sin adornos, al grano. Mi padre convertía la historia en leyenda, mi madre volvía la leyenda realidad. Todo debido al exilio, que hace perentoria la necesidad de relatar, de preservar la memoria. Mis padres deseaban que la heredera retuviera el pasado, que recogiera de ellos su vida, que no olvidara la pérdida de la tierra y del sustento ideal, la justicia abatida y el anhelo de paz, la pequeña historia de la familia y la gran Historia de España. Esto pretendían las dos maneras de relatar que me eran entregadas. Aunque me parece que había algo más. Ese deseo subrepticio propio del exiliado: desarrollar el arte de la memoria y el principio de la melancolía. Llenar el vacío con

² Estudios imprescindibles del acontecimiento del exilio republicano español son, por mencionar solo una ínfima parte del vasto e importante catálogo de investigaciones: *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia* (1998) de Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.); *El exilio español de 1939* (1976) de José Luis Abellán (ed.); *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després* (2001) de María Fernanda Mancebo, Marc Baldó y Cecilio Alonso (eds.); *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿Adónde fue la canción?* (1991) de José María Naharro-Calderón (coord.), etc.

Sara Hernández-Fernández (2019): «Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

la nostalgia reconstructora y los pasos perdidos con alguna forma de la permanencia (Muñiz-Huberman, 2009: 15).

Los exiliados fueron adquiriendo una gran maestría a la hora de relatar, de dar voz y ponerle palabras a su drama gracias a su condición de testigos de la historia. Ellos aportan su testimonio; recurren a la memoria para crear y escribir o para simplemente narrar de forma oral su experiencia³. No importaba cuál fuera su canal de expresión, lo que les unía y lo que todos tenían en común era que la vivencia traumática y el consiguiente desgarró del éxodo no fueran en vano; necesitaban expresar su verdad para darle sentido a su sufrimiento. El género testimonial que «nace a raíz de la Guerra Civil tiene un tiempo histórico anómalo, de desarraigo, que va de lo individual a lo colectivo» (Samblancat Miranda, 2000) y se une a la escritura del yo estableciendo así un espacio común y coincidente⁴. En palabras de Josebe Martínez (2007: 17): «la literatura se convirtió en el lugar de la memoria».

Todo lo anteriormente expuesto nos conduce a lo que se conoce como escritura del exilio. El testimonio se funde con una literatura de carácter memorialístico o autobiográfico; sin embargo, los límites del resultado de esta unión vuelven a ser difusos. Ahora la pregunta es: ¿historia o literatura? Domínguez Prats (2012: 800) considera que esta escritura está a medio camino entre las dos. El hibridismo de contenido aquí observado refleja a su vez un hibridismo de continente; es decir, no solo afecta a la forma, sino que toda la idiosincrasia de esta escritura responde a esta naturaleza múltiple. Plaza-Agudo (2016: 193) concreta mucho más y revela otras dicotomías: lo público y lo privado, lo real y lo ficticio. La literatura de los exiliados, en cuanto a los géneros autobiográficos se refiere, nos obsequia con una oscilación que no puede pasar desapercibida.

Esta idea también la baraja Negrete Peña y añade una verdad indiscutible: «[la escritura] les ayudaba a reconstruir la identidad» (2016: 489). El drama de la Guerra Civil española y el no menos importante viaje al exilio les causó unas heridas irreparables en su identidad, unas heridas que necesitaron reconstruir posteriormente. La odisea tanto interior como exterior que tuvieron que vivir los republicanos españoles dejó mella en aquello que los constituía: la pérdida de la patria entendida como madre tierra; sus ideales vencidos, eje que les ayudaba a

³ El estudio *De ciudadanas a exiliadas. Un estudio sobre las republicanas españolas en México* (2009) y los testimonios colectivos *Mujer y exilio, 1939* (1999) y *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México* (2018), de Pilar Domínguez Prats, Antonina Rodrigo y Enriqueta Tuñón Pablos respectivamente, constituyen algunas de las investigaciones y recuperaciones de las vidas y experiencias de las exiliadas españolas más significativas y fundamentales del último decenio.

⁴ A raíz del exilio, hay un florecimiento de la escritura del yo: a través de la escritura, nacen testimonios históricos y narraciones de la experiencia y de la reacción de los que vivieron la Guerra Civil (Grillo, 2001: 323).

tenerse en pie; el descubrimiento de su situación como refugiados —anónimos, extranjeros...; a veces incluso se toparon con la pérdida de la comunicación por estar en un lugar con una lengua distinta a la suya—. Todo ello les afectó profundamente y se hallaron en un país nuevo donde empezar de cero. Sin embargo, la escritura se concibió como un motor, un refugio, una terapia y una vuelta a rescatar su identidad o a erigir una nueva que les concediera un lugar en el mundo.

Los múltiples estudios que se han ido desarrollando a lo largo de los años sobre la literatura escrita por mujeres republicanas exiliadas subrayan el interés y la singularidad de sus testimonios⁵. La vivencia de ellas difería en muchos aspectos de la vivencia de ellos. Las experiencias femeninas y, por tanto, su escritura autobiográfica, aportan nuevos matices del conflicto, como podemos observar en estos dos extractos de Federica Montseny y Luisa Carnés:

Yo evacuaba con mis dos hijos pequeños —Vida tenía cinco años y Germinal siete meses— con mi madre enferma, y con la madre de mi compañero. [...] Yo amantaba a mi hijo, y sentada en un rincón, medio aplastada por la gente, le di el seno, que él reclamaba, con la feliz inconsciencia de la primera infancia, en la que solo priman las necesidades fisiológicas. Vida, acurrucada a mis piernas, con la cabecita entre mis rodillas, no decía nada. ¡Pero qué tragedia para ella, que había llorado amargamente al tener que abandonar, en el coche que nos llevaba, una hermosa muñeca que le había regalado hacía pocos meses una prima mía! [...]

Una mujer gritaba en la puerta, sin poder penetrar ya en el almacén, literalmente abarrotado de gente:

—¡Mi hija! ¡Mi hija! ¡Que se me moja! ¡Mi hija! ¡Que se me moja! ¡Mi pobre hija! ¡Haced un poco de sitio para mi pobre hija!

Este grito lancinante, repetido muchas veces, me hacía un daño intolerable en las entrañas. [...] La mujer seguía gritando:

—¡Mi hija! ¡Mi pobre hija! ¡Se me va a morir mi hija! ¡Hagan un poco de sitio, por compasión, para mi hija! (*El éxodo [Pasión y muerte de españoles en el exilio]*, Montseny, 1977: 19-21).

Entonces se divisó, a un costado del coche, la silueta confusa de una mujer, que suplicó:

—¡Compañeros! ¡Llévenme de aquí! Yo no quiero quedarme... ¡Por favor!... Tengo mi hijita de 9 años. Mi marido me lo mataron en el bombardeo del 31 de diciembre. Era un obrero de guerra... Trabajaba en la Terrestre Marítima... Ya me he quedado sin él, que era todo nuestro amparo... Pero no quiero quedarme sin mi hija...

[...] Las abnegadas mujeres que guisaban en aquella improvisada cocina no habían interrumpido su humanitaria labor a pesar de los terribles bombardeos, y el arroz se coció a la intemperie y bajo las explosiones de las bombas (*De Barcelona a la Bretaña francesa*, Carnés, 2017: 110, 144).

⁵ Las diversas investigaciones de Vilches de Frutos, Nieva de la Paz y Plaza-Agudo, entre otras, confirman la proliferación e importancia cultural que tuvieron las mujeres en el exilio.

Sara Hernández-Fernández (2019): «Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

De hecho, Negrete Peña habla de «memoria de género» (2016: 488) cuando se refiere a los testimonios de mujeres. Ellas plasmaron lo que vivieron, años más tarde o desde el primer momento, y lo hicieron, además, como portadoras de la consciencia de la memoria. Los siguientes títulos y autoras solo son algunos de los muchos documentos que aún están por rescatar⁶: *De Barcelona a la Bretaña francesa* (1939), de Luisa Carnés; *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940), de Silvia Mistral; *Una mujer en la guerra de España* (1964), de Carlota O'Neill; *Memoria de la melancolía* (1970), de María Teresa León; *Un barco cargado de...* (1972), de Cecilia G. de Guilarte; *Primer exilio* (1978), de Ernestina de Champourcin; o *Memorias habladas, memorias armadas* (1990), de Concha Méndez.

La literatura de las exiliadas, según Martínez (2007: 36), es memorialística episódica o de experiencias personales. Efectivamente, y como es el caso de Silvia Mistral, autora en la que nos vamos a centrar aquí, su diario del éxodo solo abarca un episodio de su historia, quizás el más importante, pero únicamente una parte de su experiencia vital. Asimismo, su otro «diario» corresponde con la segunda categoría que propone Martínez y nos ofrece la memoria en su faceta más íntima: la aventura de la maternidad y la alegría que esta comporta. ¿No es esta evocación de tono intimista y exploración introspectiva una perfecta cuestión para poder explorar en la modalidad diarística?

Para cerrar la presente introducción, debemos declarar el propósito que, finalmente, persigue este artículo: examinar la obra autobiográfica de Silvia Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944), para así, después, poder estudiar sus formas discursivas y, como se ha mencionado en páginas anteriores, plantear el carácter híbrido de ciertas escrituras del yo.

2. La memoria de Silvia Mistral

Hortensia Blanch Pita⁷, más conocida como Silvia Mistral⁸, nació en La Habana (Cuba) el 1 de diciembre de 1914 y falleció en México D. F. el 26 de julio de 2004. Su vida estuvo

⁶ También hay que tener en cuenta los testimonios orales, pero en este estudio nos centraremos en los literarios. Véase la nota 2.

⁷ La entrada que le dedican a esta autora en el tomo III del *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (2016), publicado por la editorial Renacimiento, recorre su biografía de forma exhaustiva. Además, incluye dos apartados en los que se recoge la mayoría de su obra literaria y algunos de los estudios más sobresalientes sobre esta autora y su creación (Aznar Soler y López García, 2016: 326-328).

⁸ El seudónimo de Silvia Mistral lo crea a partir de la figura de su madre (ya que le hubiera gustado ponerle ese nombre [López González de Orduña, 2012:105]) y de la de Frédéric Mistral, poeta francés del siglo XIX, porque

marcada por los viajes de un lado a otro del Atlántico: llegó desde Cuba a la España de sus padres en 1921, más concretamente a Lugo (Galicia), pero en 1926 volvió a la isla del mar Caribe junto a su familia debido a la dictadura de Primo de Rivera. Cuando llegó el año 1931, y con él la proclamación de la II República española, los Blanch Pita pusieron rumbo de nuevo a España y se asentaron definitivamente en Barcelona. Este ir y venir terminó cuando llegó a México en julio de 1939 a causa de la Guerra Civil española. Mistral formó parte de ese grupo de refugiados españoles que corrieron a la frontera francesa y luego se dispersaron. Este vía crucis tanto individual como colectivo afectó a su vida, provocando que la mayor parte de su existencia girara en torno al exilio republicano. De dicha experiencia surge *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940).

La memoria de Silvia Mistral —lo que no quiso olvidar y lo que no quiso que se olvidara— está recogida en este diario que abarca desde la caída de Barcelona en el 39 (Colmeiro, 2011: 21) hasta su viaje en el barco *Ipanema*, que la llevaría, junto a su marido Ricardo Mestre, a México, su nuevo y definitivo hogar. Este extracto de su vida, de su autobiografía, es solo un ejemplo más de los testimonios de la tragedia del exilio; sin embargo, es un ejemplo muy especial. Además de estar escrito por una mujer y dar así una perspectiva distinta a la canónica y patriarcal⁹, nos introduce de lleno dentro del campo resbaladizo que es el mundo de los géneros autobiográficos: el hibridismo que a veces trae consigo la escritura del yo.

Mistral, mujer moderna, colaboró en varios noticieros españoles como *Solidaridad Obrera* y *La Vanguardia* (Colmeiro, 2011: 21; Plaza-Agudo, 2016: 193) escribiendo crónicas; publicó artículos y cuentos en México y en otras revistas y periódicos de América Latina como *Aventura*, *Comunidad Ibérica*, *El Regional*, *El Libertario*, *Babel*... Finalmente, la maternidad le llegó tres años después de su éxodo. Un viaje completamente distinto al anterior, en el que también la memoria compone el eje principal del desarrollo de una escritura que gravita alrededor del yo, lo encarna *Madréporas* (1944), otro diario que versa sobre la maternidad; y que presenta un carácter lírico, si seguimos las palabras de Colmeiro (2011: 22).

en el momento en el que empezó a escribir y quiso utilizar otro nombre distinto al suyo estaba leyendo *Mireia* (1859), de este autor (Tuñón Pablos, 2018).

⁹ Según la investigadora Rosa María Grillo hay una gran «presencia femenina en la historia a través de la escritura autobiográfica» (2001: 324).

Sara Hernández-Fernández (2019): «Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

3. *Éxodo. Diario de una refugiada española*

Éxodo. Diario de una refugiada española y *Madréporas*, de Mistral, son el objeto de estudio de este artículo. A través de ellos ejemplificaremos lo que proponíamos al final de la introducción: mostrar que la memoria puede florecer en distintas formas textuales y que, asimismo, la presencia de estas en el panorama literario conlleva un hibridismo de los géneros canónicos. Estos dos «diarios» esconden un pequeño laberinto que nos hace plantearnos si verdaderamente pertenecen a este género. Nos adentraremos primero en el que recoge el exilio y, después, en el de la maternidad.

Éxodo. Diario de una refugiada española fue publicado en México por la editorial Minerva en 1940. Esta edición no fue realmente la primera aparición del testimonio: la revista *Hoy* de México en 1939 fue sacando los capítulos seriados y más tarde, con nuevas correcciones, se publicó en la editorial¹⁰. No fue hasta 2009 que Icaria reeditó la obra, esta vez a cargo de José F. Colmeiro. Finalmente, en 2011 reapareció en una colección del diario *Público*, recuperando así la memoria de la autora. Sin embargo, *Éxodo* fue un libro que no se difundió mucho en su momento, a pesar de que Mistral quiso que llegara a los lectores españoles (Mistral, 2015b: 305)¹¹. El hecho de vivir en México complicó la difusión de este testimonio que la autora consideraba esencial para conocer la verdad de los exiliados¹².

Los escasos estudios que nos han llegado de *Éxodo* plantean una dificultad para someter esta obra a una categorización debido a la hibridez que encierra. No obstante, todas las etiquetas que se han planteado aportan una nueva dimensión a la naturaleza de nuestro objeto de investigación: Colmeiro habla de una crónica de viajes, que es lo que dice la propia autora (2011: 29); Jato plantea un diario o cuaderno de viaje (2015: 30-32); Samblancat Miranda se adentra ya en la cuestión del hibridismo y defiende su condición de cuaderno de bitácora, diario-reportaje o diario-crónica personal de guerra, y añade, asimismo, que una parte de la

¹⁰ Colmeiro (2011: 55-62) en la introducción de su edición de *Éxodo* expone pormenorizadamente la cuestión de la publicación de esta obra.

¹¹ Mistral se conformaba con que la gente leyera el diario, no le importaba el ganar dinero sacando una edición más (Mistral, 2015b: 305), de hecho, quiso venderlo a precios populares (2015c: 313). La autora era consciente de que lo que contaba en su libro era necesario para saber y no olvidar.

¹² Es muy interesante ver las misivas que se enviaban Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral, recogidas por Mónica Jato en *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral* (2015), donde se observa el día a día de las autoras, pero también sus incertidumbres literarias y sus anhelos.

obra es un libro de viajes (2000)¹³. Martínez, por su lado, señala que se trataría de una «reflexión de un evento histórico traduciéndolo a lo cotidiano» (2007: 177). Finalmente, sacamos a colación la opinión sobre el diario que la propia Mistral da a Cecilia G. de Guilarte en sus cartas en las que lo menciona tildándolo de documento personal de la época (Mistral, 2015d: 356), además de «testimonio retrospectivo de una experiencia» (2015c: 313). Tras plantear este panorama, nos surgen las siguientes dudas: ¿cuál de todas estas etiquetas es la acertada o, por lo menos, la más próxima a su condición?, ¿podemos realmente insertar esta obra en una única categoría?, ¿es posible que estas se planteen como nuevas formas discursivas en las que germina la memoria?

Una de las cuestiones que llama la atención cuando nos adentramos en *Éxodo. Diario de una refugiada española* tiene que ver con el género diarístico y sus constituyentes. Las características de los diarios, ya sean íntimos o literarios, son comunes y ayudan a establecer límites para considerar si una obra forma parte o no de este género. Primeramente, no son un relato autobiográfico completo (Domínguez Prats, 2012: 810) como bien ejemplifica la obra, ya que su testimonio corresponde a un periodo muy específico de la vida de Silvia Mistral. Esto, entonces, nos conduce a afirmar que en cierto modo los diarios proponen una escritura *in medias res* (Luque Amo, 2016: 294).

Asimismo, aquello que singulariza a este género es su estructura y forma, que están regidas por la escritura cronológica (Domínguez Prats, 2012: 812). De acuerdo con la cláusula del calendario de Blanchot, podemos afirmar que las entradas ayudan a que el diario tenga una estructura, pero una estructura fragmentaria, típica de las obras que se circunscriben a este espacio literario. *Éxodo* está dividido en 27 capítulos que, a su vez, contienen entradas diarias que van del 24 de enero de 1939 al 8 de julio del mismo año. Al principio de la obra hay más regularidad de escritura, pero luego los lapsos de tiempo son mayores: a la entrada del día 10 de febrero le sucede una elipsis temporal que se prolonga hasta el 16, fecha que corresponde con el exilio de los republicanos hasta que se asientan en Francia, en la «Maison du Peuple». A partir de ese momento, las pautas de escritura se vuelven más regulares. Cuando Mistral enferma, también hay un espacio temporal vacío que dura desde el 5 al 15 de mayo, día en el que ya deja de estar convaleciente. A pesar de que hay otras dos semanas en las que suponemos la recuperación total de la autora, se retoma la regularidad el 6 de junio, cuando viaja para embarcar en el *Ipanema* junto a su marido y, por fin, llegar a México.

¹³ Se refiere a los últimos capítulos de *Éxodo*, cuando llegan a la Martinica.

Sara Hernández-Fernández (2019): «Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

Los otros dos ejes del diario ya no tienen tanto que ver con la estructura como con el contenido y el objeto-sujeto de la escritura¹⁴: lo que ocurre en el tiempo inmediato y el yo, centro del que nacen indiscutiblemente este y los demás géneros autobiográficos. Mistral en *Éxodo* va cristalizando la mayoría de los días que pasan de su viaje al exilio de forma *diaria*, en el sentido literal de la palabra. En las entradas que corresponden al 2, 3, 4 y 5 de febrero de 1939, por ejemplo, vemos la condición de inmediatez a la que acabamos de aludir: el escuchar la radio de algunos de los refugiados, los bombardeos de los aviones fascistas, las «caravanas de hombres, de mujeres y de niños» (Mistral, 2011: 98), la entrada a Francia... Hasta ahora la obra puede definirse como un diario canónico, ya que, como recoge Luque Amo (2016: 293-294) con sencillez y acierto, tiene un carácter fragmentario, que lo hace distanciarse de la autobiografía debido a las entradas diarias; también encontramos cotidianeidad, es decir, inmediatez, lo que remite al día; y está escrito *in medias res*. No obstante, el yo y su experiencia personal, a pesar de establecerse como núcleo de la escritura, evolucionan a un nosotros, a una colectividad. Si bien es cierto que explícitamente en la obra no es continuo este plural, sí hay que señalar que el yo toma un aura de *nosotros*.

Antes de clarificar el caso tan representativo de Mistral, debemos tener en cuenta algunas consideraciones más en relación con el sujeto. Como bien sabemos, el nombre por el que se conoce a la autora realmente es un seudónimo, por lo que podríamos plantear un desdoblamiento: «L'altérité s'accroît, lorsque le diariste, au lieu d'utiliser son propre prénom, s'en forge un d'invention» (Didier, 1976: 148). Ahora bien, ¿el pacto autobiográfico¹⁵, por lo tanto, se rompe?, ¿ya no hay una identificación entre el autor, el narrador y el personaje? Si el seudónimo está asentado como es el caso presente, sigue prevaleciendo todo lo anterior y la alteridad no se cumple¹⁶. En palabras de Lejeune: «Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité» (1975: 24).

El sujeto individual en *Éxodo* es ya el hilo que vertebra la memoria de la escritora, ya el de la narración. En las primeras entradas el yo es claro y explícito: «*Salí* de casa, para *dirigirme* al trabajo [...] Ya en la calle, *me he encontrado* con el mismo problema de siempre: no había

¹⁴ «Ce qui reste fondamental dans le journal, c'est que le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours» (Didier, 1976: 116).

¹⁵ El diario también cumple el pacto autobiográfico según Didier (1976: 147).

¹⁶ Al introducir la ecuación A=N=P suponemos que no hay ninguna modificación notable, sin embargo, estamos ante un diario en el que el personaje principal se desdobra en un sujeto colectivo, un nosotros con apariencia de yo. Es decir, que la P aparece en *Éxodo* en algunos pasajes con el significante «yo» y entraña un significado «nosotros».

tranvías» (Mistral, 2011: 71); «francamente, no *daré* jamás una sola gota de sangre por defender la República burguesa. Muchos dirán que *mis* ideas no son prácticas [...] *yo tengo mi* mundo creado a golpes de arado y entre surcos fangosos» (75); «*yo he estado* cuatro horas rompiendo archivos y correspondencia. Un periodista alemán *me* dijo que todos estos autos de fe personales le recordaban los días que siguieron al pronunciamiento de Hitler, tras el incendio del Reichstag» (79); «*escribo* estas notas en el estudio de Él. *Recuerdo* que antaño *tenía* miedo a subir por la estrecha y oscura escalera [...] *Voy* a partir. ¿Cómo y a dónde? No lo *sé*»¹⁷ (83). Este sujeto nos aporta la experiencia de unos ojos en singular, pero es una visión muy particular porque puede evolucionar a una colectividad de significado: «a las dos de la madrugada me ha despertado la conversación, en altos tonos, de un oficial. Me incorporo, sobre la paja, que me agujonea como si fuera un batallón de pulgas, y escucho lo que dice» (92); «estoy sola, sin protección, en un pueblo triste. Me he abrazado a mí misma y he llorado largo rato, con el llanto amargo de quien ha perdido la alegría de ver, de andar, de vivir, en una palabra» (120-121). Gracias a estos ejemplos podemos diferenciar el yo diarístico —el que es consciente de la escritura y es singular— y el yo con una dimensión colectiva —el de la experiencia compartida—.

No es hasta el final del capítulo tercero cuando encontramos definitivamente el conjunto al que Mistral termina perteneciendo. Desde que empezó el diario solo tuvo que pasar un día para sentirse parte de algo más grande que ella misma: «nosotros: los muertos, los que nos vamos en carros de dolor, y aquellos que se quedan para morir o continuar la lucha, poseemos la razón» (87). La experiencia común, por lo tanto, se configura en un nosotros debido a que la voz es testimonial, y a que además el yo acaba diluyéndose en el plural. Durán Giménez-Rico habla del reflejo del sujeto singular en un sujeto grupal y viceversa: «Como el poeta, el autobiógrafo es un creador que tiene que recapturar el tiempo, dar forma a lo deforme, *convertir al uno en múltiple y a lo múltiple en uno*, transformar la imagen de uno mismo en un espejo en el que se miran los otros, convertir la vida en palabras y las palabras en vida»¹⁸ (1999: 100). En *Éxodo* esto es un principio vertebrador muy claro porque se evidencia que hay un nosotros muy específico que Mistral también integra y que corresponde al grupo social de los refugiados españoles republicanos: «nuestra vida parece un eterno viaje, en el invierno y en

¹⁷ Las cursivas son mías.

¹⁸ La cursiva es mía.

la noche» (Mistral, 2011: 94); «partimos nuevamente a la madrugada» (98); «y así abandonamos Argelès y sus alrededores» (113); «a las mujeres nos han vacunado, sin delicadeza alguna, en la vía pública...» (115); «nosotros llevamos en la mente una hilera de muertos» (139); «estamos al fin de una etapa y en el pórtico de una vida nueva, que renace, el alma se dilata en una emoción nueva» (230).

Para finalizar este análisis, vamos a adentrarnos en la parte de *Éxodo* en la que es inevitable no remitir a la hibridez. Es este carácter la causa por la que podemos hablar de las múltiples naturalezas que puede adquirir el diario en relación con el contenido. Didier afirma que el diario es un refugio (1976: 87-88), denominación a nuestro parecer muy acertada, ya que en el primer libro de Mistral vemos esta suerte de trinchera que ofrece la escritura de lo personal, de la intimidad. Si bien es cierto que el contenido de este diario no es íntimo, sigue siendo una trinchera en la que resguardarse del temporal que le tocó vivir en su viaje al exilio. Su memoria se nutre de una experiencia y un testimonio personal y colectivo que no es privado, sino todo lo contrario, a pesar de que primeramente fuera concebido para no ser publicado: «La escritura en forma de diario, que por su naturaleza misma niega la comunicación intersubjetiva, entra ahora en la comunicación literaria. El monólogo es ahora un monólogo que los demás escuchan; es más, tiene lugar para que los demás lo escuchen» (Picard, 1981: 118).

Una pincelada del hibridismo de *Éxodo* reside en lo que en páginas anteriores habíamos indicado ya: el vaivén entre la historia y la literatura. La mimesis y la *poiesis* conviven en este diario mezclándose y confundiéndose o, a veces, diferenciándose con claridad. La parte de historia que aparece visiblemente la encontramos mencionada, por ejemplo, en las huellas que nos va dejando la autora sobre el panorama político español («leemos periódicos franceses y por ellos nos enteramos de las riñas políticas entre Negrín y Azaña» [Mistral, 2011: 127]); sobre el destino de otros españoles en los campos («de ese dinero, remito alguno a compañeros que se pudren en los campos de concentración» [131]); los acontecimientos bélicos de España («los ex combatientes internacionales nos hablan, con pasión, de mil incidentes de la guerra: los combates de Teruel, los bombardeos de Barcelona, la lucha en Madrid y la retirada catalana» [139]); los barcos y su partida... Y, por último, la parte de literatura, en la que visualizamos cómo la ficción y la realidad se combinan dando paso a un espacio de creación donde también habita lo testimonial (la noticia de la muerte de Machado que recoge en el capítulo «Muerte del poeta» [133-135]; la convivencia de las refugiadas en la «Maison du Peuple»).

Luque Amo manifiesta que «en el diario, el Yo desarrolla su ámbito íntimo o privado, entendiéndolo aquí como la intrahistoria del diarista, que se centraría así en su mundo personal en contraposición al mundo exterior, público, histórico» (2016: 295). *Éxodo* no se centra solo en su mundo personal; de hecho, se centra poco en él, fija la mirada en los sucesos históricos, en los demás, y esto lo lleva a la esfera histórica. ¿No es, por tanto, un diario? Estructuralmente sí lo es, como hemos clarificado anteriormente. Entonces, ¿es el contenido lo que lo diferencia de los diarios canónicos? La hibridez de contenido con la que está construido *Éxodo* comporta una oscilación que nos lleva a modificar la naturaleza del diario y a considerar nuevas formas discursivas para el desarrollo de la memoria. Este género de las escrituras del yo es el espacio ideal en el que desplegar y observar la variación de contenido que ofrece el hibridismo. Según Samblancat Miranda: «la voz íntima de la estricta regularidad cotidiana se transforma, a menudo, en la crónica de una experiencia personal convirtiendo el diario en *sede del reportaje*»¹⁹ (2000); o en palabras de Didier: «mais bien souvent le journal [...] devient le lieu du reportage. [...] On dirait que *le journal devient journalistique*»²⁰ (1976: 188). Aparte de los binomios colectivo-personal e historia-literatura, la obra también se beneficia del carácter periodístico, más concretamente de la crónica.

Precisamente la crónica cuenta con un «carácter *híbrido*»²¹ (López Alcón, 2014: 2) y con una volubilidad perfecta para «adaptarse a las diferentes formas de contar un hecho —histórico, literario o periodístico—», así como una gran libertad de temas. No en vano los investigadores que mencionábamos anteriormente abogan por caracterizar parte de *Éxodo* como una crónica. La autora se asienta como testigo, y recoge y plasma los hechos debido «a su presencia *in situ*» (10): «partimos nuevamente a la madrugada. Hace frío. Como ha helado toda la noche, los arbustos que crecen al borde, en las cunetas, tienen sobre las hojas una blanca capa de escarcha» (Mistral, 2011: 98); «dan una lata de sardinas, cada veinticuatro horas, para quince personas. Dos o tres niños se mueren cada día» (110); «es un local amplio y limpio, donde los mineros hacían sus asambleas. En la pared hay todavía un gran *affiche* de propaganda pro-España [...] Extendimos los jergones de paja por el suelo. Con maletas se hacen armarios y tocadores» (122).

En sus cartas la propia Mistral habla de su ojo de periodista (2015a: 185) y, como sabemos que trabajó en distintos noticieros y revistas, es indiscutible encontrarnos un gusto por

¹⁹ La cursiva es mía.

²⁰ La cursiva es mía.

²¹ La cursiva es mía.

la precisión de datos particular del ámbito periodístico: «los aviones bombardearon Gerona y sus alrededores. El balance ha sido de veinte muertos y cincuenta heridos» (2011: 94); «no se explica que establecido ya un porcentaje para los embarques, a base de la siguiente proporción: 33 por ciento para el sector republicano, 38 por ciento para los marxistas, 24 por ciento para el sector confederal y 5 por ciento para los sin partido, se obre en desacuerdo dando preferencia al sector comunista» (191); «por la tarde se sabe que han sido entregados pasaportes a un millar de españoles —994 para ser exactos—. . .» (195).

Así pues, y recapitulando, el diario puede ser esencialmente una crónica (Didier, 1976: 177), pero también un reportaje de la situación política (189), por ejemplo. *Éxodo*, efectivamente, abre un abanico, un fresco del momento político español:

[...] Un obrero metalúrgico me dice:
—Fíjese lo que pregunta el señor Gamboa: «¿Qué partido cree usted que ha dado mayor contribución a la guerra? ¿Qué opinión tiene del señor Negrín? ¿Qué opinión tiene de la Junta Casado-Besteiro?». Vamos a ver, ¿qué contesta uno a todo esto? A mí, por ejemplo, no me simpatiza ningún político, ni Negrín, ni Azaña, ni Prieto. Sobre la Junta de Defensa, tengo una opinión personal: que debió formarse mucho antes. ¿Se me va a negar, por ello, mi pasaporte y la posibilidad de rehacer mi vida, en México? Quizá sí; por lo tanto, me veré obligado a mentir, a decir que Negrín es el mejor de los hombres y el más perfecto de los políticos y que Casado, Miaja, Besteiro y Mera, así como los demás componentes de la Junta, son unos «traidores» (Mistral, 2011: 191-192).

Hay escritores de crónicas que introducen diálogos, los reproducen, y «aportan un mayor realismo a sus crónicas» (López Alcón, 2014: 12). Estos diálogos en estilo directo son abundantes a lo largo de todo el diario: «—¿Qué puede usted temer? —me dice ingenuamente» (Mistral, 2011: 105); «por el sendero de la playa regresan del campo, escapados, algunos soldados. Los que llegan al puente les preguntan: —¿Está lejos? —No mucho, dos o tres kilómetros, pero solo hay arena...» (106); «—A lo mejor nos llevan a París —decía uno. —No, hombre, hubiera seguido hacia el norte. Mejor será Marsella. —¿Y si nos llevaran a España? —preguntó un viejo campesino» (119).

Tras este paseo por el género diarístico de *Éxodo. Diario de una refugiada española*, podemos concluir que la amalgama de etiquetas que se le han ido asignando a lo largo de los distintos estudios es solo un reflejo de lo que alberga su interior: un hibridismo que se aleja de lo canónico y que nos conduce a reconocer otras formas con las que explorar la memoria.

4. *Madréporas*

Madréporas, la otra obra de Mistral, en cambio, no cuenta con ese horizonte categorial debido a las escasas investigaciones sobre ella. Colmeiro opina que es un diario lírico escrito en prosa poética por el cual Mistral nos revela la aventura que supuso el nacimiento de su hija Silvia, que vino al mundo en 1942 en la ciudad de México (2011: 22). La primera edición de este libro fue publicada en 1944 en ediciones Minerva y consiguió sacar una segunda edición en 1967 con Finissterre y hasta una tercera en 1985 con Leega Editorial. «Fue considerada entre los doce mejores libros del año en México y reeditada [...] con dibujos y viñetas de Ramón Gaya» (Aznar Soler y López García, 2016: 327). Este diario aborda, con más profundidad, no solo el evento del nacimiento de su hija, sino la identidad femenina, la alegría de la maternidad y su experiencia y cómo esta le ayuda a superar el exilio (Colmeiro, 2011: 22)²². *Madréporas* tiene algunas propiedades de diario íntimo, aunque no todas. A causa de esto volvemos a considerar la hibridez que afecta en este caso más a la forma que al contenido. De hecho, la prosa poética con la que está escrita la obra es una suerte de híbrido también.

Para determinarlo como diario e íntimo se ha atendido a las particularidades formales del género y, además, al contenido. El inicio *in medias res* y el yo como sujeto son los elementos ya vistos anteriormente que hallamos en este libro y que nos empujan a sopesar la naturaleza diarística. A esta se incorpora un contenido que no estaba presente en *Éxodo*, pero en el que reside aquello por lo que lo tildamos de íntimo: la hondura de la maternidad, un tema escondido por ser tan personal y profundo²³. En el diario y su intimidad hay un reencuentro materno: «L'intimité conquise, c'est l'intimité utérine et maternelle retrouvée» (Didier, 1976: 91). Si *Éxodo* era un refugio, *Madréporas*, en cambio, es un espacio de descubrimiento de la propia entidad a la que se llega a través del discurso interior (91). Mistral alcanza su yo pleno gracias a su hija Silvia y a la memoria, porque, como expone Charles Taylor, «la identidad se construye con la memoria» (2006: 398).

²² En el diccionario biobibliográfico que estamos manejando en el presente artículo tienen recogido el título de *Madréporas* con un subtítulo entre paréntesis: «Maternidad en tres tiempos». Si bien es cierto que en la edición que estamos manejando no aparece este inciso, es una información muy esclarecedora para el desarrollo de este apartado.

²³ «Son escritoras [...] quienes abren la literatura a temas como la maternidad [...], son escritoras quienes nos muestran relaciones entre mujeres (madres e hijas, hermanas, amigas...)» (Freixas, 2015: 135).

Estructuralmente, el libro está dividido en tres partes o tiempos («Primer tiempo», «Flauta salvaje» y «Regazo vivo»), cada uno con sus respectivas entradas. Nombramos así a los distintos subcapítulos, dado que «muchos diarios son concebidos como tales y no tienen esa cláusula temporal [...] esa misma estructura está contenida en el propio concepto de entrada. La entrada puede ser diaria o no serlo...» (Luque Amo, 2016: 277). A pesar de que *Madréporas* no posee fechas explícitas que puedan llevarnos por los derroteros del diario canónico, sí advertimos una escritura discontinua debido a que no hay una linealidad temporal completa. No obstante, podemos visualizar una cronología que va hacia delante con algunos saltos en el tiempo. Aunque no se puede especificar el tiempo pasado, el libro tiene un punto de inflexión que coincide con el nacimiento de la hija de la escritora.

La temporalidad de *Madréporas* depende de los recuerdos del yo. Este pasado ayuda a poder establecer dentro del presente de la escritura dos presentes distintos, que son el presente del embarazo y el presente de la condición de ser ya madre, y los dos vienen de una misma memoria, de ese mismo pasado. En general, en la redacción de un diario la dirección temporal discurre en el sentido contrario de la vida: del presente al pasado, es decir, desde el momento de la escritura al momento vivido (Álvarez Calleja, 1989: 447). En la obra el presente es el tiempo más utilizado, pero convive con el pasado también, creando entre los dos un balanceo que se va mitigando mientras la lectura avanza. En «Primer tiempo», el pasado se erige protagonista, ya que Mistral rescata de su memoria trozos de su antigua vida, de su yo anterior al acontecimiento maternal. Habla desde el presente materno, que es el de la escritura, pero los recuerdos de su yo más primitivo desempeñan el papel principal a causa de la introspección que hace a su yo previo al materno, el que ya no le corresponde, con el que, herido por el exilio, no termina de armonizar.

En «Flauta salvaje» se instaura el presente de la escritura en su totalidad. Este es el presente, asimismo, del embarazo, del parto y de la maternidad. Aparecen todos juntos, pero no entremezclados: «¿cómo se ha ido deformando la línea de ayer! Lentamente, como en una disolvencia cinematográfica, lo que antes fuera ágil y esbelto se ha ido transformando en torpe y combado» (*Madréporas*, Mistral, 1967: 33); «no te veo, pero sé muy bien, lo siento, que estás aquí: revoloteando dentro de mí» (35); «al nacer tú, hija, borrándose mi forma combada, vuelvo a ser un poco de lo que fui en apariencia» (40); «mi carne es nueva. Se está abriendo,

lenta, dolorosamente, para señalarte el camino. ¿No escuchas el grito de su desgajamiento?»²⁴ (42). Verdaderamente, solo hay una misma temporalidad, pero vivida en distintos momentos o vista desde distintas perspectivas.

Por último, en «Regazo vivo» culmina la alteración de los tiempos a los que estamos asistiendo con *Madréporas*. En este tiempo final, la presencia de Silvia hija es constante, por eso el presente materno vuelve a establecerse como el principal: «Cae la noche sobre el pueblo y los plátanos de la plazuela parecen cubiertos de una luz amarilla. Tú duermes ya tranquila y feliz, y yo pienso [...] que acaso mi sangre haya servido para alimentar su brillantez» (63). Sin embargo, los recuerdos a veces asaltan y traen consigo el pasado una vez más: «apelé nuevamente, terca y obtusa, a mi infancia. La recorrí desde los linderos más lejanos de mi memoria. Galicia surgió ante mí como fondo a mis días más felices...» (50).

Así pues, aunque el presente sea el tiempo del diario, hay variedad (Didier, 1976: 159), como acabamos de observar. *Madréporas* tiene su propia cronología dentro de un contexto muy claro y de un hilo que es manejado por el sujeto de la enunciación y del enunciado. El centro de la escritura es un sujeto que, en suposición, «registra su día a día mediante entradas a veces fechadas»²⁵ (Luque Amo, 2016: 297), y hablamos de suposición porque, aunque no hay una regularidad de redacción explícita, sí se observa el deseo de recoger el progreso y crecimiento tanto de la autora como de su hija, pero, sobre todo, de la autora *gracias* a Silvia.

Esta construcción del yo a la que asistimos no es más que la renovación y reparación de la identidad de Mistral a través del tiempo de la maternidad y de la oportunidad que le regala la intimidad del diario, sede donde debe tener lugar el desarrollo del yo (Luque Amo, 2016: 292). El sujeto de la escritora conlleva una identidad resquebrajada a causa del exilio y que está dividida en pecios, por eso podemos localizar distintas caras del yo: el sujeto «lírico», el de la poeta, cargada de sentimientos y vivencias («el primer amor se me fue de entre las manos como un pájaro herido. Huyó de mi vida mansamente, dejando un melancólico sabor de fruta a medio madurar» [Mistral, 1967: 17]); el yo del pasado y de sus recuerdos (15 años, 20 años o «mujer a medio hacer» [14]), que aparece fantasmalmente y da paso al yo madre-mujer, porque el ser mujer, entendido como entidad femenina plena y total, le llega cuando es madre («soy una madre más, entre todas las mujeres de la tierra» [15]). Además, como en el caso de

²⁴ La última cita pertenece a la entrada en la que asistimos literariamente al parto. En ella observamos la unión de verdad y ficción, ya que realmente la autora refleja la remembranza de su alumbramiento *en presente*, con todo lo real y ficticio que eso conlleva.

²⁵ La cursiva es mía.

Éxodo, hallamos un sujeto plural; sin embargo, no es una pluralidad en la que podamos augurar una clase social determinada ni una experiencia conjunta como lo fue el viaje del exilio, sino que encontramos un nosotras y un nosotros que reflejan una unión sentimental, una relación de afección. El nosotras («tengo miedo, madre, miedo de que nosotras —mi hija y yo— no podamos cantar para ti una doble canción filial» [27]) esconde un todo, una entidad completa, dos sujetos en uno; en cambio, nosotros —yo y él— («la primavera se ha hecho eterna para nosotros, al llegar tú» [65]) es la reunión de dos sujetos que van juntos en armonía, pero cada uno son un propio ser.

Madréporas alberga en su interior una característica muy especial para ser, en principio, un diario. A veces en este género observamos la utilización de la segunda persona del singular, creando así una suerte de monólogo interior, ya que de alguna forma establecemos un diálogo con nosotros mismos a causa de un desdoblamiento (Didier, 1976: 151-152). No obstante, lo que realmente posee este libro es un destinatario muy específico y, además, explícito: un tú que atañe a su hija Silvia, la receptora de todo *Madréporas* («y no tengo más premios ni dones que los que tu sonrisa, hija mía, quiera darme» [Mistral, 1967: 15]; «tu papá me dijo...» [21]; «tú cambias tanto el orden de las cosas, que este año no tiene doce meses para mí. Ya les contaremos a todos cómo se pueden vivir cuatro estaciones en nueve meses» [36])²⁶. Durante todo el libro nos topamos con la aparición de un tú real, no un yo desdoblado; por tanto, su hija Silvia es el narratario²⁷ de toda la obra. Si bien es cierto que podemos encontrarnos otros receptores, en el trasfondo siempre hallamos a Silvia como destinataria.

Dicho esto, podemos adentrarnos una vez más en el hibridismo y sugerir las siguientes preguntas: ¿podría ser *Madréporas* un diario y una epístola a la vez? ¿O tal vez una larga pseudo-carta dirigida a su hija? Las misivas que Mistral se enviaba con Cecilia G. de Guilarte encierran fundamentalmente el mismo fin que su segunda obra: establecer un lugar donde se mitigara la severidad del exilio y, a la vez, reconstruir el yo con la ayuda de un destinatario (Jato, 2015: 41). *Madréporas* está constituida por una miscelánea en la que conviven el monólogo interior y el diálogo a la par que sucede en las misivas; por eso, nos aventuramos a proponer la teoría

²⁶ Hemos hallado otros sujetos de segunda persona del singular que también actúan como receptores, pero sus apariciones son contadas debido a que el tú-hija es el más importante y el motor de escritura del yo: el tú madre de la autora («tengo un temor, madre, un temor que hasta ahora no osé contarte» [Mistral, 1967: 25]); y el tú compañero amoroso («yo necesito para mi hoguera una llama más; la de tu mano sobre mi carne» [34]).

²⁷ «La autobiografía necesita un narratario, entendido por tal aquel destinatario que justifica la propia existencia del discurso como tal» (Villanueva, 1991: 208).

de que este libro puede instaurarse dentro de los límites de la hibridez como un diario-epístola, ya que, además, según Luque Amo, el hecho de que el inicio del diario sea *in medias res*, por un lado, «hace que se asemeje al género epistolar» (2016: 294); y por otro, el tú le da estructura de *correspondencia* (Didier, 1976: 157).

La publicación de esta obra íntima supuso y supone el rescate de la maternidad, experiencia femenina que acarrea emociones muy intensas. Colmeiro acierta al exponer que la vivencia maternal «reafirma su identidad femenina como mujer y madre» (2011: 22). Además, la alegría que su hija le aporta es solo un sueño hecho realidad: «La mujer que durante mucho tiempo ha deseado y ha aguardado un hijo puede anticipar la maternidad con ardorosa imaginación, pero también debe realizar la mudanza de lo conocido a lo extraño, proceso que jamás se presenta sencillo» (Rich, 2019: 231); sin embargo, Mistral todo lo que parece arduo y doloroso lo transforma en suavidad y ligereza, porque cuidar de su hija es cuidarse a sí misma. Los hijos, por tanto, son una extensión de los padres, una suerte de desdoblamiento: «en cuerpo y en alma, con aquel niño *porque ese niño es una parte de mí misma*»²⁸ (66). Ser madre convoca una trascendencia y una supervivencia a la muerte («morirá algún día mi cuerpo, con mi alma [...] pero yo quedaré en ti por la sangre y por el nombre. Desaparecerá de la vida lo que clasifica mi carne y mi espíritu en el mundo [...] pero ahí quedarás tú, Silvia, como una continuación mía en una silueta nueva...» [Mistral, 1967: 54]) que para la escritora residen tanto en el nombre como en su hija entera. Estos sentimientos que le nacen gracias a ella le ayudan a completar el proceso reconstructivo y, finalmente, a asentar su identidad («ahora tengo un ayer y un hoy bien definidos. [...] Ahora no tengo otro cimiento que yo misma, y en él reposo» [59]). Consigue estar en armonía y agradecida con su entorno y consigo misma.

Los viajes marcaron la vida de la autora de todas las formas posibles, y esta obra no iba a ser menos. *Éxodo* es un viaje sin regreso en el sentido literal del término y *Madréporas* lo es en el sentido figurado: la travesía de la maternidad, la aventura que es dar a luz a su hija y, sobre todo, el viaje interior consigo misma y su consecuente reconstrucción identitaria. La obra en el plano más evidente orbita alrededor de los recuerdos, las vivencias y sensaciones de la maternidad, pero de manera más tangencial también esta experiencia plantea una reparación como mujer y como exiliada. Mistral le ofrece a su hija un lugar donde enraizarse cerrando así su ciclo del exilio.

²⁸ La cursiva es mía.

Sara Hernández-Fernández (2019): «Los diarios de Silvia Mistral y su hibridez discursiva: *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) y *Madréporas* (1944)», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 10-32.

5. Conclusiones

Tras esta aproximación al diario y a unas de sus muchas representaciones, como lo son las obras de Silvia Mistral aquí analizadas, llegamos, en fin, a las conclusiones. Ha sido la memoria la que nos ha empujado una vez más a adentrarnos, investigar y poner en claro un género que, aunque suficientemente analizado por la teoría literaria, es capaz de regalarnos nuevos rumbos. La memoria es un vasto mar donde nadar y bucear y al que volvemos una y otra vez debido a que nunca podremos abarcar ni comprender su inmensidad. Gracias a ella, el ser humano sigue creando recuerdos y escribiendo sobre ellos y preguntándose sobre sí mismo porque, como dijo Borges, «somos nuestra memoria».

Por un lado, *Éxodo. Diario de una refugiada española* no es un diario canónico en su totalidad, a pesar de que estructuralmente sí lo es. El contenido (historia-literatura, crónica) es lo que hace despuntar a esta obra alejándola de alguna forma del género, ya que su excelencia radica en el hibridismo, que nos proporciona un horizonte categorial muy extenso y a veces difícil de limitar. Asimismo, y para cerrar este cuaderno de viaje, damos cuenta de que el sustento de la memoria de la autora habita en la voz o testimonio colectivo e individual de los exiliados republicanos españoles y que se manifiesta a través de tres sujetos que conviven en un mismo lugar: el yo diarístico, el yo colectivo y el nosotros.

Madréporas, por otro lado, tampoco es un diario convencional. De hecho, ni la forma ni la problemática del sujeto se establecen acorde con lo esperado del género, pero, sobre todo, es el descubrimiento de un destinatario explícito lo que lo aleja de los diarios y, al mismo tiempo, lo que lo acerca a las misivas. Por eso, planteamos una naturaleza híbrida, porque se construye conforme a los dos géneros en los que el sujeto se encuentra consigo mismo y con otro a la vez: un diario-epístola. Aquí los recuerdos del yo edifican la temporalidad, así como la alegría de la maternidad y la figura de su hija Silvia cimentan poco a poco la renovación y reconstrucción de la identidad de la autora.

Mistral nos ha legado dos libros en los que hallamos espacios para plasmar la memoria y la unión de distintas formas discursivas que concluyen en una hibridez que no puede pasar desapercibida, ya que posibilita desconocidos campos de escritura. *Éxodo* y *Madréporas* son dos viajes físicos, morales e íntimos: uno, con México como destino final y el otro, con la misma ciudad como inicio y asentamiento. Consciente o inconscientemente, la escritora pone a México de broche final en sus dos obras porque es la tierra que la acogió y la que abrazó a su hija ofreciéndole la oportunidad de tener un hogar:

Se pisa tierra mexicana. Venimos con la ilusión de empezar una vida deshecha por los horrores de la guerra. Somos todos pobres. Traemos solamente el recuerdo de las cosas que quisimos formar y que se perdieron en la guerra o en el éxodo. Nos queda el alma, elevada y purificada por las angustias del exilio, el afán de recobrar lo perdido, para nosotros y para aquellos que gimen bajo el manto fatal de la tragedia. Cuando emprendo ruta, bajo el cielo del puerto jarocho, hay una intensa emoción en mi corazón y un recuerdo hacia los que aguardan, en los campos inhóspitos de Francia, el horizonte de una nación libre (*Éxodo. Diario de una refugiada española*, Mistral, 2011: 231).

Dame la mano y ven conmigo, pisando la tierra en que naciste. [...] Quiero que conozcas el país donde se abrió la corola de tu vida y que lo ames, con el amor agradecido con que lo amo yo, desde que —viajera de otros cielos inhóspitos— pisé el valle del Anáhuac. [...]

Tú no serás aquí un elemento ajeno y desde ahora aprenderás a distinguir las voces auténticas entre el falso barullo de las palabras, lo que existe verdaderamente sólido y real tras de las pasiones disfrazadas de complejos; amándolo y comprendiéndolo, siendo tú una más entre todos, tendrás la conciencia exacta de tu país: México (*Madréporas*, Mistral, 1967: 70-71).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia (1989): «La autobiografía y sus géneros afines», *Epos: Revista de filología*, 5, pp. 439-450.
- AZNAR SOLER, Manuel y José-Ramón López García (eds.) (2016): *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, 3, Sevilla, Renacimiento.
- CABALLÉ, Anna (1999): «La ilusión biográfica», en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 21-35.
- CARNÉS, Luisa (2017): *De Barcelona a la Bretaña francesa*, ed. Antonio Plaza Plaza, Sevilla, Renacimiento.
- CAUDET, Francisco (2001): «El laberinto del exilio/ El laberinto de la escritura», en José María Balcels y José Antonio Pérez Bowie (eds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 285-294.
- COLMEIRO, José F. (2011): «Introducción», en Silvia Mistral, *Éxodo. Diario de una refugiada española*, Madrid, Diario Público, pp. 9-66.
- DIDIER, Béatrice (1976): *Le journal intime*, París, Presses Universitaires de France.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (2012): «Silvia Mistral, Constanza de la Mora y Dolores Martí: Relatos y memorias del exilio de 1939», *Revista de Indias*, 72, 256, pp. 799-824.
- DURÁN GIMÉNEZ-RICO, Isabel (1999): «El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos», en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 99-118.
- FREIXAS, Laura (2015): *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*, Barcelona, Aresta.

- GRILLO, Rosa María (2001): «Juegos de parejas en un espejo. Masculino y femenino en la escritura autobiográfica del exilio», en José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie (eds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 323-342.
- HERNÁNDEZ, Francisco Javier (1999): «La autobiografía en literatura francesa, un género de nuestro tiempo», en Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 77-84.
- JATO, Mónica (2015): «Introducción», en Mónica Jato (ed.), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla, Ulises, pp. 9-101.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- LÓPEZ ALCÓN, Noemí (2014): «Las crónicas de guerra y la novela corta en las primeras décadas del siglo XX», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 27. Disponible en línea: [<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/40408/1/Las%20cr%C3%B3nicas%20de%20guerra%20y%20la%20novela%20corta.pdf>] (04/04/2020).
- LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, Helena (2012): *El clamor de las ruinas. Una interpretación cultural de narrativas personales de exiliadas españolas en México*, Caracas, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- LUQUE AMO, Álvaro (2016): «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario», *Castilla: Estudios de Literatura*, 7, pp. 273-306.
- MARTÍNEZ, Josebe (2007): *Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria*, Barcelona, Montesinos.
- MISTRAL, Silvia (1967): *Madréporas*, México, Finisterre Editor.
- (2011): *Éxodo. Diario de una refugiada española*, ed. José F. Colmeiro, Madrid, Diario Público.
- (2015a): «8 de diciembre de 1973», en Mónica Jato (ed.), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla, Ulises, pp. 183-190.
- (2015b): «19 de diciembre de 1976», en Mónica Jato (ed.), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla, Ulises, pp. 303-307.
- (2015c): «5 de enero de 1977», en Mónica Jato (ed.), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla, Ulises, pp. 307-314.
- (2015d): «22 de septiembre de 1977», en Mónica Jato (ed.), *Diario de un retorno a dos voces. Correspondencia entre Cecilia G. de Guilarte y Silvia Mistral*, Sevilla, Ulises, pp. 354-357.
- MOLINO, Jean (1991): «Interpretar la autobiografía», en Antonio Lara Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausana, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, pp. 107-137.
- MONTSENY, Federica (1977): *El éxodo (Pasión y muerte de españoles en el exilio)*, Barcelona, Galba.
- MUÑOZ-HUBERMAN, Angelina (2009): «Introducción», en Alfredo Muñoz, *Días de borca y cuchillo. Diario. 16 febrero – 15 julio de 1936*, Sevilla, Espuela de Plata, pp. 9-24.

- NEGRETE PEÑA, Rocío (2016): «La memoria de la Guerra Civil española en la literatura de algunas escritoras exiliadas», en Carmen García Gil *et. al*, *VI Congreso Universitario Internacional «Investigación y género»*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 487-499.
- PICARD, Hans Rudolf (1981): «El diario como género entre lo íntimo y lo público», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, pp. 115-122.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2016): «El largo viaje a México: memoria, identidad femenina y exilio en Silvia Mistral», en Eugenia Helena Houvenaghel (coord.), *Escritoras españolas en el exilio mexicano. Estrategias para la construcción de una identidad femenina*, México, Miguel Ángel Porrúa, pp. 189-206.
- RICH, Adrienne (2019): *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- SAMBLANCAT MIRANDA, Neus (2000): «Éxodo, diario de una refugiada española, de Silvia Mistral», en Roger González Martell (ed.), *II Coloquio Internacional. La literatura y cultura del exilio republicano español de 1939*. Disponible en línea: [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-y-la-cultura-del-exilio-republicano-espanol-de-1939-ii-coloquio-internacional-actas--0/>] (04/04/2020).
- TAYLOR, Charles (2006): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, trad. de Ana Lizón, Barcelona, Paidós.
- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta (2018): *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Digital File.
- VILLANUEVA, Darío (1991): «Para una pragmática de la autobiografía», en Antonio Lara Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausana, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, pp. 201-218.

**EL ESPACIO, EL EXILIO Y EL PASADO EN
«LA CABEZA DEL CORDERO»¹**

JINMEI CHEN

BEIJING LANGUAGE AND CULTURE UNIVERSITY

Resumen: Este trabajo examina la representación del espacio en relación con el pasado en el cuento del escritor exiliado Francisco Ayala «La cabeza del cordero», relato que dio nombre al título del mismo libro, que fue su obra más censurada por el régimen franquista. Mientras relata el pasado silenciado, Ayala también pone en cuestión la historia comúnmente contada. En particular, la alusión a la memoria se realiza mediante la presentación de varios espacios relevantes, incluidos un espacio físico —Marruecos— que denota el exilio y un espacio simbólico relacionado con la pesadilla, causada por la cabeza del cordero y el fantasma. Además, la exaltación de la memoria responde justamente a la pregunta formulada por nuestro autor, Ayala, en el famoso ensayo «Para quién escribimos nosotros» (1949).

Palabras clave: Francisco Ayala, Memoria, Exilio, Espacio, «La cabeza del cordero».

Abstract: This work examines the depiction of the space for remembering the past in the exiled writer Francisco Ayala's short story «The Lamb's Head», a story that gave the title of the same book which was Ayala's most censored work by the Franco regime. While retelling the silenced past, Ayala also questions the commonly told story. In particular, the allusion to memory is accompanied with the representation of several relevant spaces, including a physical space —Marruecos— reminiscent of exile and a symbolic space related to the ghost. In addition, the exaltation of memory answers the question planted by Ayala in his famous essay «For whom we write» (1949).

Keywords: Francisco Ayala, Memory, Exile, Space, «The Lamb's Head».

¹ Esta investigación ha sido apoyada por la National Nature Science Foundation of China y la Science Foundation of Beijing Language and Culture University (mediante los Fondos de Investigación Fundamental para las Universidades Centrales). El número de registro del proyecto es 18YBB10.

En la historia española, el exilio ha estado estrechamente relacionado con cambios sociales importantes. Según Michael Ugarte, autor de *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature* (1989), la historia del exilio en España podría remontarse a la época del Cid, y la Unidad Española en 1492 también «se basaría en el exilio»² (Ugarte, 1989: 8). También es latente la relevancia de la escritura de los exiliados liberales del siglo XIX³. A la vez, nadie puede negar el significado trascendental que suponen las obras creadas por los exiliados de 1939 para el discurso social en la contemporaneidad. El exilio, un estado causado directamente por la violencia estatal, debería servir como una forma peculiar para hacer conocer el pasado con miras a mejorar el futuro. Desafortunadamente, los escritos del exilio «tenden a acostarse somnolientos alejándose de cualquier lista de obras altamente meritorias»⁴ (Ugarte, 1989: 11-12). Tal y como sugieren estas palabras de Ugarte, las obras exílicas⁵, igual que sus autores, suelen ser objeto de marginalización sin poder llegar fácilmente al público.

En particular, el exilio español de 1939 se caracteriza por su llamativa intelectualidad. Entre los exiliados españoles, muchos eran intelectuales, escritores, científicos, abogados, médicos y artistas. Además, conviene recordar las reliquias culturales que los exiliados españoles han dejado en América⁶. También ha llamado mucho la atención el hecho de que muchos escritores exiliados en 1939 tuvieron sus obras marginadas —sin poder ser conocidas— por un largo tiempo en España. Esto se debe primero a la severa censura durante el franquismo (1939-1975), que no permitió hablar ni de la guerra ni de la preguerra, temas referidos con frecuencia en «las mejores obras» exílicas (Larraz, 2017: 167). Luego, después de la

² Ugarte plantea que «Though it might sound paradoxical, one could argue that the political unity of Spain in 1492 was based on exile. The Moors had finally lost their only remaining *taifa* at Granada, the kingdoms of Aragon and Castile lost their national boundaries, and most important, Spanish Jews were given the choice of conversion or expulsion, both of which gave rise to a particular brand of exile» (1989: 8).

³ Por ejemplo, el Duque de Rivas (nació en 1791 en Córdoba y en 1823 se exilió a Inglaterra), Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760 – París, 1828) y José María Blanco White (Sevilla, 1775 – Liverpool, 1841), entre otros.

⁴ Las palabras originales son «tend to lie sleepily at a distance from any list of highly meritorious works. Marginality is far more a trademark...». La traducción es mía.

⁵ El uso del término *exílico* es aceptado ampliamente por los estudiosos de la literatura española del exilio. Es difícil definir quién empezó a usarlo por primera vez, pero un resumen hecho por Sebastiaan Faber sobre esta área de estudio explica la amplia aceptación del término. Faber afirma que: «Many attempts have been made to define the “exilic-ness” of texts written in situations of displacement, but the arguments proposed have been either too obvious or too stretched»; a continuación menciona cómo Paul Ilie usó la expresión «exilic sensibility» (1980: 2) y Gareth Thomas «exilic symptoms» (1990: 156), así como la discusión de Michael Ugarte sobre el exilio (1989: 19-20) (Faber, 2006: 16-17).

⁶ Me limito a mencionar aquí instituciones intelectuales cuyo desarrollo contó con contribuciones incalculables de los exiliados españoles; por ejemplo, El Colegio de México (cuyo nombre original es La Casa de España en México) y la Editorial Fondo de Cultura Económica, entre otras. Faber ha analizado el «archivo institucional desplazado» del exilio (Faber, 2017a: 61) y asume que «el exilio intelectual republicano tuvo un gran impacto en las instituciones académicas de Estados Unidos y Latinoamérica» (Faber, 2017b: 71).

muerte de Franco, las obras exílicas seguían olvidadas por el llamado pacto de silencio durante la Transición. Dicha actitud colectiva sobre el pasado, según Teresa M. Vilarós, consiste en que los españoles se dedicaron «con pasión desesperada a borrar, a no mencionar» el pasado franquista, hecho que tiene como fin «dejar la memoria del franquismo y con ella, incómoda, la memoria de la Guerra Civil que a su vez borraría, en caída de dominó, la memoria de las dos Españas siempre antagonistas» (1998: 10). Resulta paradójico el hecho de que muchas de las obras de los exiliados aborden el tema de la memoria en medio de un contexto de marginación social, vinculado con este mismo pasado problemático.

Entre muchos autores merece recordar en estas páginas a Francisco Ayala (1906-2009), quien ha formulado la pregunta canónica de la escritura exílica «¿para quién escribimos nosotros?» en su famoso ensayo homónimo. El crítico Ugarte, en *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature* (1989), lamenta la ausencia en España de escritores exiliados tan famosos como lo fueron en Alemania Bertolt Brecht, figura representativa del teatro alemán, y en Rusia Vladimir Nabokov, escritor consagrado que luego se exiliaría en EE. UU., y consigue consolarse al examinar rigurosamente la creación en el exilio de Max Aub, Luis Cernuda y Juan Goytisolo⁷. La intriga me ha llevado a investigar más sobre la literatura del exilio español de 1939 y, como resultado del estudio, quiero añadir que Francisco Ayala merece considerarse también una importante referencia para el estudio del exilio español. Su relevancia como intelectual público se manifiesta especialmente en su representación de la memoria y su preocupación por el destino democrático de España, lo cual será materia de estudio de este trabajo.

Particularmente, este artículo analiza el cuento de Ayala «La cabeza del cordero» (1949) y propone lo siguiente: a la pregunta formulada en «Para quién escribimos nosotros» responde «La cabeza del cordero» (1949) que escribimos para la memoria histórica. Mientras que el estudio del exilio español de 1939 constituye parte imprescindible del discurso social sobre la memoria histórica hoy en día, un rasgo relevante de la obra «La cabeza del cordero» que merece señalarse en especial es que «fue el libro de Francisco Ayala al que el Régimen franquista opuso mayores barreras para ser editado y distribuido» (Larraz, 2009: 163).

Francisco Ayala (1906-2009) se exilió en Argentina como consecuencia de la guerra civil española (1936-1939). Destacó como narrador y cultivó relatos cortos y novelas. Fue letrado

⁷ Juan Goytisolo no es un exiliado republicano de 1939, pero por su reflexión literaria sobre el tema de la identidad, Ugarte ha seguido el concepto «inner exile» planteado por Paul Ilie para incluir a Goytisolo en el análisis del libro *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*.

de las Cortes desde la proclamación de la República y en el comienzo de la Guerra Civil ejerció como funcionario del Ministerio de Estado. Al caer la República, se exilió en Buenos Aires y luego dejó Argentina para mudarse a Estados Unidos en 1950, dado que no soportaba el peronismo. Su producción muestra una diferencia notable antes y después de su exilio, ocurrido en 1936. En aquel entonces tenía unos 20 años y había escrito *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926), donde se percibe una línea narrativa convencional. Además, con *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930) empezó a abordar la prosa vanguardista. De acuerdo con las palabras del mismo autor, «[a] los veinte años, uno escribe porque le divierte; y ¿para qué más justificación?» (Ayala, 1949a: 7).

Sin embargo, después de unos años de exilio «[a] los cuarenta, ya es otra cosa: hay que pensarlo, pues sería absurdo agregar todavía un libro más a la multitud de los que, incesante y desconcertadamente, apelan al público, sin motivos que aspiren a valer como razonables fuera del particular gusto y gana del autor» (Ayala, 1949a: 7). Con estas mismas palabras Ayala inició el «Proemio» de *La cabeza del cordero* (1949), obra creada durante su exilio conformada por cuatro relatos, titulados respectivamente «El mensaje», «El Tajo», «El regreso» y «La cabeza del cordero»⁸. Mientras que el título «El Tajo» alude al emblemático río español, «El regreso» indica la nostalgia del exiliado Ayala, cuya preocupación por la democracia española se puede leer en todo «El mensaje» (alusión a la Guerra Civil) y especialmente en la memoria representada en «La cabeza del cordero».

El relato «La cabeza del cordero» dio nombre al libro homónimo, que recibió «mayores barreras para ser editado y distribuido... hasta marzo de 1974, veinticinco años después de su primera edición en Buenos Aires, no pudo venderse legalmente en España» (Larraz, 2009: 163). En este relato se narra que el joven José Torres, llegando al destino de su viaje de negocios —Marruecos—, se encontró con Yusuf, cuya familia se identificaba como pariente de la de José. Satisfaciendo la curiosidad de la familia marroquí sobre los familiares españoles, José explicó lo que había pasado en su casa con la Guerra Civil. Durante el proceso, empezó a recordar cada vez más detalles y hasta se puso a reflexionar sobre la suerte de su tío Jesús. Este había sido asesinado por los rojos y a su muerte José no había salido en su defensa. La memoria sobre el asesinato del tío Jesús no se desvela en el relato hasta que se presenta la cabeza del cordero, comida-sacrificio que alude a su muerte. Esta alusión es de suma importancia en la narración del relato, dado que varios detalles narrativos en relación con ella —

⁸ Aunque en varias lecturas críticas se citan los cuentos como libro (por ejemplo, *El regreso*), en este trabajo uso los símbolos «» para citar los cuentos de Ayala.

incluidos la cabeza del cordero, el retrato ambiguo (retrato del antepasado de Yusuf, de José y de su tío Jesús) y la pesadilla de José— simbolizan el ejercicio de la memoria, como iré analizando en este ensayo.

En cuanto a la memoria representada en el cuento, Fernando Larraz ha hecho un análisis interesante en su ensayo «El pasado y la memoria como fuentes de moral en *La cabeza del cordero*». Según él, tanto el lugar de origen de la familia Torres, Almuñécar, como el tiempo, la profunda noche en la que el protagonista empieza a sentir repugnancia al regresar al hotel, recordando su pasado durante la guerra, sirven para poner de relieve el tema moral del relato. Se trata de valores morales tales como la culpabilidad de José por no haber intentado salvar a su tío Jesús.

Con respecto a la cuestión moral planteada por Larraz, la retomaré más adelante. Aquí me interesa únicamente señalar cómo la culpabilidad le permite a José recuperar su memoria, que nos revela todo lo ocurrido durante la Guerra Civil en su casa natal en Almuñécar, provincia de Granada⁹. Almuñécar, según la narración, es el origen de la familia de José y la familia mora de Yusuf y, además, como apunta Larraz, representa un espacio simbólico que alude a las dos tomas de Almuñécar, en 1489 a manos de los Reyes Católicos y en 1939 a manos del ejército franquista. Ambos acontecimientos históricos, como cualquier guerra, conllevaron represiones violentas. Estas condujeron respectivamente a la expulsión masiva de los moriscos, simbolizada en la experiencia de la familia Yusuf Torres, y el exilio de los republicanos, representado en el destino desdichado del tío Manuel saliendo de Andalucía y luego de España, narrado también en el mismo relato. Esta conexión puede hacernos pensar lo siguiente: si bien a Larraz le preocupa la alusión del espacio —Almuñécar— en este relato, ha dejado de mencionar otro espacio que explica mejor la memoria representada en la narración ayaliana. Se trata de Marruecos, un espacio que se sitúa fuera de España, pero que se llena de connotación exílica. Este espacio nos recordará, por un lado, el autoexilio de Juan Goytisolo en África, comentado por los estudiosos de la literatura del exilio¹⁰, y por otro, la discusión oriental de Edward Said, conocido crítico de exilio.

Mientras que Juan Goytisolo perteneció a una generación exiliada posterior a Ayala y no conviene una comparación análoga entre ellos, Ayala y Said sí coincidieron en realizar un

⁹ Es interesante señalar que nuestro autor Francisco Ayala también nació en Granada.

¹⁰ Se lo considera representante del autoexilio, y fue estudiado profundamente por expertos del estudio del exilio como Ugarte, Paul Ilie en *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975* y Sophia A. McClennen en *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*.

viaje transatlántico, dirigiéndose al mismo rumbo, al continente americano. El viaje transatlántico inspiró a Said a pensar en la relación entre el exilio y el nacionalismo. En el libro *Reflections on Exile and Other Essays* (1994) Said discutió la interrelación entre el nacionalismo y el exilio¹¹; a su vez, para Ayala la experiencia del exilio sirvió como fuente de su reflexión intelectual en el ensayo «Para quién escribimos nosotros» (1949).

Dicho ensayo, como es sabido, con la discusión de «la función que al intelectual le incumbe en la actual sociedad y responsabilidad que puedan haberle por sus desastres y trastornos» (Ayala, 1949b: 83), coloca a Ayala en un lugar de líder espiritual entre los exiliados. Espiritual, porque ese liderazgo no se relaciona con motivos políticos, sino que se limita a la dimensión intelectual, dado que a Ayala no le gusta «adher[irse] a ningún grupo ni firm[ar] ningún papel» y se dedica completamente a su tarea literaria (Juliá, 1992: 52). Y líder, porque Ayala, como analiza Larraz, ejerció una influencia importante sobre las siguientes generaciones de escritores y «se convirtió así en portavoz de un creciente sentimiento de angustia entre los autores desterrados, expresado en el interrogante de “¿para quién escribimos nosotros? Yo, español en América, ¿para quién escribo?”» (Larraz, 2007: 59).

Además, la preocupación intelectual del Ayala exiliado, para críticos literarios como Sebastian Faber, se hace eco de la reflexión exílica de Edward Said —autor de «Intellectual Exile: Expatriates and Marginals»¹². Faber señala que el pensamiento intelectual del exilio muchas veces pasa por alto el refugio de las masas, y la intelectualidad exílica termina siendo individualista. Es en este sentido como interpreta las palabras de Said, quien «sospecha de cualquier discurso que exalte la identidad»¹³ (Faber, 2006: 30). No obstante, la colectividad que le falta a Said la podemos leer en la literatura del exilio de España. Ugarte califica el exilio español del siglo XX como un «fenómeno» (Ugarte, 1989: 5). El rasgo colectivo de dicho «fenómeno» se manifiesta, en particular, en la narración exílica de la memoria, lo cual se puede percibir también en la obra de Ayala. Por esta misma razón es pertinente mencionar el ensayo «Para quién escribimos nosotros» antes de analizar su relato «La cabeza del cordero». A la pregunta «¿Para quién escribimos nosotros? Yo, español en América, ¿para quién escribo?» (Ayala, 1949b: 83), Ayala responde con «La cabeza del cordero», obra publicada en

¹¹ Said comentó que «la interacción entre el nacionalismo y el exilio es como la dialéctica de Hegel entre el siervo y el amo, dos opuestos que se forman y constituyen mutuamente» (Said, 2000: 175). Las palabras originales son «the interplay between nationalism and exile is like Hegels dialectic of servant and master, opposites informing and constituting each other». La traducción es mía.

¹² Se trata de un capítulo del libro *Representations of the Intellectual* (1994), obra representativa de Edward Said.

¹³ Las palabras originales son: «is suspicious of any discourse that exalts collective identity». La traducción es mía.

el mismo año, 1949. A su vez, la colectividad percibida en la palabra «nosotros» se manifiesta vívidamente en la memoria abordada por Ayala en el cuento «La cabeza del cordero».

Volvamos a observar cómo se representa la memoria en el cuento. Al recordar su pasado, José sintió cierta repugnancia, causada por la cabeza del cordero. Se trata de un plato típico que se encuentra en Marruecos, un espacio físico, y puede interpretarse como un plato simbólico de la memoria del exilio. Si recordamos que el exilio de la familia marroquí tenía que ver con la toma de los cristianos en el sur de España y la expulsión de los musulmanes, no será difícil imaginar la función ritual de este plato de sacrificio. Como un plato ritual, rinde homenaje no solo a los antepasados de Yusuf Torres, cuya tumba José visita, sino también a los tíos de este último, víctimas de la Guerra Civil. En este sentido, la cabeza de cordero ofrecida por la familia de Yusuf es un elemento de importancia que despierta recuerdos de los muertos en la guerra.

La guerra es mencionada en este relato de forma directa en diversas ocasiones. Sin embargo, la familia de José en España prefiere olvidar esa historia violenta. El olvido en la casa de José nos recuerda la actitud colectiva del pueblo español hacia el pasado durante el franquismo. Este le confiesa a Yusuf que «en casa no se hablaba nunca de tales cuestiones; a nadie le gustaba hurgar en el pasado de la familia; no había interés o gusto», además faltaba «interés hacia los antepasados» (Ayala, 1949a: 157). Y prosigue: «diez años hacia atrás nos trasladamos a Málaga mi madre y yo, no había vuelto al pueblo» (156).

Sin embargo, la presencia de la familia de Yusuf, que aparece de un modo fantasmático, cuestión que desarrollaré más adelante, le recuerda a José el pasado. Aparte de la coincidencia de tener el mismo apellido —Torres—, la semejanza física entre el joven Yusuf y Gabriel, el sobrino de José, le recuerda a este cada vez más a los familiares que fueron víctimas de la guerra. Gabriel, hijo del tío Manuel y miembro de las Juventudes Socialistas, había sido asesinado, pese a su inocencia, por los nacionales. Ello se debe a un dibujo de la hoz y el martillo en la cárcel, no realizado por él, pero del que le tocó asumir la responsabilidad por sorteo; además, el tío Manuel había tenido que exiliarse: «mediante no sé bien qué trapicheos o sobornos, salir de España y pasar a América poco después de acabada la guerra, sin que yo haya vuelto a tener más noticias tuyas» (Ayala, 1949a: 178). Por otro lado, mientras José explica con detalles lo ocurrido al otro tío —el tío Manuel—, la memoria de la muerte de su tío Jesús yace en lo más profundo de su conciencia. Pese a la petición de su posible tía, la madre de Yusuf Torres, José menciona la «espantosa suerte» del tío Jesús solo «de pasada...» (187). Como resultado, ella hasta confunde a Manuel con Jesús.

Aun así, el recuerdo de Jesús, que es la parte más misteriosa diseñada por Ayala en este cuento, es luego evocado por la familia marroquí. En el comienzo, José se muestra dudoso sobre el posible parentesco y, frente a dicha duda, Yusuf explica que el vínculo ha sido medio comprobado por su madre. Esta muestra un gran interés hacia los antepasados, lo que enseña lleva a José a pensar en el tío Jesús, quien «había tenido el capricho de los papelotes viejos... [y] le gusta[ba] guardarlos» (Ayala, 1949a: 158). Esa manía común de la madre de Yusuf y el tío Jesús, supone para José, a quien no le importa el pasado, un elemento de fantasía (158).

La palabra «fantasía» nos señala que el encuentro de José con la familia marroquí se puede interpretar también como el encuentro de José con el fantasma de su tío Jesús. Tal posibilidad se comprueba en dos pasajes: primero, al llegar a la casa de la tía, José halla en los hermanos de Yusuf «una insistente semejanza... con los [hijos] del pobre tío Jesús» (Ayala, 1949a: 165); y luego la madre de Yusuf le enseña un retrato, que le parece ser retrato justamente de José. Este le hizo pensar en «[el] retrato, una fotografía de mi tío Jesús, viejo ya, con su barbita blanca y su expresión altanera, pero ridículamente disfrazado de moro, en una Alhambra de bambalinas» (170). Además, el disfraz también se identifica en la selección de sus nombres: Jesús y Yusuf (nombre marroquí). Las dos palabras contienen la misma cantidad de letras y sílabas y hasta coinciden en el lugar donde cae el acento, lo cual enfatiza su pronunciación similar. La similitud entre estas dos palabras, nombres propios, confirma la identificación entre el tío Jesús y la familia de Yusuf. Sin embargo, en cuanto al misterio de la suerte del tío Jesús, José no lo desvela hasta muy de noche, cuando empieza a tener la pesadilla en la que finalmente se revela la cruel verdad:

salía en seguida a relucir el viejo retrato «que hubiera podido ser mío»; detrás de él, la fotografía de mi tío Jesús disfrazado de moro, y por último, indefectiblemente, el desmonte maldito, mi tío asesinado, y yo parado ante su cadáver, disimulando conocerlo y reprochándole, en medio de mi aflicción, la imprudencia de su carácter, aquella su manera de ser que lo tenía que destinar al poco lucido papel de víctima (191).

En estas palabras se nota que José, al recordar ese pasado triste, siente cierta culpabilidad por no haber salido en defensa del tío Jesús para proteger su interés profesional como jefe del sindicato, tal como Larraz asume en su análisis. No obstante, merece señalarse que, detrás del tema de la culpabilidad, Ayala nos está enviando un mensaje no muy contado sobre la memoria histórica de la Guerra Civil: los rojos también fueron verdugos de la violencia, dado que «pobre tío Jesús [, de personalidad decente, fue] asesinado por las hordas rojas!» (Ayala, 1949a: 193). Si analizamos la discusión sobre la memoria en el círculo cultural español de los

últimos años, notaremos que no se mencionan mucho los crímenes del bando rojo. La mayoría habla de la memoria destacando los crímenes de los nacionales y no muchas obras reflejan la violencia en el bando contrario. En esta última lista están las novelas (y sus adaptaciones al cine) *Pa Negre* (2003) y *Soldados de Salamina* (2001), entre otras. En este cuento de Ayala también se atiende a la violencia del bando republicano al narrar cómo la brutalidad roja fue responsable de la muerte del tío Jesús. Aquí se observan dos detalles interesantes: en primer lugar, la narración expone una combinación del recuerdo personal (de la familia de José) y la memoria colectiva del exilio y de los crímenes de guerra; y en segundo, sorprende ver cómo Ayala había abordado la violencia en el bando republicano medio siglo antes, en esta obra censurada durante mucho tiempo.

Tanto el sueño como el fantasma son elementos recurrentes en la representación de la memoria histórica, lo cual ha sido examinado exhaustivamente por muchos críticos como Jo Labanyi (2003) y Paul Julian Smith (2001), entre otros. Lo que intenta resaltar este análisis es la articulación entre la memoria y la localización espacial. Es decir, encontrar el pasado en un espacio virtual que se hace eco de la mención del espacio del exilio —Marruecos—. La representación del espacio en el cuento, basada en una intersección entre la memoria (la evocación del pasado relacionado con la muerte del tío Jesús) y el exilio (la narración del exilio del tío Manuel), refleja la originalidad de Ayala. En este sentido, interesa notar que podría interpretarse también como un tema vinculado al espacio la marginalización que ha estado padeciendo la literatura del exilio, problema indicado por Ugarte. Es decir, la literatura del exilio ha sido marginalizada porque no ha podido ocupar un espacio o un puesto merecido, sin el cual no puede llegar al público y llamar la atención de los críticos.

Además, «la cuestionable literatura del exilio», tal como Ayala titula otro ensayo importante, parece relacionarse con el espacio también en cuanto nos preguntamos si la literatura del exilio debe pertenecer a la literatura española o a la literatura del país de acogida, en muchos casos países latinoamericanos. Ayala propone transcender el espacio para entender la literatura del exilio «no [como] la literatura española, sino la literatura de nuestra lengua, porque en verdad [todos] los grandes escritores de ella...perteneían a la misma República de las Letras» (1981: 65). Mientras tanto, la crítica Mari Paz Balibrea resume el fenómeno del exilio como «una crisis de naturaleza espacial» y reconoce que dicha naturaleza determina la imposible separación entre el espacio y el tiempo (2017: 146). Si bien Balibrea define este tiempo inseparable del espacio como «temporalidad», Ayala representa el pasado enfatizando el espacio, tal y como he analizado en este trabajo. El espacio descrito por Ayala en el cuento

presenta un exotismo oriental que podría relacionarse con Said, autor de *Orientalism* (1979). Sin duda, la configuración del espacio del relato en una región del mundo musulmán — Marruecos—, junto con todo lo que acompaña ese universo —la cabeza del cordero, plato típico en ese espacio—, permite entablar cierto diálogo entre Ayala y Said.

La narrativa exiliada de «La cabeza del cordero», escrita fuera de España durante el franquismo, anticipó en gran medida la discusión contemporánea en torno a la memoria histórica, tanto en el ámbito politicosocial como en el mundo crítico. Si bien es verdad que los exiliados republicanos abandonaron España debido a la Guerra Civil, como resultado del golpe de Estado dirigido por Franco, no todos se vengaron en sus escritos de esa memoria amarga¹⁴. Un ejemplo es Ayala, quien se inspiró en el exilio para pensar en la continuación estética de la cultura española y contribuyó a la construcción de justicia y democracia. Como vemos en este trabajo, Ayala muestra que los verdugos están tanto del lado de los nacionales como del opuesto. En el conflicto de los dos bandos, el tío Manuel perdió a su hijo Gabriel y tuvo que exiliarse, igual que nuestro autor Ayala, mientras que el tío Jesús fue asesinado por los rojos, historia escasamente referida o, mejor dicho, memoria escondida en lo más recóndito de la mente del pueblo español, como en el caso de José. Esto pone de manifiesto que «el exilio es uno de los nuevos fenómenos de la historia en los que el lenguaje es visto como una herramienta más eficaz para el cambio social y la acción política»¹⁵ (Ugarte, 1989: 16). Con respecto a dicho cambio político y social, escritores como Ayala, al representar la memoria de forma ficcional, muestran su preocupación por estas cuestiones desde su carácter de intelectual público.

En este sentido, volver a leer a Ayala, representante del exilio español de 1939, tiene un significado conmemorativo que sirve para luchar contra el olvido. Si bien cada acto de conmemoración requiere un espacio determinado, el espacio representado en este cuento — Marruecos—, como he analizado, es relevante para la memoria exílica de Ayala; mientras tanto, la cabeza del cordero, plato típico que encarna dicho espacio y está caracterizado por su función ritual de sacrificio, también contiene una connotación conmemorativa, que a su vez podría ser objeto de futuros análisis.

¹⁴ Un representante de los que escribían de forma directa e incesantemente dicha memoria amarga es Max Aub, autor de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) y *Teatro completo* (1968).

¹⁵ Las palabras originales son «Exile is one of the new phenomena in history in which language is seen as a more effective tool for social change and political action». La traducción es mía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Francisco (1949a): *La cabeza del cordero*, Buenos Aires, Losada.
- (1949b): «Para quién escribimos nosotros», *Cuadernos Americanos*, 43, pp. 36-58. Reproducido en *El escritor y la sociedad de masas*, México, Obregón, 1956 y Buenos Aires, Sur, 1958. También en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984. Más recientemente, en varias revistas académicas, tales como *Guaragua*, 2, 1997, pp. 83-94.
- (1981): «La cuestionable literatura del exilio», *Cuadernos del Norte*, 8, pp. 62-67.
- BALIBREA, Mari Paz (2017): «Temporalidad exílica», en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 146-151.
- FABER, Sebastiaan (2006): «The Privilege of Pain: The Exile as Ethical Model in Max Aub, Francisco Ayala, and Edward Said», *Journal of Interdisciplinary Crossroads*, 3, 1, pp. 11-32.
- (2017a): «Desplazamientos institucionales», en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 58-61.
- (2017b): «Exilio e hispanismo», en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, pp. 69-77.
- ILIE, Paul (1980): *Literature and Inner Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- JULIÁ, Santos (1992): «Francisco Ayala. Los intelectuales y la política», *Claves de la Razón Práctica*, 26, pp. 44-53.
- LABANYI, Jo (2003): «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period», en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition*, Amsterdam, Rodopi, pp. 65-82.
- LARRAZ, Fernando (2007): «Francisco Ayala, el exilio y la literatura del exilio», *Laberintos. Revista sobre los Exilios Culturales Españoles*, 8-9, pp. 54-73.
- (2009): «El pasado y la memoria como fuentes de moral en *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 6, pp. 163-172.
- (2017): «Censura, autocensura, exilio», en Mari Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, Madrid, Siglo XXI de España Editores. pp. 162-168.
- MCCLENNEN, Sophia A. (2004): *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press.
- SAID, Edward (1979): *Orientalism*, New York, Vintage-Random House.

- (1994): *Representations of the Intellectual*, New York, Pantheon Books.
- (2000): *Reflections on Exile and Other Essays*, Massachusetts, Harvard University Press.
- SMITH, Paul Julian (2001): «Ghosts of the Dead», *Sight and Sound*, 12, pp. 38-39.
- UGARTE, Michael (1989): *Shifting Ground: Spanish Civil War Exile Literature*, Durham, Duke University Press.
- VILARÓS, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

**LA ESCRITURA COMO PROCESO REPARADOR DE LA MEMORIA:
EL RETORNO A LOS ORÍGENES DE LA ESCRITORA EXILIADA
MARÍA LUISA ELÍO BERNAL**

JUAN A. GODOY PEÑAS

jgodoy@fas.harvard.edu

HARVARD UNIVERSITY

Resumen: María Luisa Elío Bernal, miembro de la segunda generación de escritores exiliados por la guerra civil española, sufrió una crisis identitaria cultural fruto de la oposición entre su yo-infantil, anclado al pasado, y su yo-adulto, vinculado al presente. En 1970, Elío Bernal asumió el viaje de regreso a España y la escritura de dicho viaje como mecanismo para poner fin a este conflicto de yoes y, así, configurar su identidad. De este modo, este ensayo estudia el papel de la escritura como proceso reparador de su yo. Para ello, toma como punto de partida el viaje de retorno y las relaciones entre memoria y trauma.

Palabras clave: Viaje de regreso, Exilio, Memoria, Trauma, Escritura.

Abstract: María Luisa Elío Bernal, member of the second generation of Spanish Civil War exiles, suffered a cultural identity crisis resulting from the fight between her child-self, anchored to the past, and her adult-self, linked to the present. In 1970, Elío Bernal assumed the trip back to Spain and the writing of that trip as a mechanism to bring an end to the conflict of self and, thus, to configure her identity. In this way, this article studies the role of the narration as a reparative process of the self, taking as its starting point the trip back home and the relationships between trauma and memory.

Keywords: Return trip, Exile, Memory, Trauma, Writing.

«Y AHORA ME DOY CUENTA QUE REGRESAR ES IRSE. Es decir, que volver a Pamplona es irse de Pamplona. Al fin voy a volver donde las cosas no están ya. He vivido en el mundo de mi propia cabeza, el verdadero mundo quizá, y contando poco con el mundo exterior» (Elío Bernal, 2002: 19). Con estas palabras María Luisa Elío Bernal sumerge al lector en el relato de su viaje hacia el pasado, un viaje en busca de respuestas: ¿quién soy?, ¿cuál es mi lugar?, ¿qué sucedió?, ¿qué queda de aquello? Al igual que gran parte de los miembros de la segunda generación de exiliados por la guerra civil española, Elío Bernal creció escuchando en boca de sus padres, profesores o amigos, que el regreso a casa era algo inminente. En *Paños menores*, Gerardo Deniz, compañero de generación de Elío Bernal, confiesa que, aunque no fuese un tema habitual en su familia, sí era algo normal para los de su generación:

Jamás escuché a la hora de la comida —donde sólo éramos tres— el tema del retorno, por ejemplo. Lo cual me diferenciaba —y lo agradezco, repito— de muchos de mis compañeros del Instituto Luis Vives, que evidentemente vivían —reflejando a sus mayores— al perpetuo borde del regreso, hipotético y siempre diferido, hacia una noción confusa— una entelequia en la cual me encuentro sentado en este momento, no sin asombro (2002: 36).

Fueron estos primeros años de esperanza y ansiado anhelo de regreso a los que Wenceslao Roces, en una entrevista con Ascensión Hernández de León-Portilla, llamó «los años del optimismo irracional» (1978: 359). De ahí que muchos de ellos no quisieran comprarse casas ni muebles, así como tampoco crear ningún otro lazo vinculante con el nuevo país que pudiera entorpecer o dilatar el regreso a casa cuando llegase el momento. Este hecho añadió, según Mateo Gambarte, «una nueva dimensión al drama: la transitoriedad, el tiempo perdido y las esperanzas alimentadas, la no necesidad de adaptación al nuevo lugar y estado» (1996: 38). Este prometido pronto regreso provocó que Elío Bernal, así como el resto de niños y niñas, quedara en una especie de limbo flotante que, con el paso del tiempo, dio como resultado, en mayor medida, una falta de raíces¹. Era tal la situación de su generación que el propio Max Aub escribió lo siguiente:

Cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad. Esa misma vaga disparidad hace que su posición política

¹ A esto contribuyó, entre otros aspectos, la asistencia de la mayor parte de este grupo a escuelas diferentes a las del medio (escuelas fundadas por padres y profesores con miras a la continuación del sistema educativo español), tal y como afirma Angelina Muñoz-Huberman (1999: 156).

Juan A. Godoy Peñas (2019): «La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 45-65.

sea inestable. [...] Tampoco tienen idioma propio, a veces, en lo más castizo, asoman, como es natural, los americanismos (1950: 15)².

Fue la falta de identificación nacional, la ambigüedad en la que se movían, la ausencia de un espacio propio más allá de la imaginación, lo que llevó a críticos como Angelina Muñoz-Huberman, también miembro de este grupo, a afirmar que buscaron refugio en el lenguaje y, más concretamente, en la escritura, para identificar nuevos patrones identitarios que les permitiesen solventar su problemática relación con los conceptos de nación/espacio y tiempo, términos tradicionalmente considerados como elementos propios de la identidad cultural de un individuo (1999: 159-160). De este modo, este ensayo tiene como objetivo profundizar en el papel de la escritura como sistema reparador de la identidad. Para ello, voy a atender, en primer lugar, a las teorías sobre el papel de la autobiografía como sistema de reparación, especialmente a las teorías de Aleksandra Hadzelek y Ángel Loureiro; y, en segundo lugar, al desarrollo de los conceptos de memoria y recuerdos, siguiendo los esquemas de Paul Ricoeur, así como a la relación entre trauma y memoria establecida tanto por Cathy Caruth como por Bessel A. van der Kolk y Onno van der Hart, a cuyos trabajos me remitiré a lo largo de este artículo.

Además, este ensayo se suma a la tendencia actual de recuperación patrimonial y visibilización de la agencia femenina en la creación del exilio republicano español, tarea para la cual son referencias recientes obras como *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (2014) y *Tres aproximaciones al discurso identitario de las escritoras españolas en el exilio mexicano* (2016)³. En la introducción de esta última, Eugenia Helena Houvenaghel hace referencia a la dualidad a la que se enfrentan las escritoras españolas exiliadas, puesto que retornan, espiritual o físicamente, a la patria; regreso que está marcado por la relación entre dos espacios identitarios, España y México, así como por dos tiempos definitorios, el pasado y el presente, todos ellos elementos claves del argumento de este trabajo (2016: 9). De este modo, y a pesar de que, como explica Houvenaghel al hablar de los niños de la guerra, «prevalece

² El término «hispano-mexicano» fue acuñado por Arturo Souto en 1987 para hacer referencia a los niños de la guerra asentados en México. También se les ha denominado la generación Nepantla, acuñado por Francisco de la Maza, proveniente del náhuatl, que significa «en medio» (cit. Tasis, 2004: pos. 333); y fronterizos, proveniente de un poema de Nuria Parés («Canto de los míos» de *Canto llano*) que, posteriormente, popularizó Luis Rius en su artículo «Los españoles en México: Historia de una doble personalidad» (1967: 6).

³ En la primera de las obras, resulta especialmente interesante —y vinculada al tema— la introducción que aparece bajo el epígrafe de «Exilio, paradigmas identitarios y agencia femenina: la renovación de los discursos narrativos y visuales del Teatro Español del Siglo XX» (2014: 13-27).

Juan A. Godoy Peñas (2019): «La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 45-65.

un concepto identitario basado en la reconstrucción de la patria perdida», es decir, una identidad en la que el elemento nacional prevalece sobre otros aspectos, tales como el género, la clase social o la religión, la obra de Elío Bernal ofrece una visión única del regreso a la patria y el poder de la escritura desde una perspectiva femenina marcada por la maternidad, ya que su primer viaje de regreso a su patria se produce de la mano de su hijo, Diego (2016: 11). Aunque no es posible profundizar en la cuestión de género y la maternidad en este trabajo por motivos de extensión, invito a otros investigadores a llevar a cabo dicha reflexión para contribuir así a esa visibilización de la agencia femenina del exilio a la que hacía mención anteriormente.

María Luisa Elío Bernal cruzó la frontera francesa por el puerto de Le Perthus a mediados de 1938 con tan solo 12 años, acompañada de su madre y sus dos hermanas, y sin saber si volvería a ver algún día a su padre, detenido el mismo día del alzamiento franquista⁴. Tras dos años en París, consiguió reunirse con su padre y, en 1940, la familia reunida marchó a México D.F. Allí residió María Luisa Elío Bernal hasta su muerte en 2009. Desde el momento de su salida, vivió en una doble realidad configurada por los vestigios de un pasado español que seguían reclamando un lugar protagonista dentro de su vida en México. Este desdoblamiento, al que me referiré con más detalle a lo largo del ensayo, tiene un papel protagonista tanto en su obra fílmica, *En el balcón vacío* (1962), como en su obra escrita, *Tiempo de llorar* (1988) y *Cuaderno de apuntes* (1995), recogidas estas dos últimas en un único volumen en España, en 2002, bajo el título *Tiempo de llorar y otros relatos*. En 2017, su único hijo, Diego García Elío, publicó el guion de la que iba a ser una nueva película de María Luisa Elío Bernal junto a Alejandro Rossi sobre la leyenda del tesoro del Vita bajo el título *Voz de nadie*⁵. No obstante, para la realización de este artículo únicamente me centro en la edición española conjunta de sus dos obras escritas publicadas en vida, *Tiempo de llorar y otros relatos*, con breves alusiones a su obra cinematográfica, ya que la temática de *Voz de nadie* no tiene relación con el retorno y el proceso de escritura de este.

Debido a la pronta edad con la que los miembros de la generación hispanomexicana marcharon al exilio, este grupo de niños y niñas no poseía aún suficientes recuerdos que los

⁴ El propio Luis Elío narra el momento de su detención en su obra *Soledad de ausencia: entre las sombras de la muerte*: «—Venga con nosotros; queda usted a la disposición del General Mola» (2002: 31). No obstante, una vez en comisaría, el capitán requeté Generoso Huarte lo ayudó a escapar: «Usted sabe lo que tiene que hacer. Puede escapar por la puerta del cuerpo de guardia sin temor de que mis hombres le digan nada» (2002: 32-33).

⁵ Así se conocen las joyas y otros objetos de valor pertenecientes al gobierno de la República fuera de España, valorados en más de cincuenta millones de dólares. Según Mateo Gambarte, Indalecio Prieto encargó a la madre de María Luisa Elío Bernal que guardara en su casa este tesoro durante un tiempo (2009: 49).

mantuviera anclados en la realidad española⁶. A esta escasez de recuerdos hay que añadir que los pocos que tenían fueron reelaborados a partir de la narración de sus padres y profesores. Esto derivó, por otro lado, en una idealización de España, tal y como destaca Eduardo Tasis Moratinos, a pesar de la ausencia de referencia visual que la palabra España poseía para muchos de ellos (2004: pos. 1451). No debemos olvidar que Elío Bernal, así como Carlos Blanco Aguinaga, Pascual Buxó o cualquier otro miembro de la segunda generación, son receptores de un exilio heredado, ya que no fueron sus ideas políticas las que los llevaron a abandonar el país, sino las de sus padres, aunque bien es cierto que muchos de ellos adoptaron esas mismas ideas durante su madurez, incluida Elío Bernal. Junto a la idea de un exilio heredado y una España idealizada, Angelina Muñiz-Huberman señala como características propias de este grupo una escritura llena de «dualismos. Introspecciones. Melancolías. Derrota, cinismo o desilusión» (1999: 159). De este modo, Muñiz-Huberman afirma que es en «la recolección y la transmisión de la memoria» donde esta generación encuentra su nacionalidad y donde se siente libre (1999: 160). No obstante, es necesario añadir que para llegar a este punto algunos de los escritores, como es el caso de Elío Bernal, han tenido que realizar ese primer viaje de regreso y, con él, afrontar los problemas causados por la falta de una identidad cultural fuerte que los lleven a superar, en la medida de lo posible, sus traumas y, así, entender lo peculiar de su situación. De este modo, dicho viaje de retorno se percibe como punto de inflexión para acabar con la imagen del pasado y empezar a buscar una nueva identidad en la que la escritura juega un papel clave.

En ese momento en el que María Luisa Elío Bernal cruzó la frontera entre Francia y España a mediados de 1938 se activó lo que Giuliana di Febo ha señalado como el binomio memoria-identidad. Esta crítica destaca que el hecho de traspasar los límites geográficos del

⁶ En cuanto a la posibilidad de establecer, para los miembros de esta generación, unos criterios de periodización generacional claros, en función de sus edades, ha habido mucha controversia por parte de la crítica. Mateo Gambarte ha señalado las fechas de 1924 y 1939 como parámetros para delimitar a dicha generación (1996: 9). Por otro lado, Angelina Muñiz-Huberman establece las fechas de 1924 y 1937 (1999: 157), al igual que Enrique de Rivas (2013: 30). Susana Rivero comparte la misma fecha para delimitar el fin de la generación, aunque establece su inicio un año después, 1925 (1990: 33). También Roberto Ruiz da unas fechas a este grupo, concretamente, las de 1920 y 1930 (1991:149). Es Fernando Larraz el crítico que ofrece un abanico temporal más amplio, pues data a dicha generación desde 1920 a 1942 (2011: 584). No obstante, creo que ninguna de las fechas propuestas recoge la esencia de esta generación: haber marchado al exilio siendo víctimas de una guerra civil, por decisión de sus padres y familiares, y sin una plena conciencia de lo que estaba sucediendo. Es por esta razón que, en mi tesis doctoral, titulada «Memoria, identidad y literatura del yo: narrativas de la segunda generación de escritores exiliados por la Guerra Civil española», propongo una nueva clasificación que no esté basada en el momento de nacimiento, sino en la edad con la que estos niños partieron al exilio. De este modo, debe incluirse en esta generación a todos aquellos niños que lo hicieron con 16 años o menos, pues, a partir de esta edad, se le suponen al adolescente cierta madurez y cierta concienciación de la realidad en la que vive.

país de origen implica la ruptura con el cordón umbilical de la madre; en este contexto, de la patria (1997: 468). Por consiguiente, la niña, fuera ya de España, empieza a crear en su memoria una imagen de su país natal que, a medida que crece, va a configurar como parte de su identidad. En este instante se produce la primera ruptura en el ser de la escritora pamplonesa, quedando su yo, así, dividido en dos: el yo-infantil, anclado a España y al tiempo previo a la guerra civil española, y el yo-adulto, que va a desarrollarse en México y que se asocia con el presente⁷. Tanto es así que dicho momento también implica una nueva concepción del tiempo que, en términos de Mateo Gambarte, pasa de ser «tiempo contado a tiempo que pasa. El primero es tiempo asumido, es conciencia y memoria formantes de la propia personalidad. [...] El segundo, el tiempo que pasa, anula al sujeto activo y lo convierte en ilusión pasiva, en padecedor desencabezado en puros recuerdos» (2009: 176). Es decir, mientras que el yo-infantil corresponde a «tiempo contado», el otro, el yo-adulto, se asocia a «tiempo que pasa», que se convierte en un sujeto pasivo, sometido a la memoria. Podríamos decir que, aunque el cuerpo de la narradora de este relato consiguió escapar de España y establecerse en México, el alma de la escritora niña quedó atrapada entre las rejas de la España previa a la Guerra Civil. A través de la escritura podemos ver cómo María Luisa Elío Bernal empieza a comprender que el viaje de regreso funciona como sistema para acabar con su yo-infantil: «Creo que podría volver en este instante a México, y creo saber por qué. Me estoy quitando a mí misma mi motivo de ser, mi excusa, y el miedo vuelve a aparecer cuando pienso en quedarme vacía» (2002: 27). No obstante, cabe preguntarse cómo es el proceso para llegar hasta dicha conclusión. Para responder a esta pregunta voy a analizar, en primer lugar, la toma de conciencia de su propia división en múltiples yoes y el papel de la escritura en esta; posteriormente, el poder de los recuerdos y la memoria en la fosilización de un yo imaginario; y, en tercer lugar, el viaje de retorno como punto de partida para convertir la memoria traumática en memoria narrativa.

A pesar del desdoblamiento de yoes que Elío Bernal sufre desde el momento en el que cruza la frontera, la escritora no es consciente de ello hasta su retorno a su lugar de origen, cuando comprende la imposibilidad de volver a Pamplona, ya que esta no existe más que en su propia cabeza (2002: 19). Estas palabras que, según Mateo Gambarte, fueron las últimas

⁷ Van der Kolk y van der Hart afirman que «many traumatized persons, however, experience long periods of time in which they live, as it were, in two different worlds: the realm of the trauma and the realm of their current, ordinary life. Very often, it is imposible to bridge these worlds» (1991: 448).

en ser escritas, dejan ver al lector que la escritora ha tomado consciencia de su propio aferramiento al «mundo de su propia cabeza», es decir, a sus recuerdos, a su memoria y, por lo tanto, a su yo-infantil (2009: 114). Aunque Aleksandra Hadzelek afirma que el resultado de la autobiografía es permitir al yo presente ver y recrear el yo anterior para hacerlo nacer de nuevo (1998: 310), sucede todo lo contrario en este caso. Recrear dicho yo ofrece la oportunidad a la escritura de darse cuenta de que no queda nada de él en la actualidad y que es el momento de dejar nacer al yo-adulto. Por lo tanto, puede interpretarse que más de treinta años más tarde volvería a España para buscar ese yo que aún sentía que era ella. *Tiempo de llorar* es, por lo tanto, el reflejo de una convivencia entre los diferentes yoes que configuran su identidad a lo largo de su vida, y de cómo estos yoes se van configurando y mutando, especialmente a partir del viaje de retorno a España por primera vez.

Según la ya citada Hadzelek, la autobiografía se entiende como la «necesidad de autodefinirse frente a la imposibilidad de definir la realidad» (1998: 309). Atrapada en un mundo de recuerdos y traumas del pasado, Elío Bernal es incapaz de entender su posición ante la sociedad y su relación con la realidad española. Esta incompreensión, según las teorías sobre trauma desarrolladas por Cathy Caruth, solo se puede concebir como «a paradoxial relation between destructiveness and survival» provocada por una traumática experiencia (2016: 60). La repetitiva vuelta al pasado se ha cosificado como un trauma situado entre la destrucción propia que conlleva vivir en el recuerdo y la necesidad de supervivencia imperante en el presente, que se refleja en la obra a través de la presencia de su hijo Diego. De este modo, dar respuesta a esta situación es el objetivo tanto del viaje como de la posterior plasmación de este en unas cuantas páginas en blanco. En su libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain* (2000), Ángel Loureiro afirma a modo de conclusión que, debido a que los exiliados han sido obligados a reubicarse ellos mismos y a reemplazar a sus yoes, no es sorprendente que sus historias sean narrativas de reparación. Dichas narrativas ofrecen dos vertientes para ser llevadas a cabo: por un lado, la reparación como restauración y renovación del yo y, por otro lado, la reparación del yo como compensación por su pérdida (2000: 181). En relación con esto, Cathy Caruth afirma que el trauma «is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available» (2016: 4). *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* parecen ser testigos fieles de la primera categoría a la que hace referencia Loureiro, la restauración y renovación de un yo.

Aun así, debe entenderse en este caso el término «renovación» como sinónimo de «sustitución». El relato apunta al nacimiento de un nuevo yo a partir de la aceptación de la muerte del otro yo, tal y como queda reflejado a lo largo del artículo.

Elío Bernal había vivido anclada a la memoria del pasado, a la imagen que había configurado de España en su propia cabeza. No obstante, como bien apunta Mónica Jato, volver conlleva la producción de unos nuevos recuerdos de España que acaben con los existentes (2009: 149). Prueba de ello es el siguiente fragmento que narra el regreso de María Luisa Elío Bernal y su hijo al pueblo de Barañáin, cuyas tierras eran propiedad de su padre hasta el momento del alzamiento:

Lo que me asombra es cómo ha cambiado. Aquí está la ciudad universitaria y una que otra fábrica, pero al parecer el campo ha desaparecido. [...] Le pregunto al chófer si ya no queda nada del pueblo. [...] En unos minutos estábamos ya en lo que yo llamaba «el pueblo». Parecía que lo hubiesen barrido. Sólo quedaban en pie dos casas, un granero y la iglesia, que difícilmente se reconocía (2002: 33).

De esta forma, el viaje a España y la reescritura de este acaban con el pasado tal y como había sido grabado en la memoria de la escritora. Poner punto y final a ese pasado significaba también acabar con su yo anterior a la guerra. La España existente en su cabeza era sustituida por la nueva imagen creada tras el regreso con su hijo, y esto provocó que rechazase aquella idea que había mantenido durante tantos años, según la cual la verdadera María Luisa era la María Luisa niña:

Ahora que tenía decidido irme, me parecía que en realidad no había hecho nada y que mi infancia era menos importante de lo que yo creía, puesto que ella tomaba toda su relevancia con el inicio de la guerra, y que era ese preciso instante, esa circunstancia, la que me había hecho también perderla. Posiblemente treinta años de angustias en mi vida se habían concretado a mi idea de haber abandonado a esa niña que no era otra sino yo (2002: 73).

Volver a España y, posteriormente, transcribir el trastorno que había padecido durante su estancia en México funciona como mecanismo para acabar con su yo infantil. Este proceso consistía en la búsqueda activa de los restos del mundo de aquel yo —su casa en la Avenida de Roncesvalles, el pueblo de Barañáin, el preso de Elizondo— con el objetivo de entender en qué medida su recuerdo había impedido el nacimiento y el desarrollo de un yo adulto arraigado en la nueva sociedad.

Penetrar en el trauma causado a esa niña era un paso necesario para dejar surgir a la adulta que llevaba intentando nacer durante más de treinta años, y dicha penetración solo podía llevarse a cabo a través del viaje de regreso. De hecho, Bessel A. van der Kolk y Onno van der Hart definen los recuerdos traumáticos como «unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. It appears that, in order for this to occur successfully, the traumatized person has to return to the memory often in order to complete it» (1991: 447).

Similar definición ofrece Cathy Caruth, pero destaca un elemento que ha pasado desapercibido por los críticos holandeses, que no es otro que el término *sudden*. Caruth describe el concepto de trauma como «an overwhelming experience of sudden or catastrophic events, in which the response to the event occurs in the often delayed, incontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena» (2016: 11-12). Considero que es tan importante destacar la palabra *sudden* porque hay que recordar que muchos de los niños de la segunda generación, especialmente Elío Bernal, no eran conscientes de la realidad por la que estaba atravesando el país y no fueron preparados previamente para una posible salida⁸. De hecho, así narra Elío Bernal la mañana en la que, de repente, sin previo aviso, la despertó su madre para decirle que se marchaban unos días después de la detención de su padre: «No comprendo por qué han detenido a papá, siempre oí decir que era muy bueno. [...] De ahí en adelante todo cambiaría, eso lo supe desde pequeña, aquel día en que mamá nos despertó muy temprano, hizo que nos vistiésemos diciendo que nos íbamos, pero sin decir a dónde» (2002: 61-61).

Por lo tanto, es la escritura el sistema que Elío Bernal utiliza para transformar esas experiencias sobrecogedoras en «narrative language». El regreso se había producido en su mente numerosas veces⁹. Sin embargo, este debía realizarse también de forma física. De este modo, completar el recuerdo supuso el inicio de una muerte lenta, dolorosa y necesaria, que iba acompañada del nacimiento de un nuevo yo, no fruto del viaje, sino de la escritura, puesto que «the reparation continues in the act of telling itself» (Loureiro, 2000: 181). Siguiendo la terminología de van der Kolk y van der Hart, la escritura de este regreso es un intento de convertir la memoria traumática en memoria narrativa. La primera de ellas se refiere a un sujeto que es incapaz de afrontar el recuerdo de un evento con el cual aún se encuentra

⁸ Mónica Jato también llama la atención sobre la importancia de este final apresurado de la infancia y entrada abrupta en la obra de Elío Bernal (2016: 239).

⁹ Este es el tema de su película *En el balcón vacío* (1962), a la cual haré referencia más detalladamente en la segunda parte del ensayo.

enfrentado —la Guerra Civil y la salida de España en el caso de María Luisa Elío Bernal—, puesto que su adaptación en referencia a este episodio no ha sido satisfactoria y aún continúa haciendo esfuerzos para adaptarse. La segunda de ellas, la memoria narrativa, es una construcción mental que el sujeto utiliza para hacer que los eventos de los que es protagonista cobren sentido (1991: 427-28). Por lo tanto, el viaje representó el enfrentamiento con la realidad, la aceptación de que esta no era como ella la había concebido, y el punto de partida para hacer del fenómeno del exilio una experiencia digerida. Asimismo, supuso la fecundación de un nuevo yo, de un ente que fue creciendo poco a poco en el interior de la escritora y que empezó a cobrar forma en el momento en el que Elío Bernal asumió la redacción de *Tiempo de llorar*. De esta forma, la escritura y, junto a ella, el lenguaje era el medio organizador del conflicto entre sus yoes, pues ella misma escribió posteriormente en *Cuaderno de apuntes*:

En el principio existía la Palabra,
y la palabra estaba con Dios,
y la palabra era Dios.
Ella estaba en el principio con Dios,
todo se hizo por ella,
y sin ella no se hizo nada de cuanto existe (2002: 114).

A través de esta equiparación entre «Dios» y la «palabra», Elío Bernal otorga a la escritura el poder de la creación de un mundo distinto; en su caso, un mundo en el que ella va profundizando a medida que escribe el relato de su regreso a España y que le permite tomar consciencia de su multiplicidad de yoes. La palabra y, por tanto, la escritura, se dibuja como el sistema capaz de poner fin a su trauma y a los problemas identitarios surgidos tras el exilio; es decir, se convierte en el *leitmotiv* de la «reparación» de su identidad, en términos de Loureiro.

Ahora bien, cabe plantearse cuál es el papel de la memoria y los recuerdos en todo este entramado de lucha de yoes autobiográficos. Giuliana di Febo, en un intento de encontrar puntos en común entre los textos autobiográficos femeninos del exilio, afirma que la memoria funciona «como código ordenador de la experiencia que distribuye prioridades y relevancias, que silencia y recrea precisamente en la medida en que se traduce en autoimagen» (2003: 308). Por lo tanto, es significativo analizar en qué medida la presencia de los recuerdos en la mente de la escritora y la liberación de estos a través de la escritura afectan a la función de la autobiografía como recurso paliativo del dolor.

Si se presta atención a las teorías del crítico francés Paul Ricoeur, existe una importante fenomenología a tener en cuenta dentro del área de la memoria y los recuerdos. En primer lugar, Ricoeur define la memoria como un elemento único y singular. La memoria es la aseveración de que existe un pasado. Sin embargo, solo es posible acceder a dicha memoria y, por lo tanto, al pasado, a través del testimonio, que se dibuja, así, como nexo entre la memoria y la historia. El problema está en la fiabilidad del testimonio y la capacidad rememorativa de este. Por eso, frente a la singularidad de la memoria, Ricoeur señala la importancia de los recuerdos y la multiplicidad de estos (2003: 40-42). Entiéndase así la memoria como concepto abstracto al que nunca se puede tener acceso de una forma completa, puesto que dicho acceso es llevado a cabo por el recuerdo, cuya fiabilidad puede estar condicionada por numerosos factores externos: circunstancias personales del individuo, distancia temporal con el momento que se pretende rememorar, postura socioideológica o sentimental en relación con el hecho en sí, etc. Esta casuística en torno al recuerdo ha llevado también a Ricoeur a hablar de dos tipos: por un lado, el simple recuerdo (*mneme*), que surge de forma espontánea, deliberada, fruto de la afección; frente a este, se encuentra la *anamnesis*, conocida también como «búsqueda». Esta es fruto de un auténtico deseo de luchar contra el olvido, pues consiste en la acción intencionada de rememorar sucesos del pasado (2003: 46-48). Sin embargo, dicha rememoración puede resultar en un éxito o en un fracaso y son muchos los mecanismos que el ser humano ha desarrollado para evitar que resulte en la última de las opciones. Dejando a un lado las constantes luchas con el recuerdo que Elío Bernal pudo llevar a cabo desde el momento en el que dejó España por primera vez, ella se sirvió de dos mecanismos artísticos para llevar a cabo esa *anamnesis*.

El primero de estos mecanismos es la escritura, y posterior grabación, del guion de la película *En el balcón vacío*¹⁰. Esta es el intento fallido de un imaginario retorno al país de origen. A pesar de que la propia María Luisa Elío Bernal confesara a James Valender y Paloma Ulacia que la escritura de *En el balcón vacío* fue fruto del encuentro con lo hispano en un viaje a Cuba

¹⁰ Véanse, entre otros, los siguientes trabajos sobre *En el balcón vacío* para un estudio completo de la obra: Francie Cate-Arries «War Through a Girl's Eyes, Exile in a Woman's Voice: Cinematic Images of Memory's Hiding Places in *En el balcón vacío* (1963)» (2003); el proyecto de investigación AEMIC, dirigido por Javier Lluch-Prats, *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, en el que se reedita la película, se realiza un documental sobre ella y se recopilan numerosos trabajos y entrevistas en torno a la obra fílmica (2012); Eduardo Mateo Gambarte, *Exilio, infancia perdida, identidad e imposibilidad de retorno: En el balcón vacío de Jomí García Ascot y María Luisa Elío Bernal* (2016); Cecilia Enjuto Rangel, «La mirada nostálgica del exilio en *En el balcón vacío* (1962)» (2013); José María Naharro-Calderón, «Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío» (1995); y Julia Tuñón, «Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*» (2006).

con su marido en 1960, realmente este periplo no fue más que la semilla (2004: 352). En aquel entonces solo escribió unos breves fragmentos que curiosamente leyó Alejo Carpentier, pero que no dejaron de ser un simple recuerdo a modo de afección, en términos de Ricoeur. Sin embargo, convertir lo que en principio parecía ser un simple recuerdo en una búsqueda constante de los recuerdos que le ayudasen a entender la lucha entre Gabriela-niña, pues así se llama el personaje que encarna la figura de María Luisa Elío Bernal, y Gabriela-adulta, es el resultado de una búsqueda activa en el baúl de los recuerdos. La escritura de los guiones de *En el balcón vacío* nace de numerosas horas de trabajo entre Jomí García Ascot, María Luisa Elío Bernal y Emilio García Riera, acompañados de numerosas llamadas de apoyo del poeta Emilio Prados. Además, para hacer posible su grabación, contaron con la ayuda de todo el círculo exiliado. Los actores no fueron actores profesionales, sino que eran también refugiados o hijos de refugiados españoles, como explica Charo Alonso (1999: 144). Pintores como Vicente Rojo, Juan Soriano y Souza donaron tres cuadros con cuya venta se recaudó dinero para comprar la cámara y material necesario para la grabación. Esto desemboca en otra pregunta a la que responderé al final del trabajo: ¿es esta película, por lo tanto, una exploración de los recuerdos de un individuo, en este caso de María Luisa Elío Bernal, o de los recuerdos de una colectividad, de los exiliados españoles en México?

A medida que pasan los años, muchos de los recuerdos se van debilitando y pasan al plano del olvido. La mente es consciente de que existió un recuerdo, pues solo se puede entender la ausencia de este si se sabe de la existencia de un recuerdo que no se recuerda, valga la redundancia. Olvidar implica recordar un suceso en el pasado. Sin embargo, en el caso de María Luisa Elío Bernal estaban funcionando, entre otros, dos fenómenos importantes en su configuración. Por un lado, la poca cuantía de esos recuerdos que iban desapareciendo con el paso de los años. Manuel Durán, miembro también de la segunda generación de escritores exiliados, afirma, en primera persona, que «los niños de la guerra» no habían acumulado suficientes recuerdos o experiencias que les permitiesen vivir ajenos al tiempo (cit. Rivera, 1990: 20).

Por otro lado, críticos como Elizabeth Jelin (o el ya citado Paul Ricoeur) están de acuerdo en afirmar que el olvido ocupa un lugar importante en aquellas narraciones «donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y dramatizaciones traumáticas» (2002: 29). Estos hechos traumáticos generan unos vacíos en

la memoria que María Luisa Elío Bernal intenta rellenar llevando a cabo una semirreconstrucción de su huida de España a través de la película *En el balcón vacío*. A lo largo de la película, Elío Bernal intenta recrear las escenas que vivió en su camino a México: la huida del preso rojo por los tejados, el reencuentro con el preso de Elizondo, su viaje en el coche para escapar, donde vio colgando las cabezas de los hombres muertos, la entrada a la que fue su casa en la calle Roncesvalles, etc. Además, como afirma Isabelle Steffen Prat, «el hecho de que María Luisa se interprete a sí misma se puede percibir como un deseo de convocación directa de la memoria mediante la palabra, de unificación ontológica» (2012: 56). Sin embargo, esta búsqueda activa, que tiene como objetivo entender las relaciones entre pasado y presente, su infancia y su situación actual, la lucha entre sus yoes, no tiene un final feliz. En la última escena de la película, Gabriela-niña se cruza con Gabriela-adulta en las escaleras de la que se suponía que era su casa, pero, sin embargo, no se produce el reconocimiento entre ambos yoes¹¹. La película es únicamente una reconstrucción de la imaginación en los escenarios de México. La autora no se enfrenta a la verdad de la realidad española de ese momento, ya que dicha reconstrucción no se había llevado a cabo en España, sino que se enfrenta a sus recuerdos de esta, por lo que no se produce una total asimilación de su pasado en contraste con los cambios del presente, provocando que sea así imposible la realización tanto del presente como del futuro; asimilación a la que conduciría el buen uso de la memoria ejemplar, en términos de Todorov (2000: 34). Este concibe «la memoria ejemplar» como aquella que permite indagar en el pasado con el objetivo de aceptar la realidad e incorporarla como forma de aprendizaje en el presente. No obstante, para poder llevar a cabo dicha incorporación, era necesaria la confrontación con la verdadera imagen de la España del momento, ya que el mundo creado a través de sus recuerdos no era suficiente para que se produjera la catarsis tan necesitada por parte de María Luisa Elío Bernal. Por lo tanto, esta situación provoca la realización del segundo mecanismo de búsqueda activa del recuerdo al que se hacía mención anteriormente: el verdadero viaje de regreso a España y su posterior escritura en *Tiempo de llorar*.

Elío Bernal, en la ya mencionada entrevista a Paloma Ulacia y James Valender, afirma sobre *Tiempo de llorar*. «Voy, todo lo que pasó lo voy a ir deshaciendo, borrándolo, para que no haya pasado» (2002: 359). De esta forma, volver a España significaba buscar en el pasado

¹¹ José María Naharro-Calderón realiza un estudio en profundidad de la anagnórisis en esta película en su artículo de 1999 «En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 33, pp. 150-161.

Juan A. Godoy Peñas (2019): «La escritura como proceso reparador de la memoria: el retorno a los orígenes de la escritora exiliada María Luisa Elío Bernal», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 45-65.

las respuestas a las preguntas que aquella niña llevaba haciéndose en su cabeza por más de treinta años para poder crear unos nuevos recuerdos que facilitasen su inserción en el presente. No obstante, este ejercicio memorístico no resulta en un mecanismo de reafirmación de la imagen utópica e idealizada de una España vista a través de los ojos de una niña anclada en el momento de su salida en 1938, como quizá hubiera esperado o deseado Elío Bernal, sino todo lo contrario. Supone una constatación de la realidad imaginaria en la que ella misma había vivido, es decir, de la realidad formada en su mente a partir de sus propios recuerdos. De esta forma, se produce una aceptación de la no-existencia ya de aquella España y, por lo tanto, la reafirmación del poder del recuerdo como sistema para crear una realidad más importante que la realidad misma en determinadas situaciones traumáticas. Asimismo, la escritora pamplonesa explica: «En realidad el recuerdo de uno es lo verdadero. El recuerdo no es algo que uno inventa o cambia, es algo mucho más exacto que la realidad, dispuesta siempre a ser cambiada» (2002: 22).

Elío Bernal había hecho de sus recuerdos de España su razón de ser, pues, como afirma en la obra, había otorgado una importancia a su infancia y a la Guerra Civil que, tras el regreso, había comprendido que no tenían para ella. A pesar de ello, esta supuesta apacible comprensión de su error sobre la verdadera realidad y el poder de los recuerdos con vistas a un presente fracasa con el fin de la primera de sus obras escritas: «“No llores, María Luisa, anda. Mira aquí están tus hermanas.” “María Luisa, ¿qué pasa?” “Pero, ¿por qué lloras? Di algo.” “¡Anda!, deja de llorar.” “Pero di algo, ¿qué te pasa?” “¡Mamá!, ¡Mamá! ¿Por qué te has muerto?”» (2002: 98). El viaje a España había funcionado para aceptar que la realidad no era tal y como ella había pensado. Ahora, de vuelta en México, debía aceptar los cambios que se habían producido en su país de acogida y que tampoco había asimilado completamente por estar viviendo en el mundo del pasado. De hecho, en un momento de la obra, Elío Bernal escribe: «Ahora vivo en México. Por eso pido en este momento que me ayuden porque no me encuentro» (2002: 54). Es entonces cuando entra en función la segunda obra escrita: *Cuaderno de apuntes*. Por lo tanto, *Tiempo de llorar*, por sí sola, no consigue llevar a cabo esa transición de memoria traumática a memoria narrativa, sino que esta obra es el inicio de un proceso que busca una segunda parte en *Cuaderno de apuntes*.

Entre *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* han pasado siete años. Durante este tiempo, Elío Bernal ha estado un breve período de tiempo en un centro de salud, quizá, en parte, fruto del trabajo memorístico que había hecho a través del viaje de España y de la aceptación

de la realidad imaginaria en la que había vivido. El momento del viaje supuso la ruptura total con ella misma, una fragmentación entre lo que ella había sido y lo que debía ser a partir de entonces. Esto provocó otra crisis de identidad que resultará en una nueva búsqueda activa en el baúl de la memoria. No obstante, dicha búsqueda ya no se remonta únicamente al pasado en España, sino también a sus años en México. Hasta ese momento la lucha entre el yo-adulto y el yo-infantil había dado a luz una técnica narrativa basada en el desdoblamiento. Durante *Tiempo de llorar*, las voces de estos dos yoes se alternan, aunque no de forma simultánea ni equilibrada, para reflejar la dualidad traumática surgida en su propia personalidad. Véase el siguiente ejemplo: «“Os escondéis las tres y yo os busco.” Corremos cada una para un lado, chocando con todo. A mí debía serle muy fácil encontrarme ya que siempre me escondía en los mismos lugares» (2002: 30). La voz infantil habla en presente de lo que pasó hace más de treinta años. En oposición, la voz adulta reflexiona sobre el juego con la familia. Pero, con *Cuaderno de apuntes*, este recurso alcanza un nivel superior, dando lugar a una triplificación del yo, por lo que se puede encontrar no solo la lucha entre María Luisa niña y María Luisa adulta, sino también entre una María Luisa adulta, en México, serena y sin rastro de sus traumas, es decir, recuperada tras el viaje, y María Luisa adulta, afectada aún por el esfuerzo memorístico que supuso el retorno:

¿Pasó tiempo? Sí pasó, no sé cuánto tiempo, pero un largo tiempo. Y ahí estaba yo —al fin caritativa, ¡ah pobre de ti caritativa!—, con una bolsa de caramelos y un paquete de cigarros. Ve, anda, ve, sí y ahí fui, y me abrieron las rejas y entré: ahí estaba, la que lloraba y cantaba ahí, derecha, dignamente derecha en toda su locura, dando un paso hacia mí. Me alarga la mano, «¿cómo estás?», me pregunta, «te veo muy bien», «me alegro», y pronuncia mi nombre. «¿Por qué sabes mi nombre?», quisiera decirle, si yo nunca me atreví a mirarte a la cara, si estás loca, si tú no sabes y me voy.
«Doctor, ¿se curó verdad?» «¿De quién me habla?» «Ah, no, no, imposible de diagnosticar, es un caso incurable».
Pero yo sé, ahora yo sé bien, que ella sabe (2002: 112).

En este caso la escritora no se reconoce a sí misma durante su estancia en el centro psiquiátrico. En esta última frase, María Luisa Elío Bernal se adentra en el proceso de curación iniciado tras la realización del viaje. Su yo-adulto mexicano es conocedor del trabajo mental que ha supuesto la confrontación con la realidad española y acepta la lucha que su otro yo-adulto aún está llevando a cabo a través de la terapia en el centro de salud. Se trata del inicio de un proceso de unificación de los dos yoes adulto que afloran en *Cuaderno de apuntes*. Todo esto resulta especialmente curioso si se tienen en cuenta las palabras de Alicia

Alted Vigil, según la cual «el lugar de origen y el tiempo “detenido” en el momento de la partida» solo afecta a aquellos que han vivido el exilio siendo adultos (2004: 247-248). Sin embargo, este no es el caso de María Luisa Elío Bernal. De esta forma, *Cuaderno de apuntes* resulta su último trabajo en el que aborda las relaciones entre memoria e identidad con el fin de poder incorporarse al presente. Para llevar a cabo dicha incorporación, era imprescindible afrontar los traumas que habían coexistido con ella durante toda su vida. Esta obra se construye a partir de una serie de minirrelatos en los que desafía desde su locura hasta la propia muerte, pasando por la confrontación con la propia Guerra Civil, el poder del recuerdo, su infancia y la propia escritura. A través de esta última, había conseguido darle al pasado el lugar que le correspondía, resolver la lucha entre sus yoes y, finalmente, incorporarse al presente. Puede entenderse que la escritura funciona como proceso curativo; es decir, relatar sus vivencias le ha permitido enfrentarse a la realidad de su pasado y de su presente para poder configurar una nueva identidad. Muestra de su plena recuperación será su obra *Voz de nadie*, en la que ya no aparece el relato traumático de su desdoblamiento entre el pasado y el presente, entre su infancia y su madurez. De este modo, Elío Bernal ya ha integrado la experiencia del exilio como parte de su memoria narrativa, por lo que no siguen apareciendo esos recuerdos traumáticos, lo que conecta con las teorías de van der Kolk y van der Hart:

In the case of a complete recovery, the person does not suffer anymore from the reappearance of traumatic memories in the form of flashbacks, behavioral re-enactments, etc. Instead the story can be told, the person can look back at what happened; he has given it a place in his life history, his autobiography, and thereby in the whole of his personality (1991: 447-448).

Además, el hecho de que también haya hablado posteriormente de esta experiencia en varios medios de comunicación, así como en la entrevista ya mencionada a Paloma Ulacia y James Valender, sugiere la capacidad de la autora para integrar, finalmente, dicha experiencia como parte de su memoria narrativa.

Antes de finalizar, es necesario responder a una cuestión vinculada con la narrativa de Elío Bernal como un proceso de reparación identitaria. ¿Memoria individual o memoria colectiva? Según el gran teórico francés Maurice Halbwachs, el individuo no recuerda solo, sino que necesita siempre al otro y a los códigos culturales compartidos para poder llevar a cabo dicha rememoración. Isabelle Steffen-Prat afirma en relación con *En el balcón vacío* que las

imágenes de esta «sugieren la progresiva desaparición de la memoria individual y su sustitución por imágenes colectivas» (2012: 50). Por su parte, Tomás Segovia, en una entrevista concedida en torno a la reedición que estaba realizando el grupo AEMIC de esta película, confesaba «Yo creo que la película, a casi todos nosotros, cuando la vimos ya terminada, nos pareció que, efectivamente, era un documento sobre el exilio, sobre la segunda generación, sobre la experiencia infantil del exilio» (Fernández, 2012: 365). Sin embargo, el papel de la memoria colectiva a la que gran parte de la crítica hace referencia al hablar de la película no cobra la misma importancia cuando se trata de sus obras escritas¹². Si se presta atención únicamente a la propia representación de una memoria colectiva, la respuesta es sencilla: no, no existe tal en su obra escrita. Tanto una como otra giran en torno a la problemática personal e individualizada de María Luisa Elío Bernal, sin poder rastrear huella que permita extender su labor memorística al resto de los miembros de la segunda generación. Aunque es cierto que experiencias similares pueden encontrarse en el relato de otros escritores exiliados, bien de la primera generación, como Max Aub y Ernestina de Champourcin, o bien de la segunda, como Emilia Labajos o María Casares. Si, como afirma Paul Ricoeur, «la memoria colectiva consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas» (2003: 19), sin lugar a duda, en su obra escrita no hay lugar para dichos recuerdos comunes.

Sin embargo, cabe recapacitar sobre las palabras de Halbwachs que mencionaba al principio del párrafo anterior. ¿Quién es el otro y cuáles son los códigos culturales compartidos? La situación de muchos de los miembros de esta generación tiene varias particularidades, y una de ellas es que, a pesar de estar en un nuevo país de acogida, carecían de contacto con la realidad de este debido a la formación de núcleos de exiliados en los que se movían con la esperanza de un pronto regreso.

En el caso de María Luisa Elío, esto no fue diferente, pues acudió a los institutos creados por la República en México. Además, en el momento de la realización de la película, fueron también otros exiliados los que colaboraron en la creación de la misma, pues su historia les interesaba a ellos, pero no a la mayoría de los mexicanos. De esta forma, el otro constituía, en gran medida, España, lo que contribuyó a la mitificación de una imagen basada en los

¹² Resulta interesante el artículo de Eduardo Mateo Gambarte «*En el balcón vacío*: guiones, realización y represión», donde expone una laboriosa tarea de hemeroteca en la que recopila los comentarios de los críticos del momento sobre la película, muchos de los cuales se mostraban de acuerdo con hablar de una memoria colectiva en el film.

recuerdos y el relato de los amigos y compañeros del exilio. En cuanto a los códigos culturales, sucedía algo similar. Sus costumbres y tradiciones procedían del ámbito español y los puntos en común con la cultura mexicana eran escasos, lo que contribuyó también a su aislamiento. De este modo, el viaje a España era también un intento de buscar un conjunto de códigos culturales que ella creía que compartía —aunque no fuese así— para poder entender en qué medida la memoria colectiva había influido en su propia memoria. Sin embargo, darse cuenta de que tampoco tenía en común dichos códigos culturales con España —pues, de una forma o de otra, con el paso del tiempo se había ido «mexicanizando»— la ayudó a entender que solo podría tener acceso al otro desde su posición privilegiada, establecida más allá de las fronteras de una u otra sociedad. Y son la escritura y el lenguaje el medio que María Luisa Elío Bernal va a utilizar para alcanzar dicha posición privilegiada.

En definitiva, la imposibilidad de reinserción o reformulación identitaria por parte de Elío Bernal genera un trauma anclado en el momento de la partida de España en 1938. La beligerante discrepancia entre el pasado y el presente reclama una resolución que armonice la lucha de egos interiores. *En el balcón vacío* se dibuja como un primer intento fallido de confrontación con el mundo de los recuerdos, ya que dicho enfrentamiento no tiene una constatación con la realidad de España que le ayude a aceptar su situación real, sino que esta se basa en una simple recreación imaginaria de la escritora junto a su marido y Emilio García Riera. Sin embargo, el posterior viaje de regreso en 1970 supone un choque, por vez primera, entre la realidad de España y la existente en la mente de María Luisa Elío Bernal, que no corresponde más que a la mirada de una niña de 12 años. Además, este viaje supone también el paso de esa memoria colectiva, que puede interpretarse en la obra fílmica, a una memoria individualizada en la figura de la narradora. Así, la reflexión identitaria en torno al papel de la memoria y el recuerdo y las relaciones de esta con su ubicación en el país de acogida que tiene lugar en *Tiempo de llorar* y *Cuaderno de apuntes* conceden a la escritura un papel relevante en la estructuración de los yoes de la escritora pamplonesa. Es la redacción del relato de su experiencia del viaje de regreso a España la que le permite ver con mayor claridad el lugar que había ocupado hasta ese momento el pasado en su vida, y la que le otorga la oportunidad de comenzar una vida más allá de la cárcel de recuerdos infantiles en la que ella misma se había encerrado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GARCÍA, Charo (1999): «Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 3, pp. 140-149.
- ALTED VIGIL, Alicia (2004): «Exilio, identidad y alteridad», en María Pilar Suárez (coord.), *L'autre et soi-meme la identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 245-259.
- AUB, Max (junio de 1950): «Una nueva generación», *Sala de Espera*, 21, pp. 12-15.
- CATE-ARRIES, Francie (2003): «War Through a Girl's Eyes in a Woman's Voice: Cinematic Images of Memory's Hiding Places in *En el balcón vacío* (1963)», *Letras Peninsulares*, 16, 1, pp. 205-213.
- CARUTH, Cathy (2016): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Baltimore, John Hopkins University Press.
- DENIZ, Gerardo (2002): *Paños menores*, México, Tusquets.
- ELÍO BERNAL, María Luisa (2002): *Tiempo de llorar y otros relatos*, Madrid, Turner.
- y Jomí García Ascot (2012): *En el balcón vacío (México, 1962)*, Madrid, AEMIC.
- ELÍO TORRES, Luis (2002): *Soledad de ausencia: entre las sombras de la muerte*, Pamplona, Pamiela.
- ENJUTO RANGEL, Cecilia (2013): «La mirada nostálgica del exilio en *En el balcón vacío* (1962)», en Araceli Tinajero (ed.), *Exilio y cosmopolitismo en el arte y la literatura hispánica*, Madrid, Verbum, pp. 149-172.
- FEBO, Giuliana di (1997): «Un espacio en la memoria: el paso de la frontera francesa de los exiliados españoles. La despedida del presidente Azaña», en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Barcelona, Gexel, pp. 467-482.
- (2003): «Memoria e identidad política en los escritos autobiográficos femeninos del exilio», en Alicia Alted Vigil y Manuel Lluisa (eds.), *La cultura del exilio republicano de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: sesenta años después (Madrid – Alcalá – Toledo, diciembre de 1999)*, Madrid, UNED, pp. 305-318.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (2012): «El grupo Nuevo Cine y la película *En el balcón vacío*: testimonio de Tomás Segovia», en Javier Lluch-Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC, pp. 349-374.
- HADZELEK, Aleksandra (1998): «¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida», en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del primer congreso internacional: Bellaterra, 27 de noviembre – 1 de diciembre de 1995*, Barcelona, Gexel, pp. 309-316.
- HALBWACHS, Maurice (2004): *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.

- HERNÁNDEZ DE LEÓN-PORTILLA, Ascensión (1978): *España desde México. Vida y testimonio de transterrados*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- HOUVENAGHEL, Eugenia Helena (2016): *Tres aproximaciones al discurso identitario de las escritoras españolas en el exilio mexicano*, México D.F., Porrúa.
- JATO, Mónica (2009): «Hacia una imposible poética del regreso: *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío Bernal», en Mónica Jato, Sharon Keefe Ugalde y Janet Pérez (eds.), *Mujer, creación y exilio (España, 1939-1975)*, Barcelona, Icaria, pp. 145-163.
- (2016): «María Luisa Elío: experiencia, trauma y literatura», en Iker González-Allende (ed.), *El exilio vasco*, Bilbao, Universidad de Deusto, pp. 233-255.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España.
- LARRAZ, Fernando (2011): «Memoria y autorrepresentación. La segunda generación del exilio en su escritura narrativa», en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, pp. 583-589.
- LLUCH-PRATS, Javier (2012): *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC.
- LOUREIRO, Ángel G. (2000): *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996): *Los niños de la Guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida.
- (2009): *María Luisa Elío Bernal. La vida como nostalgia y exilio*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- (2016): *Exilio, infancia perdida, identidad e imposibilidad de retorno: En el balcón vacío de Jomí García Ascot y María Luisa Elío Bernal*, Pamplona, Leer-E.
- MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (1999): *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Gexel.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (1995): «Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío», en George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), *Cine-Lit II: Essays on Hispanic Film and Fiction*, Portland, Portland State University, pp. 204-212.
- (1999): «*En el balcón vacío* de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*», *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 33, pp. 150-161.
- RICOEUR, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Editorial Trotta.
- RIUS, Luis: «Los españoles en México: historia de una doble personalidad», *El Heraldo* (México D.F.), 16 de febrero 1967, p. 6A.
- RIVAS, Enrique de (2013): «De éxodos, exilios, guerras, poetas y generaciones. Poesía española del exilio republicano de 1939: La segunda generación de poetas del exilio en México», en María

- Teresa González de Garay Fernández y José Díaz-Cuesta Galián (eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después*, La Rioja, Universidad de la Rioja, pp. 21-36.
- RIVERA, Susana (1990): *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano*, Madrid, Hiperión.
- RUIZ, Roberto (1991): «La segunda generación de escritores exiliados en México», en José María Naharro-Calderón (ed.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?*, Barcelona, Anthropos, pp. 149-153.
- STEFFEN-PRAT, Isabelle (2012): «La memoria herida: *En el balcón vacío*», en Javier Lluch-Prats (ed.), *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC, pp. 45-68.
- TASIS MORATINOS, Eduardo (2004): *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz-Huberman*, Bern, Peter Lang, Kindle file.
- TODOROV, Tzvetán (2000): *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- TUÑÓN, Julia (2006): «Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*», en Bénédicte Brémard y Bernard Sicot (eds.), *Images d'exil. En el balcón vacío (1962)*, Nanterre, Université Paris X, pp. 39-62.
- ULACIA, Paloma y James Valender (2004): «María Luisa: Porque “regresar es irse”», en José Ángel Ascunce Arrieta y María Luisa San Miguel Casillas (eds.), *Los hijos del exilio vasco: arraigo o desarraigo*, San Sebastián, Saturrarán, pp. 355-379.
- VAN DER KOLK, Bessel A. y Onno van der Hart (1991): «The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma», *American Imago*, 48, 4, pp. 425-454.
- VILCHES DE FRUTOS, Francisca, Pilar Nieva de la Paz, José Ramón López García y Manuel Aznar Soler (eds.) (2014): *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, NY, Rodopi.

EL MATIZ AUTOBIOGRÁFICO EN CUATRO ESCRITORAS: CARMEN LAFORET, ANA MARÍA MOIX, ESTHER TUSQUETS Y CARME RIERA

ANDREA SANTAMARÍA VILLARROYA

andrea.almudena.s@gmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo destacar las coincidencias biográficas de cuatro escritoras de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets y Carme Riera, presentes en cinco de sus textos: *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y *Contra el amor en compañía* (1991). El «acto autobiográfico» (Bruss, 1976: 33-92) consiste para estas escritoras en interpretar una serie de hechos y recordar experiencias guardadas en la recámara que resurgen paralelas al acto de trasladarlas al papel.

Palabras clave: Autobiografías, Biografías, Escritoras, Posguerra, Chica rara.

Abstract: This paper aims to highlight the biographical coincidences of four postwar writers: Carmen Laforet, Ana María Moix, Esther Tusquets and Carme Riera, present in five of their texts *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) and *Contra el amor en compañía* (1991). The «autobiographical act» (Bruss, 1976: 33-92) consists for these writers in interpreting a series of events and recalling experiences stored in the chamber that resurface parallel to the act of transferring them to paper.

Keywords: Autobiographies, Biographies, Female writers, Postwar, Strange girl.

1. Introducción

Engendered text o *texto generado* —en sentido literal—, término acuñado por Sidonie Smith, es aquel texto que posee una marca, tanto de género como social (*gender ideology*), incluso antes de ser creado, y que puede proporcionar «una visión determinada del hombre y de la mujer» (Smith, 1991: 93). En este sentido, las autobiografías escritas por hombres se diferenciarían de las escritas por mujeres. Si seguimos en esta línea, los trabajos tradicionalmente asociados con la autobiografía más *pura* serían los masculinos, que tendrían como objetivo afirmar y perpetuar la interpretación de la mujer como lo *otro* y, por tanto, de censurar las autobiografías creadas por ellas.

En consecuencia, las atribuciones de la mujer al género autobiográfico se han considerado tradicionalmente como tipos diversos de contaminación, obras ilegítimas, amenazas al mismo canon autobiográfico; sus trabajos se tachan de anómalos y se estudian en capítulos aparte o al final de capítulos, o bien se los silencia o alaba en tanto en cuanto imiten modelos masculinos y perfeccionen, por tanto, la imagen del hombre (Smith, 1991: 95).

Estas serán reprimidas por parte de la sociedad pues afirman, reúnen lo que propiamente se considera femenino: el silencio, la fragilidad, lo marginal o secundario, etc., e intentarán que sean destruidas pues, de cierta forma, cuestionan el control masculino «robando el género e intentando seguir siendo una mera representación del hombre» (Smith, 1991: 94). El filósofo Georges Gusdorf perpetúa la idea que la crítica tiene de este género al afirmar que es de «interés característico del hombre occidental» (Gusdorf, 1980: 29-30). Al no expresarlo en términos como *interés del hombre y de la mujer occidentales* o *interés del ser humano occidental* es lógico que se piense —aunque sabemos que no es cierto— que no han existido autobiografías escritas por mujeres hasta finales del pasado siglo. De lo que sí no cabe duda es que estas mujeres occidentales han tenido la posibilidad de cultivarse en la autobiografía gracias a su condición privilegiada, ya sea por pertenecer a círculos culturales o ser económicamente solventes, aunque esa misma condición les haya resultado también un impedimento para denunciar su insatisfacción de clase.

El producto literario de la autobiografía femenina da parte de la situación de la mujer, puesto que ellas, al contar sus propias historias, se muestran como individuos autoritarios que se representan a sí mismas y a la vez a otras mujeres, buscando «salir entre bastidores y adelantarse, aunque sea por breves instantes, al centro de la escena» (Miller, 1980: 266). A su vez, el mismo acto de ponerse a escribir sus experiencias vitales demuestra que ya se ha

cometido un acto de vulneración del orden social y cultural. Si atendemos al hecho de que cualquier confesión escrita emana un eminente poder interpretativo, siguiendo las palabras de Anna Caballé, este «se ve incrementado si lo que pretendemos es desenterrar la voz de la mujer, silenciada históricamente, con el propósito de reconstruir su identidad a lo largo del tiempo» (Caballé, 1998: 111-112). Las mujeres se apropian de la palabra y la utilizan como su mayor instrumento, capaz de infligir daño —el que sufren ellas durante siglos— y remediarlo, contando esa mitad de la verdad, esa otra parte de la historia, durante demasiado tiempo obviada. No exenta de razón argumenta Carolyn Heilbrun que «la “condición” de mujeres era más femenina que humana, y apenas descrita o reconocida» (Heilbrun, 1991: 108), pues durante años, críticos como James Olney se han centrado solo en «por qué escriben autobiografías los hombres y las han escrito durante siglos» (Olney, 1972: 7), obviando por completo los trabajos de las mujeres. Las escritoras se sienten especialmente atraídas por el género autobiográfico, pues sienten por primera vez gusto en abrirse al mundo y en ser miradas por otros. Tradicionalmente han sido los hombres los que han permitido mostrar su rostro ya que «la naturaleza de las identidades pública y privada es para las mujeres, en ciertos aspectos, lo opuesto de lo que es para los hombres» (Meyer Spacks, 1976: 59) y la concepción de lo que ha de ser manifiesto y lo que ha de ser íntimo y personal se ha grabado a fuego las cabezas de hombres y mujeres de muy distinta forma.

En España, además de las autoras aquí estudiadas, cultivaron el género autobiográfico, sobre todo, las escritoras del siglo XX. La desaparición de la censura facilitó a las mujeres el acceso a textos antes prohibidos y la opción de poder producirlos y venderlos con relativa facilidad. Empezaron a resurgir la autobiografía, los epistolarios, las memorias o los testimonios, que revelaban las experiencias, individuales, colectivas y generacionales de un sinfín de años de oscuridad, represión y prohibiciones. Particularmente inclinadas a confesarse (Romera Castillo, 1991: 172-173)¹, autoras como Carmen Conde, María Campo Alange, Montserrat Roig o Mercedes Formica escribieron volúmenes en los que contaban sus vivencias más íntimas.

¹ Para la consulta de un análisis detallado de la autobiografía femenina en la segunda mitad del siglo XX español ver ROMERA CASTILLO, José (1991): «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 170-184.

2. La autobiografía de mujeres

La inclinación de Laforet, Moix, Tusquets y Riera por el género autobiográfico no ha pasado desapercibida por la crítica, que encuentra en sus obras una analogía de lo narrado en *Nada* (1945), *Julia* (1970), *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* (1975), *El mismo mar de todos los veranos* (1978) y *Contra el amor en compañía* (1991) con lo personalmente vivido, y que se ajusta a la definición que María Antonia Álvarez propone de la autobiografía, es decir, una «forma literaria [...] en la que el escritor habla sobre sí mismo y los acontecimientos de su experiencia personal» (Álvarez, 1994). De acuerdo con Alicia Redondo Goicoechea:

[...] ser mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado [...] de aquí la abundancia de autobiografías que muestren este recorrido personal que cada mujer siente como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como formas ejemplares de estar en el mundo, que son, casi siempre, masculinas (Redondo Goicoechea, 2011: 200).

Sabemos, por memorias, menciones en obras colectivas, entrevistas o testimonios de familiares, que el paralelismo entre sus vidas y obras es evidente. Las propias autoras, mujeres solitarias, distanciadas de sus familias, en especial de sus madres, con las que no mantienen relación, ya sea motivo de su orfandad o porque su unión no es en ningún caso amable, reflejan en sus personajes sus circunstancias.

Una de las características de la autobiografía es, como indica Bettina Pacheco, la de presentar a un «yo fragmentado» (Pacheco, 2004: 407). Ciertamente descubrimos hechos que aparecen en las obras y que las autoras ya han vivido previamente: el primer acercamiento con el sexo masculino truncado, la búsqueda de la identidad y de la sexualidad, la soledad, el físico distinto, la inteligencia —casi siempre acallada— el interés por la lectura o la escritura, etc. De igual forma, Pacheco observa cómo las autoras justifican sus actos y se explican a sí mismas incógnitas que habían quedado quizá sin resolver mediante personajes femeninos que también se plantean dudas y que luchan contra sus conflictos:

El yo-mujer se focaliza en momentos precisos de su devenir y constantemente da vueltas sobre sí mismo, como en espiral, tratando de encontrar el sentido de lo acontecido, de las características de las relaciones asumidas a lo largo de la vida, de sus beneficios y fallas, como en una búsqueda de sí misma que intenta encontrar a una mujer que casi siempre se revela con una identidad en conflicto con el pasado, por

el agobio de la pérdida, o con el presente dadas las dificultades que toda vida implica, junto a las adicionales complica (Pacheco, 2004: 407-408).

En este sentido proponemos realizar una lectura del texto en la que tengamos en cuenta su dimensión ilocutiva, pues, «hace notar que puede servir varios propósitos a la vez: auto-descubrimiento, pero también corrección o destrucción de la imagen del “yo” concebida desde fuera» (Ciplijauskaitė, 1988: 18).

Tanto *Nada* como *Te entrego, amor, la mar como una ofrenda* y *El mismo mar de todos los veranos*, presentan una voz en primera persona, que a la vez remite a la protagonista de la obra, «una focalización desde lo femenino», como lo define Magda Potok (Potok, 2013: 51), que conecta con la propensión de las escritoras de posguerra de crear obras con narradoras-protagonistas y que, además, también coincide con ser característica de las autobiografías. Por otro lado, *Julia* y el relato *Contra el amor en compañía*, aunque cuenten con narración en tercera persona, refieren vivencias de personajes principales femeninos que también aluden a las de las propias autoras. Esto facilita que la historia se transmita desde una perspectiva subjetiva pero íntima, «que presta más atención a la vida interior que a los acontecimientos públicos» (Ciplijauskaitė, 1988: 27). Si examinamos sucesos concretos, nos encontraremos con ejemplos que ratificarán esta línea de confluencia autora-personaje.

En el caso de Carmen Laforet, como consecuencia de un accidente doméstico que sufrió cuando todavía era una niña, y que «le ocasionó una grave herida en el esófago, a raíz de la cual no pudo ingerir alimentos sólidos con normalidad hasta los ocho años» (Izquierdo López, 2013: 657), se empezó a considerar, de acuerdo con las palabras de su propia hija, Cristina Cerezales, una «niña bastante feúcha y como raquíca» (Cerezales, 2009: 242). Una de las características de Andrea, su personaje, es su aspecto físico, que resalta de forma negativa. Está extremadamente delgada, no se peina, no le interesa la coquetería, tiene mal color de piel: «Me acordaba de un sueño que se había repetido muchas veces en mi infancia, cuando yo era una niña cetrina y delgaducha, de esas a quienes las visitas nunca alaban por lindas» (Laforet, 2010: 238).

Continuando con esta misma línea comparativa, la forma en que se relacionan Andrea y Laforet con los hombres refleja similitudes. Dice Natalia Izquierdo López que Carmen Laforet disfrutó de una infancia «entre cómplices y atrevidos juegos con sus dos hermanos [...], los niños y niñas de las casas de campo y las villas vecinas y los hijos e hijas de los pescadores» (Izquierdo López, 2013: 658). Esto permitió que percibiera igual a niños y niñas y que se

reforzaran «vínculos interclasistas y un fuerte deseo de autonomía» (Izquierdo López, 2013: 658). En este sentido vemos plasmada en Andrea la inclinación por sus amistades masculinas —en comparación con las femeninas, que es tan solo una—, y especialmente en su amistad con Pons y en sus visitas a solas, sin ninguna otra chica, al estudio de un miembro de su grupo:

Hasta ahora no ha ido ninguna muchacha allí. Tienen miedo a que se asusten del polvo y que digan tonterías de esas que suelen decir todas. Pero les llamó la atención lo que yo les dije que tú no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura y los ojos claros. Y, en fin, me han dicho que te lleve esta tarde (Laforet, 2010: 186).

La casa de la calle Aribau cuya descripción hace énfasis en la decadencia y la degeneración del ambiente en el espacio de la narración: «Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea» (Laforet, 2010: 97), coincide con el hogar de la familia catalana de Laforet, donde ella misma se instalaría al comenzar sus estudios universitarios. Destaca «el entorno empobrecido, desquiciado y de mentalidad reaccionaria de aquella casa» (Izquierdo López, 2013: 659) porque así es como lo manifestaría ella años más tarde en su obra.

Carme Riera, en el prólogo al libro *Moveable Margins* (1999) se recuerda en la infancia y regresa a su cabeza «la imagen de aquella niña que rechazaba atemorizada los espejos porque no era guapa como su madre [...]» (Riera, 1999: 24), y vuelve a insistir en el documental *Esta es mi tierra* (2001) declarando que «quizá esta se obsesiona en mirar hacia fuera porque no soporta los espejos». Como Coral Flora, que no se mira al espejo hasta el final de la narración, porque no se siente a gusto con su figura, Riera lleva a la historia un hecho de su propia experiencia, la imposibilidad de verse reflejada y la necesidad de mirar hacia otra parte. Además, la profesión de Carme Riera —que es el motor de su narrativa y pasión que cultiva desde la infancia, pues «lee con fricción los libros prohibidos que coge a escondidas de la biblioteca familiar, casi siempre cerrada con llave» (Riera, 2001)— se convierte en la afición de Coral Flora, que

[...] comienza a escribir a los ocho o nueve años variantes de los relatos que le cuenta la abuela y hasta pretende, para no tener que enfrentarse directamente con el hombre de negro que todas las semanas la interroga detrás de las pequeñas rendijas del odioso confesionario, confesarse por escrito (Riera, 1999: 25).

Elia, el personaje principal de *El mismo mar de todos los veranos*, mantiene una complicada relación con su madre, que la castiga porque no ha conseguido fabricar de ella el producto

deseado y la somete a lo largo de la narración a una tortura emocional constante. Dice Tusquets en la recopilación de relatos *Madres e hijas* (1996) de Laura Freixas: «Era inevitable que tu mito, como todos, sufriera un deterioro, no solo porque mis ojos adultos no podían verte como te habían visto mis ojos de niña» (Freixas, 1996: 91). En la novela, tanto la madre como la hija de Elia, la tratan como a un ser inferior y la consideran incapaz de manejar su vida: «[...] y me pregunto qué diablos pintos yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido en una cadena irreprochable [...] la diosa y la doctora intercambiando opiniones sobre la niña difícil» (Tusquets, 1978: 22). Ser considerada por su propia madre como un ser insignificante es el castigo que sufre Esther Tusquets «Pero si nuestra relación se quebró [...] fue porque comprendí [...] que nunca por mucho que me aplicara, lograría tu aprobación» (Freixas, 1996: 91) y que traslada a su personaje principal.

Por último, Ana María Moix, también en la recopilación de Laura Freixas, señala el carácter autobiográfico de la mala relación de su personaje, Julia, con su madre pues, según sus propias palabras: «tan difícil le resulta evocar una imagen del rostro materno que no refleje dolido recuerdo» (Freixas, 1996: 114). La dependencia que siente Julita hacia su madre incrementa el sentimiento de desamparo cuando esta se ausenta: «Las lágrimas desbordaban sus ojos. Siempre sucedía lo mismo: Mamá prometía llegar a una hora determinada y se retasaba infinitamente» (Moix, 1991: 62-63).

Nos encontramos, además, con trabajos que plantean una correspondencia entre otras escritoras de posguerra y sus *chicas raras*, y que agregan peso a la posibilidad de abrir una puerta al estudio de las novelas de posguerra como posibles autobiografías de las escritoras. Nuria Capdevila-Argüelles (2005) manifiesta haber encontrado un sesgo autobiográfico a la caracterización de Celia ya que es «un trasunto de ella misma» y lo justifica teniendo en cuenta a Martín Gaité (1987) cuando afirma que «las escritoras que cultivaron el tipo narrativo de la chica rara eran asimismo consideradas “raras”» (Capdevila-Argüelles, 2005: 273).

Janet W. Pérez (2009) y Debra J. Ochoa (2013) sostienen que Carmen Martín Gaité fue propiamente una *chica rara* que «proveía el modelo básico utilizado para la mujer independiente e inconformista, siempre asociada con las artes o la literatura» (Pérez, 2009: 150), y declaran que «se apropia del significado de la palabra *rara* despojándola de su connotación históricamente peyorativa»² (Ochoa, 2013: 148).

² Traducción de la autora.

Asimismo, Anne Marie Poelen (2004) sostiene que «Dolores Medio era una “chica rara”, puesto que era independiente, solidaria e inconformista» (Poelen, 2004: 395). La hispanista agrega además que Medio era una mujer de ideas feministas que desestabilizó la hegemonía imperante y «desafió al sistema patriarcal español».

Las escritoras de posguerra tienen en común la necesidad de narrar sus experiencias personales desde una perspectiva femenina/feminista. No solo comparten experiencias parecidas a nivel vital y personal, sino que también esas experiencias se plasman en un autobiografismo en el que encontramos elementos comunes, como son la narración en primera persona, el personaje de la *chica rara* como protagonista de sus novelas, reflejo de su propia personalidad o las difíciles relaciones entre madres e hijas.

La gran producción de textos de mujeres desde la inmediata posguerra, momento en el que el modelo franquista de obediencia comienza a quebrarse, es decir, el comienzo de los años cuarenta, hasta prácticamente la muerte de Franco en 1975, prende con una red a las escritoras, cuyas necesidades dejan de ser individuales para convertirse en colectivas. Las escritoras, que durante la guerra eran tan solo niñas o adolescentes, se vieron obligadas a madurar de golpe. De igual forma, ser ellas mismas *chicas raras* les une por esta misma red de rechazo a la domesticidad de la mujer. De acuerdo con esta idea, son mujeres que cuestionan la realidad, que tienen juicio crítico, que miran, observan y reaccionan, que no se quedan calladas ante lo que consideran injusto, que se autoanalizan y analizan las situaciones de conflicto. En definitiva, son enemigas del sistema, pues desestabilizan la hegemonía burguesa falangista y resultan molestas, incómodos e inoportunos.

En este sentido, después de comprobar que todas las obras en este trabajo analizadas poseen un matiz autobiográfico, intentamos confirmar varias cuestiones que enlazan las autobiografías femeninas con ciertas características. Tenemos que aclarar que ninguna de estas, aislada, puede entenderse como propiamente femenina. Sin embargo, encontramos que todos estos trabajos reúnen al menos dos o más de ellas y esto sí se considera sintomático.

La primera es si, desde un punto de vista temporal, las narraciones autobiográficas que nos ocupan funcionan con un tiempo circular (Béatrice Didier, 1981), «en el que apenas pasa nada y (predomina la) escasez de acontecimientos» (Montes Doncel, 2005: 100). Según Didier, la memoria funciona en las mujeres en relación con la percepción que estas mismas tienen del tiempo (Walsh, 2015: 139). El caso que mejor confirma esta teoría sería *Nada* —

cuyo título ya es profundamente revelador—, que comienza de la misma forma en que empieza. Andrea llega a Barcelona sufriendo una crisis existencial que nunca se resuelve, pues de la misma forma se marcha a Madrid. La nada nunca se satisface ni para Andrea: «Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada» (Laforet, 2010: 303), ni para Carmen Laforet, que reflexiona sobre el fracaso de su experiencia en la ciudad condal, de la que se marcha frustrada y «consciente además de haber perdido dos años sin que sus estudios consiguieran encarrilarse» (Caballé y Rolón, 2010: 131).

En la novela *Julia* la protagonista narra los hechos en «una noche de insomnio» (Mayock, 2003), desde la misma posición, ella tumbada en su cama: «¿Para qué levantarse de la cama? ¿Por qué no pretextar alguna enfermedad y quedarse en la cama toda la mañana, todo el día, todos los días?» (Moix, 1991: 189).

También en *El mismo mar de todos los veranos* descubrimos la circularidad. Precisamente es el final de la novela lo que más impacta. Cuando pensábamos que a lo mejor no era con Clara con quien la protagonista encontraría el bienestar y la tranquilidad anhelados, pero que podría tener otra oportunidad más tarde, su marido le recuerda que nunca llegará a ser feliz y la castiga por su infidelidad. De acuerdo con Geraldine Nichols,

[...] las líneas generales de la trama de *El mismo mar...* han quedado establecidas: para que termine «bien», el final tiene que ser triste. El (con)texto volverá a su estado inicial, la muerte-en-vida de la protagonista, la historia de amor, paradigmática y entre paréntesis, pasará a la historia (Nichols, 1992: 74).

Volvemos al principio, que como hemos indicado anteriormente, también es el final. La tristeza de Elia no desaparece. Su insatisfacción como mujer y como ser humano no se aminora.

En segundo lugar, centrándonos en la tipología del *yo*, comprobamos cómo las autoras se desmarcan de la concepción canónica que de ellas se tiene para luego deformarse. Se sirven de sus propios personajes para autorreflejarse (Nietzsche, 1981) y, al mismo tiempo, adjudicarse una máscara (*prosopon*), pues «la prosopopeya da rostro y des-rostra» (Moret, 2008: 26). Esto significa que a la vez que un personaje se figura, se disuelve a sí mismo.

Las cuatro autoras de nuestro estudio, con el simple hecho de crear personajes reaccionarios y, por ende, ser ellas mismas mujeres reaccionarias, destruyen de manera consciente su parte femenina. No podemos afirmar rotundamente que los hechos que en los trabajos suceden transparenten una realidad exacta pero sí que estas escritoras deciden examinar y

cuestionar desde una posición crítica la realidad por la que caminan, creando protagonistas femeninas que, como ellas, son objeto de controversia.

La teoría de la desfiguración, incluida por Paul de Man (1991) en un suplemento especial de la revista *Anthropos* (y aplicada aquí a la creación femenina) afirma que la autobiografía es propiamente la causante del falseo a la mente. En tanto en cuanto partimos de la base de que la autobiografía es un texto ficcional, las autoras que estudiamos se valen de sus creaciones para dar vida (o inventar) a antiguas presencias, a facetas pasadas del *yo* o que simplemente habitaron en ellas en algún en punto de sus existencias.

En este punto no debemos olvidar que la autora, el sujeto y el *yo* de un texto han de permanecer como categorías diferencias y no confundirse. La misma autora acaba convirtiéndose en un ser ficcional: «Al final se llega a la conclusión de que el nombre del autor no hace referencia a una persona real sino que este excede los límites de los textos [...]» (Foucault, 1975: 608), al igual que el sujeto y el *yo* nunca podrán asimilarse a la autora: «[...] el yo nunca puede llegar a ser autor de su propio discurso en mayor medida de lo que cada productor de un texto puede ser llamado autor» (Sprinker, 1991: 120).

No debemos pasar por alto la importancia de la alteridad, de los otros, dentro del relato autobiográfico. Mientras que en la autobiografía masculina el *yo* ocupa todo el espacio, sin tener que recurrir a nadie más para significar, en las femeninas siempre hay una visión coral, o por lo menos, hay una implicación de los demás mucho más fuerte. Las mujeres crean otras figuras, como la de la madre, la de la amiga o la de la amante, o hacen autobiografía por interpuestas personas. Llaman a testigos para incidir en esa imagen poco favorable del *yo*, que remite a la falta de confianza en las mujeres en sí mismas, a su inseguridad, a su no-afirmación.

En este sentido, en todas las obras que nos ocupan, la relación de los personajes femeninos con los otros (más bien las otras, pues la figura del hombre pasa a un papel secundario) es vital. La escritura se convierte en intimista. No se entiende la categoría *yo* si no existe la categoría *tú*. Andrea vuelca todo el peso de su existencia en Ena, «Me encogí de hombros un poco dolida, porque de toda la juventud que yo conocía Ena era mi preferida» (Laforet, 2010: 111). Julia en sus diferentes etapas evolutivas no puede vivir sin su madre, «Mamá le mordía las orejas, la nariz, le hacía cosquillas. Julita se ahogaba, no podía contener la risa» (Moix, 1991: 18), su tía Elena, «Recordaba aquellos cinco años como un largo y tranquilo paseo por los bosques [...] y caricias de tía Elena» (Moix, 1991: 118), la directora Mabel, «Una extraña

sensación de dulzura la invadió y se arrojó a los bazos de la señorita Mabel, estrechándose contra su pecho» (Moix, 1991: 155) y Eva, «Durante aquellas horas de insomnio, se esforzó por rechazar a imagen de Eva. Pensar en Eva le producía un dolor insoportable. Desesperaba» (Moix, 1991: 185). A Elia le trastocan Clara, «y después Clara yace a mi lado, desmadejada como un muñeco de estopa, jadeante todavía, pero relajada al fin [...]» (Tusquets, 1978: 155), su madre y su hija «lamentándose a dúo de una hija insensata y una madre loca, y me pregunto qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes [...]» (Tusquets, 1978: 22). Marina se refugia en María, «Iba descubriendo el mundo al mismo tiempo que el amor iba descubriéndome a mí para hacerme suya» (Riera, 1991b: 56) y Coral Flora se enamora de la visión que de ella misma devuelve el espejo «Su cuerpo le recordó a las Venus rubenianas y le pareció atractivo» (Riera, 1991a: 71).

Por último, la frecuencia de imágenes obsesivas se convierte en otro punto interesante en las autobiografías de estas escritoras de posguerra. Todas ellas se esfuerzan en repetir constantes (retrospecciones pasadas, quizá) preocupaciones que remiten a situaciones muy concretas: la marginación de la mujer, el temor a las opiniones ajenas, «Te amenazaron en nombre de la moral y de las buenas costumbres, te techaron de conducta corrompida, de perversión de menores, recibiste anónimos llenos de morbosos insultos» (Riera, 1991b: 56-57), el miedo al futuro o a hacerse mayor, «Y allí estaba. Como todas las mañanas, Julita había regresado, Julita, sentada en el portal de casa, pequeña, delgada, los pies descalzos, las trenzas deshechas» (Moix, 1991: 190), el hambre, «Recuerdo que me empezó a obsesionar el plato de sopa medio lleno que estaba abandonado frente a mí. El trozo de pan mordido» (Laforet, 2010: 201), la esquizofrenia, el cuerpo desfigurado, «Coral pretendió enfundarse de nuevo en el traje de terciopelo sin conseguirlo. Casi rajó las costuras y estropeó la cremallera [...]. En cuanto al traje negro, te diré la verdad: lo desbordo» (Riera, 1991a: 65-67), la soledad patológica «pero ninguna de las dos me piensa de verdad, para ninguna de las dos existo de verdad» (Tusquets, 1978: 29), etc. Este punto se une a la utilización de un estilo casi oral, con sobresaltos y rupturas, con puntuación afectiva, exclamaciones y reticencias, que realza esas imágenes en todas las obras presentes.

3. Conclusiones

El género autobiográfico ha querido ser, durante siglos, desligado de la variable *mujer* por miedo a que pudiera revelarse una realidad soterrada, un punto de vista siempre ignorado. No fueron pocos los críticos literarios que desestimaron, negaron y menospreciaron las obras de sus compañeras. Sin embargo, en el siglo XX las escritoras consiguen alcanzar la posibilidad de hacer, deshacer o disfrutar de su propia subjetividad de forma que pudieran dar respuesta a las inquietudes, a los sentimientos y a las emociones que emanaban desde lo más profundo de sus seres, provocados por las difíciles situaciones a las que se tuvieron que enfrentar. Sus autobiografías, memorias, cartas o diarios refuerzan la identidad diferenciadora de la mujer al tiempo que asientan su posición de poder en un sistema en que sienten el derecho a demandar respeto y legitimación.

La autobiografía ha demostrado ser un género-vehículo a través del cual las escritoras pueden manifestar de forma explícita sus miedos, inquietudes, soledades y represiones, para convertirlos en una suerte de sororidad mediante la cual otras mujeres pueden sentirse identificadas.

La analogía entre vida y obra de las cuatro mujeres aquí estudiadas se expresa de forma firme y contundente, mostrando pinceladas de sus propias vivencias. Todas fueron chicas solitarias e independientes, que no necesitaron de la compañía de nadie para sentirse realizadas. Problemáticas a la hora de establecer vínculos sociales y afectivos, en particular con los hombres, hacia los que sienten cierto rechazo, anhelan disfrutar de una sexualidad diferente. La identificación con un «yo fragmentado» y, en consecuencia, el sentimiento de emancipación y de búsqueda de referentes alternativos, se ven reforzados por la escasa relación familiar, es especial con sus madres.

Los textos analizados cumplen con numerosas características de la autobiografía. En primer lugar, todos narran los hechos desde una perspectiva propia dando pie a que se genere un ambiente intimista y personal. Además, las narraciones autobiográficas que nos ocupan funcionan con un tiempo circular; el principio se une con el fin para demostrar que no hay posibilidad de evolución para sus personajes. Mientras que en la autobiografía masculina el yo ocupa todo el espacio, sin tener que recurrir a nadie más para significar, en las obras escritas por mujeres se tiende a proponer una visión compartida.

Carmen Laforet, Ana María Moix, Carme Riera y Esther Tusquets resultan ser la viva imagen de sus *chicas raras*, perfil que dibujan con cuidado y mimo extremo en sus novelas y relatos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, María Antonia (1989): «La Autobiografía y sus géneros afines», *Epos, Revista de filología*, 5, pp. 439-450.
- BRUSS, Elisabeth (1976): *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- CABALLÉ, Anna (1998): «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)», en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp. 111-138.
- e Israel Rolón (2010): *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA Libros.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2005): «Elena Fortún (1885-1952) y Celia. El Bildungsroman truncado de una escritora moderna», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 11, pp. 263-282.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė (1988): *La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- DE MAN, Paul (1991): «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona: Anthropos, pp. 113-118.
- DIDIER, Béatrice (1981): *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France.
- FOUCAULT, Michel (1975): «What is an autor?», trad. J. Venit, *Partisan Review*, 42, pp. 603-614.
- FREIXAS, Laura (ed.) (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- GUSDORF, Georges (1980): «Conditions and Limits of Autobiography», en J. Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, pp. 29-30.
- HEILBRUN, Carolyn G. (1991): «No-autobiografías de mujeres “privilegiadas”: Inglaterra y América del Norte», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 106-112.
- IZQUIERDO LÓPEZ, Natalia (2013): «Escritoras de la posguerra frente al espejo. Derrotas y conquistas de algunas antihéroínas», *Revista de sociología Papers*, 98, pp. 655-675.
- LAFORET, Carmen (2010) [1945]: *Nada*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987): «La chica rara», en *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 87-110.
- MAYOCK, Ellen (2003): «Enajenación y retórica exílica en *Julia* de Ana María Moix», *Ciberletras*, 10.

- MEYER SPACKS, Patricia (1976): *Imagining a Self*, Cambridge, Harvard University Press.
- MILLER, Nancy K. (1980): «Women's Autobiography in France: For a Dialectics of Identification», en Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker y Nelly Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, pp. 258-273.
- MOIX, Ana María (1991) [1970]: *Julia*, Barcelona, Lumen.
- MONTES DONCEL, Rosa Eugenia (2005): «Aportaciones a la crítica feminista», *Revista Káñina*, 29, 1, pp. 89-109.
- MORET, Zulema (2008): *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?*, Amsterdam, Rodopi.
- NICHOLS, Gerladine C. (1992): *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.
- NIETZSCHE, Friedrich (1981): *La voluntad del poder*, Madrid, Editorial Edaf.
- OCHOA, Debra Joanne (2013): «The chica rara as Observer in Concha Alós's *Los cien pájaros*», *Ámbitos Feministas*, 3, pp. 147-161.
- OLNEY, James (1972): *Metaphors of Self*, Princeton, Princeton University Press.
- PACHECO, Bettina (2004): «La autobiografía femenina en la España contemporánea: hacia una poética de las diferencias», en *Actas del XIV Congreso AIH*, 3, pp. 407-412.
- PÉREZ, Janet (2009): «La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité», *Foro Hispánico: Revista Hispánica De Flandes y Holanda*, 34, pp. 133-152.
- POELEN, Anne Marie (2004): «Dolores Medio ahuyenta las mariposas negras», *Lectora: revista de dones i textualitat*, 10, pp. 393-402.
- POTOK, Magda (2013): «Prácticas discursivas en la escritura de mujer. Observaciones sobre la narrativa española contemporánea», *Romanica Silesiana*, 8, pp 48-58.
- RIERA, Carme (1991a): *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Barcelona, Destino.
- (1991b): *Te dejo el mar*, trad. L. Cotoner, Madrid, Espasa Calpe.
- (1999): «Una ambición sin límites», en Kathleen M. Glenn, Mirella Servodidio y Mary S. Vásquez (eds.), *Moveable Margins: The Narrative Art of Carme Riera*, Pensilvania, Bucknell University Press, pp. 21-29.
- (2001): *Esta es mi tierra – Escenarios para la felicidad*, Documental RTVE.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.) (1993): *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia/Instituto de la Mujer.
- ROMERA CASTILLO, José (1991): «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 170-184.

- SMITH, Sidonie (1991): «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 93-105.
- SPRINKER, Michael (1991): «Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 118-128.
- TUSQUETS, Esther (1978): *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama.
- WALSH, Annie L. (2015): *Telling Tales: Storytelling in Contemporary Spain*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

MÁS ALLÁ DE *BESTIARIO*: REFLEXIONES EN TORNO A «AMANUENSE DE ARREOLA» DE JOSÉ EMILIO PACHECO

ERBEY MENDOZA

jmendozan@uach.mx

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

Resumen: La Editorial Planeta Mexicana ha incluido, desde 2006 y a manera de postfacio, «Amanuense de Arreola» de José Emilio Pacheco en su edición de *Bestiario* de Juan José Arreola. El texto es un homenaje escrito en forma de memoria en el cual Pacheco relata la extraordinaria creación de *Bestiario* por parte de Arreola. El presente trabajo lleva a cabo una serie de reflexiones en torno al texto pachequiano y sus relaciones con la obra arreolina desde distintas perspectivas complementarias. En primera instancia, se aborda el texto pachequiano en relación con cuatro niveles distintos de conceptualización histórica: crónica, relato, modo de tramar y modo de argumentación (White, 2014). Posteriormente, la discusión se centra en el género textual en relación con su carácter autobiográfico (Trosbrog, 1997; Egan, 2001; Lozano Herrera, 2006). Luego se aborda la relación del texto pachequiano y su función paratextual con *Bestiario* (Genette, 2001). Finalmente, se develan los mecanismos literarios del texto y los efectos que producen (Berman, 2009; Popovic, 2006; Verani, 2006). Se concluye que, además de contribuir a la conformación de la memoria cultural, la inclusión de «Amanuense de Arreola» como postfacio de *Bestiario* lo vuelve complemento necesario de la obra, a pesar de su carácter derivativo.

Palabras clave: José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, Historia, Paratexto, Géneros textuales.

Abstract: «Amanuense de Arreola», by José Emilio Pacheco, has been included as a postface in Editorial Planeta Mexicana's edition of Juan José Arreola's *Bestiario* since 2006. Intended as a homage, the text is written as a memoir in which Pacheco narrates the extraordinary creation of *Bestiario* by Arreola. This paper presents a series of reflections on Pacheco's text and its relations with Arreola's work from different and complementary perspectives. First, Pacheco's text is discussed in terms of four different levels of historical conceptualization: Chronicle, Story, mode of Emplotment, and mode of Argument (White, 2014). Later, the discussion focuses on its textual genre regarding its autobiographical nature (Trosbrog, 1997; Egan, 2001; Lozano Herrera, 2006). Next, the paratextual functions of Pacheco's text in *Bestiario* are analyzed (Genette, 2001). Finally, the literary mechanisms within the text are exposed to illustrate the effects they produce (Berman, 2009; Popovic, 2006; Verani, 2006). It is concluded that, besides its contribution to conform a cultural memory, the inclusion of «Amanuense de Arreola» as a postface in *Bestiario* has made it a necessary complement of it, in spite of its derivative nature.

Keywords: José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, History, Paratext, Textual Genres.

1. Planteamiento

En 1958, la Universidad Nacional Autónoma de México publicó *Punta de plata*, libro que contenía veinticuatro dibujos del artista Héctor Xavier, además de los textos que ahora componen el ya canónico *Bestiario* de Juan José Arreola. En 1998, la revista *Tierra Adentro*, en su número 93, publicó el texto titulado «Amanuense de Arreola. Historia del *Bestiario*» a cargo de José Emilio Pacheco. En él, Pacheco narra la inusual génesis de los textos de aquel *Punta de plata* de 1958. Más tarde, el 9 de diciembre de 2002, la revista *Proceso* vuelve a publicar el texto pachequiano. Cuatro años más tarde, en 2006, la Editorial Planeta Mexicana, bajo el sello editorial Joaquín Mortiz, incluye, a manera de postfacio, el texto de Pacheco en su edición de *Bestiario* de Juan José Arreola. Cabe señalar que esta edición no incluye el trabajo pictórico de Héctor Xavier, solo los textos de Arreola y el de Pacheco. Desde su publicación en 1958 hasta nuestros días, la colección arreolina se ha ido posicionando como un nuevo clásico de la literatura hispanoamericana al lado de otras obras del autor, especialmente *Confabulario*. Prueba de ello son los incontables trabajos que, a lo largo de los años, se han hecho sobre ella. La obra de José Emilio Pacheco, a su vez, también ha recibido un gran reconocimiento por parte de la crítica, la academia, y los lectores menos especializados. La inclusión de «Amanuense de Arreola» en *Bestiario* no podría sino contribuir a la difusión y el enaltecimiento de la obra de ambos autores.

El presente trabajo pretende llevar a cabo una serie de reflexiones con respecto a algunos puntos de relación entre este homenaje autobiográfico y *Bestiario*, obra en torno a la cual se erige. Para ello, se propone una revisión del texto desde distintas perspectivas complementarias entre sí. En primera instancia, se examina a partir de cuatro niveles distintos de conceptualización histórica: crónica, relato, modo de tramar y modo de argumentación. Posteriormente, se discuten algunos problemas en cuanto a género textual que plantea la obra en su carácter de memoria. De ahí se desprende, inevitablemente, la discusión respecto a su función paratextual. Finalmente, y con base en las conclusiones de todo lo anterior, se considera el aspecto propiamente literario del texto: sus mecanismos y sus rasgos definatorios

2. La historicidad

En «Louis enormísimo cronopio», Julio Cortázar narra un concierto de Louis Armstrong que el escritor argentino presenció en París el 9 de noviembre de 1952. El texto aparece por

primera vez en 1967 en *La vuelta al día en ochenta mundos* e incluye la siguiente nota: «Me parece justo reeditar este texto que, a diferencia de los otros, es historia, cronopios verificables» (2003: 13). El comentario aparece como un intento de llamar la atención hacia la naturaleza verídica de lo narrado. No obstante, lo más notorio del texto no son los datos verificables que se ofrecen, sino el carácter marcadamente poético del lenguaje con que se narran los sucesos. Su historicidad, lo estrictamente verificable, se reduce a una serie muy breve de datos: fecha y hora, lugar, participantes en el concierto (músicos), repertorio (y orden del mismo) y otros detalles aparentemente menores. No importa: el hecho en sí, el dato factual, pasa a segundo plano. La experiencia y la manera de relatarla asumen preeminencia en el texto. Son el texto. De forma semejante, «Amanuense de Arreola» reúne una serie limitada de hechos comprobables (refutables o no), algunos de los cuales son en apariencia irrelevantes o menores. El mismo autor confiesa que no hay evidencia para demostrar el hecho central que relata la composición. Sin embargo, el tratamiento y la articulación de los hechos, relevantes o no, construyen el contexto que da tanto realce como credibilidad al hecho central.

La obra de carácter propiamente histórico tiene, en realidad, una serie de paralelismos con la obra literaria narrativa, pues es «una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa» (White, 2014: 9). El que hace historia selecciona estrategias conceptuales mediante las cuales lleva a cabo su exposición o representación de datos. Con ello, el historiador lleva a cabo una tarea ante todo poética, en su más amplia acepción (10). El interés de Pacheco por la historia resulta muy evidente en su obra poética y en su narrativa, así como en su columna «Inventario» (Lozano, 2006: 139). Así, más que cuestionar o tratar de refutar los hechos relatados por Pacheco (lo cual sería un ejercicio perfectamente válido e inclusive necesario a la luz de los datos pertinentes), lo que se intenta hacer aquí es develar la naturaleza de los componentes que constituyen el relato. Para ello partiremos de la identificación y caracterización de cuatro niveles distintos de conceptualización histórica. La perspectiva desde la cual partimos plantea una lista de niveles más extensa, a saber: «1) crónica; 2) relato (cuento); 3) modo de tramar; 4) modo de argumentación; y 5) modo de implicación ideológica» (White, 2014: 16). Por motivos de extensión, no de importancia, se excluirá el último¹.

El nivel de «crónica» se refiere a la organización de los hechos en el orden en el cual ocurrieron (White, 2014: 16). Cabe destacar que, como ya se mencionó arriba, Pacheco presenta tanto datos mayores o de mayor significación como datos en apariencia irrelevantes

¹ La indagación en términos de implicación ideológica develaría aspectos relevantes del texto, como el posicionamiento político de José Emilio Pacheco. No obstante, este aspecto supera las intenciones de este trabajo.

para la memoria cultural. Se mencionarán, entonces, ambos. En primera instancia, cabe señalar que el texto presenta seis apartados que dividen cronológicamente la narración. El primer dato expuesto es el momento en que Pacheco conoce a Arreola. Según el relato, lo conoce solo de forma textual, a sus quince años de edad, mediante los dictados en clase del maestro José Enrique Moreno Tagle (Pacheco, 2012: 60). Con ello, se expone que el primer encuentro de Pacheco con Arreola no fue personal: lo leyó, no lo conoció en persona. El siguiente dato abona el anterior: «En la lejanísima librería del Fondo, que estaba entre México y Coyoacán y frente a un paisaje de vacas y de burros, adquirí *Confabulario* y *Varia invención* en un solo volumen» (60-61). Estos datos aparecen en el primer apartado. Luego, al inicio del segundo, se lee que en 1965 lo vio de lejos en el Teatro del Caballito, en los programas de Poesía en Voz Alta (61). Inmediatamente después aparece la dramatización de un diálogo, en el cual Carlos Monsiváis, tras haber leído uno de sus cuentos aparecidos en publicaciones estudiantiles, le dice: «—Deberías llevárselos a Arreola: va a publicar una nueva serie para jóvenes: los Cuadernos del Unicornio» (61). Tras responder Pacheco que no se atreve, pues le da pena, Monsiváis le propone concertar una cita y presentárselo (61). El relato continúa con el cumplimiento de la cita en un café en Melchor Ocampo que, según el autor, ya no existe. En el relato, Monsiváis no llega a la cita; sin embargo, Arreola aparece a los veinte minutos acompañado de su hijo Orso (62). Luego se narra una serie de datos; Pacheco subraya que no le quedó más remedio que autopresentarse y que Arreola pidió un Squirt. Según la narración, Pacheco entrega luego un fólder con dos cuentos a Arreola. Arreola los lee y, al terminar, le dice llanamente que los publicará. Pacheco, entonces responde: «—No sabe cuándo se lo agradezco [...]. Le suplicaría que [...] me hiciera usted el favor de revisarlos» (62). Sin embargo, Arreola se limita a decir que no hay nada que corregir, que están perfectos, tras lo cual «Se levantó y se fue con Orso» (62). El apartado cierra con el siguiente dato: «En noviembre de 1958 *La sangre de Medusa* apareció tal y como la escribí [...] junto a los *Sonetos de lo diario* de Fernando del Paso» (63). Estos sucesos registran el primer encuentro del autor con Arreola.

El tercer apartado inicia con lo que puede leerse como una porción de un diálogo entre Monsiváis y Pacheco. En él, aquel le explica a este que Arreola publicó su cuento sin modificaciones por haberle parecido de poca calidad y por la mala impresión que tuvo Arreola de él: «Le caíste muy mal a Arreola» (Pacheco, 2012: 63). Posteriormente, el apartado menciona las personalidades que fungieron como secretarios de Arreola. Al final de la sección, Pacheco

relata el cambio de actitud de Arreola para con él y su llegada al departamento de Elba y Lerma, en el cual se unió al «taller informal» de Arreola (64).

El cuarto apartado comienza exponiendo que Pacheco pasó los últimos años de su adolescencia (hasta los diecinueve años) en el taller. Posteriormente, expone que Arreola no cobraba y que vivía de los derechos de sus libros y de una beca del Colegio de México que Alfonso Reyes le consiguió a él y a otros escritores. Luego agrega que, a su llegada, Daniel Cosío Villegas suprimió las becas, con lo cual Arreola «se quedó sin ningún medio para mantener a su esposa y sus dos hijas» (Pacheco, 2012: 64-65). A continuación, menciona un hecho fundamental: «Henrique González Casanova, entonces director general de Publicaciones de la UNAM, acudió en auxilio de Arreola. Le compró los textos de un libro futuro que se iba a llamar *Punta de plata*» (65). Luego agrega dos datos sobre Héctor Xavier: «murió en el olvido y la miseria» y la nota —fuera de la cronología— «en los sesenta y los setenta lo visité en el edificio de Holbein [...]» (65). Retorna, después, a Arreola y a la secuencia cronológica, y expone que este gustaba de regalar «libros caros» y ofrecer «vinos y quesos franceses» en el taller (65). Vuelve entonces al tema de la beca: «El adelanto, que era el pago total de la edición, se agotó en poco tiempo» (65). Concluye con el siguiente resumen de datos: «Vencieron uno tras otro los *deadlines*, los últimos plazos para la entrega, y del libro no había una sola línea» (66).

El apartado número seis retoma, a manera de resumen, la forma en que, en el taller, pasaron de alimentos exóticos y costosos a otros más modestos: «La alimentación se ciñó a tostadas de camarón seco» (Pacheco, 2012: 67) elaboradas por la esposa de Arreola. La sección cierra con una divagación en torno a ese platillo, sobre el gusto que ambos —Pacheco y Rulfo— tenían por él y sobre el arrepentimiento posterior por haber aceptado la generosidad: «al engullir los prodigiosos milagros de camarón, despojábamos de su alimento a toda la familia Arreola» (67).

El apartado número seis, el último, relata la génesis de los textos que constituyeron *Punta de plata* y, posteriormente, *Bestiario*. Inicia con: «El último plazo vencía el 15 de diciembre de 1958 [...] si Arreola no entregaba los textos, la administración de la UNAM exigiría por medio de sus abogados que devolviera el dinero» (Pacheco, 2012: 67). Acto continuo relata y dramatiza un diálogo; a saber²:

² En este punto es relevante señalar una variación entre esta versión y la publicada en la revista *Tierra Adentro*. Como puede notarse, Pacheco señala que la fecha en que Arreola comenzó a dictar su obra fue el día 8 de

[...] el 8 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las nueve de la mañana, hice que Arreola se arrojara en su catre, me senté a la mesa de pino, saqué papel, pluma y tintero y le dije:
—No hay más remedio. Me dicta o me dicta. Arreola se tumbó de espaldas en el catre, se tapó los ojos con la almohada y me preguntó:
—¿Por cuál empiezo? Dije lo primero que se me ocurrió:
—Por la cebra (68).

La exposición de datos narrada prosigue: «Entonces [...] el *Bestiario* comenzó a fluir de sus labios» (Pacheco, 2012: 68). Luego agrega que «el 14 de diciembre escuché el final del libro», y en el siguiente párrafo resume: «Henrique González Casanova recibió el manuscrito el día señalado. A comienzos de 1959 la UNAM editó *Punta de plata* con los dibujos de Héctor Xavier» (69). Como dato final agrega que no se conservaron evidencias de lo ocurrido: «Destruí los originales a medida que los iba pasando a máquina [...]. Tampoco se me ocurrió rescatar de la imprenta las hojas que contenían sus modificaciones manuscritas» (69). Los sucesos narrados terminan aquí. El texto no: aún resta un breve segmento.

Hasta ahí llega lo relacionado con el nivel de crónica. En el siguiente nivel se organiza la sucesión de datos de la crónica para conformar un relato que ordena los hechos y los presenta como unidades de un espectáculo o un proceso de acontecimientos con un inicio, un medio y un fin distinguibles entre sí (White, 2014: 16). La crónica, como tal, es abierta, pues empieza cuando el cronista inicia su registro de los hechos. Por ello, el paso de la secuenciación de datos de la crónica a la organización de los hechos en un relato, se lleva a cabo mediante «la caracterización de algunos sucesos» en términos de motivos inaugurales, motivos de transición y motivos finales (6-17). Como puede apreciarse a partir de los segmentos citados arriba, el texto de Pacheco se torna relato en la medida en que se codifica en un proceso completo con un inicio, un desarrollo y un final. El autor teje su relato a partir de las relaciones entre los sucesos que expone. El proceso es el de jerarquizar las significaciones hasta revelar una coherencia formal comprensible en la serie de sucesos (White, 2014: 18). Así, podemos distinguir claramente los motivos inaugurales, los de transición y los finales.

Los motivos inaugurales están constituidos por aquellos sucesos que se exponen en los dos primeros apartados: desde que conoce a Arreola solo por sus textos hasta su entrevista con él. Los de transición se describen en los apartados tres, cuatro y cinco: su entrada al taller

diciembre a las 9 de la mañana. La versión de *Tierra Adentro*, publicada en 1998, ofrece datos distintos; a saber: «Sea como fuere, el 7 de diciembre, ya con el agua al cuello, me presenté en Elba y Lerma a las 8 de la mañana [...]» (Pacheco, 1998: 7). Esta variación no produce, sin embargo, cambios mayores en el relato. Más adelante se señalarán otras variaciones menores.

de Arreola, la compra a Arreola de un libro futuro (*Punta de plata*), la precaria situación económica de la familia Arreola, la urgencia por escribir el libro y el cambio de comidas costosas por comidas económicas dentro del taller. Los motivos finales aparecen en el sexto apartado. El momento cúlmine, el clímax del relato, tiene lugar cuando Arreola comienza a dictar a Pacheco. Lo antecedan el plazo del vencimiento y la exigencia, por parte de la UNAM y mediante abogados, de que Arreola devolviera el dinero. Lo suceden las fechas de culminación del libro y su posterior publicación. Los motivos inaugurales están caracterizados por introducir antecedentes generales acerca de la admiración que Pacheco siente por Arreola. Establecen un aura de expectativa en la relación entre el escritor novel y el consagrado. Los motivos de transición exponen una interacción más frecuente e íntima entre los autores, con la cual se permite al lector entrever, más de cerca, las condiciones cotidianas de vida del autor homenajeado. Los motivos finales son de tres tipos: primero se genera suspenso y expectativa; luego se realza el momento climático; y, finalmente, se relata el desenlace de vuelta a la calma.

El modo de narrar (tercer nivel) resulta, en gran medida, la característica más sobresaliente del texto. La significación y el sentido del discurso histórico dependen precisamente de la manera de tramar y de argumentar que emplea el historiador (White, 2014: 18-31). La perspectiva historiográfica de la cual partimos plantea cuatro formas de explicación por trama, las cuales se originan en la tradición literaria: el romance, la sátira, la tragedia y la comedia. Aquí es importante señalar que «Amanuense de Arreola» entreteteje dos tramas. Por una parte, está la trama del autor, José Emilio Pacheco; por la otra, la correspondiente a la génesis de *Bestiario*, la trama arreolina. Si bien, como se dijo, ambas líneas están entretetejadas y la primera no puede contarse sin la segunda, sí es posible distinguirlas.

La génesis de *Bestiario* aparece tramada como un romance. Como tal, presenta «la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre este y su liberación final» (White, 2014: 19). El romance es «un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo» (19). Así, Arreola aparece representado como un héroe. A pesar de las vicisitudes económicas y de su aparente bloqueo creativo, fue capaz de una hazaña mayor: dictar, en muy poco tiempo, y «como si estuviera leyendo un texto invisible» (Pacheco, 2012: 68), una obra que se ha vuelto canónica. Por su parte, la experiencia vivencial de Pacheco aparece presentada como una comedia. Como tal, en ella «se mantiene la esperanza de un triunfo

provisional del hombre sobre su mundo por medio de la perspectiva de ocasionales *reconciliaciones*³ de las fuerzas en juego en los mundos social y natural» (White, 2014: 20). Las reconciliaciones que se presentan son de «hombres con hombres, de hombres con su mundo y su sociedad» (20); asimismo, al final «la condición de la sociedad aparece representada como más pura, más sana, y más saludable como resultado del conflicto entre elementos al parecer inalterablemente opuestos del mundo» (20). Se descubre que «esos elementos son, a la larga, armonizables entre sí» (20). Al inicio del relato, el autor se presenta a sí mismo como un joven ingenuo y torpe. El momento en que Monsiváis le dice que le cayó muy mal a Arreola, es una escena a todas luces risible, e incluso patética. No obstante, la situación mejora para luego complicarse hasta llegar al clímax de la narración. El atrevimiento del amanuense de decirle en su cara al maestro que no hay de otra, y exigirle que le dicte, se resuelve no solo de manera positiva, sino de forma extraordinaria y casi inverosímil.

Entre el tejido de estas dos tramas, puede distinguirse el modo de argumentación que emplea Pacheco, el cuarto nivel. La argumentación historiográfica puede ser de distintos tipos, a saber: formista, mecanicista, organicista, y contextualista. Pacheco opta por la forma contextualista. El historiador contextualista «procede aislando algún [...] elemento del campo histórico como sujeto de estudio» (White, 2014: 29) y procede a identificar los hilos que «unen el suceso a explicar con diferentes áreas del contexto» (29). Cabe señalar que «Los hilos son identificados y seguidos hacia afuera, hacia el espacio natural y social circundante dentro del cual el suceso ocurrió» (29). Asimismo, se tienden los hilos tanto hacia atrás como hacia adelante en el tiempo, para identificar orígenes, efectos e influencias (29).

Los orígenes, los efectos, las influencias, así como los mismos hilos que tiende Pacheco para contextualizar esta génesis, son literarios. Pero más que «historia literaria», como él mismo señala en el sexto apartado (Pacheco, 2012: 69), son historia (incluso sociología) de la literatura: agentes, productos y producciones, instituciones y programas relacionados con la literatura. Algunos de estos elementos, no obstante, no son de tipo historiográfico; más que historia, son ensayo literario, en la medida en que no se narran eventos, sino que se reflexiona acerca de diversos problemas.

El relato comienza precisamente con la construcción de un contexto, el cual, cabe señalar, establece una prolepsis. Así, empieza después del evento final. El entorno relatado es editorial: el autor menciona la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Pacheco dice luego

³ Cursivas en el original.

que, en 1990, leyó en dicha publicación las siguientes palabras de Christopher Domínguez Michael: «Fue amanuense de Arreola» (Pacheco, 2012: 59). Acto seguido, describe, sin narrar, lo que aparece en forma de narración en el último apartado. En otras palabras, adelanta el final del relato; desde el inicio revela el clímax: «Todo se resume a una frase: *Bestiario*, obra maestra de la prosa mexicana y española, no es un libro escrito: su autor lo dictó en una semana» (59-60).

En términos generales, las relaciones entre agentes, productos y producciones, instituciones y programas del mundo literario mexicano que nuestro autor describe, aparecen como positivas. A pesar de que deja entrever que la situación económica mexicana en general (y en la vida literaria en particular) era poco favorable, el autor resalta el apoyo que brindaron tanto agentes como instituciones para el desarrollo de productos y producciones culturales a través de distintos programas. De hecho, *Punta de plata* fue creado de esta forma. Pacheco no deja de mencionar los nombres de los agentes y de las instituciones para destacar sus distintas aportaciones⁴.

Las instituciones benefactoras que menciona son la Universidad de Guadalajara, la librería del Fondo, Teatro el Caballito, El Colegio de México, Publicaciones UNAM y la misma UNAM. Los programas que se mencionan son el homenaje a Arreola, Poesía en voz Alta, las becas a escritores del Colegio de México, y la compra por adelantado de *Punta de plata*. Los productos y las producciones que encontramos son *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, *México en la cultura*, la *Revista de la Universidad*, *Cuadernos del Unicornio*, y *Memorias* del propio Arreola. Asimismo, aparece una referencia a Rubén Darío, Amado Nervo y a las crónicas de *La Nación* (Pacheco, 2012). A pesar de lo históricamente inconexo de esta referencia, Pacheco la utiliza a manera de comparación: «Cuando Rubén Darío estaba en malas condiciones algunos amigos generosos, como Amado Nervo, le escribieron sus crónicas para *La Nación de Buenos Aires*». Sin embargo, para Pacheco nadie podía escribir como Arreola (68).

Al utilizar las tramas del romance y la comedia con una argumentación contextualista, José Emilio Pacheco le da un significado y un sentido a su relato. Desde el contextualismo,

⁴ Entre los agentes (algunos de ellos ya mencionados) están Christopher Domínguez Michael, José Enrique Moreno Tagle, Erasmo Castellanos Quinto, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Beatriz Espejo, Gastón Melo, Raymundo Ramos, Rubén Broido, Miguel González Avelar, Alfonso Reyes, Daniel Cosío Villegas, Henrique González Casanova, Héctor Xavier, José Revueltas, Fernando Benítez, Juan Rulfo, Vicente Leñero, Eduardo Lizalde y Fernando del Paso (Pacheco, 2012). Aquí cabe incluir una nota con respecto a una variación. En la versión de *Tierra Adentro*, Pacheco menciona tres agentes más que no aparecen en la versión de *Bestiario*: Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia y Marco Antonio Montes de Oca. Todos ellos aparecen en la versión como estudiantes/aprendices de José Enrique Moreno Tagle (Pacheco, 1998: 4).

los sucesos se explican mediante la revelación de las relaciones con otros sucesos en el entorno, por «la especificación de las interrelaciones funcionales existentes entre los agentes y las agencias que ocupan el campo» (White, 2014: 28). En términos de estas interrelaciones se explica la compra por adelantado a Arreola de un libro por parte de Henrique González Casanova, quien fungía entonces como director general de publicaciones de la UNAM (Pacheco, 2012: 65), precisamente cuando Daniel Cosío Villegas había suprimido las becas que Alfonso Reyes había conseguido a algunos escritores (64). Asimismo, el contextualista percibe el tiempo histórico como algo semejante al movimiento de las olas «en que algunas fases o culminaciones son consideradas como intrínsecamente más significativas que otras» (White, 2014: 29). La culminación de *Bestiario* en una semana, «ya con el agua al cuello» (Pacheco, 2012: 68), sobresale, precisamente como intrínsecamente más significativa que otra culminación literaria en el entorno. Es en ese contexto que la hazaña se cumple. Así como la trama en forma de romance da a esta culminación matices de hazaña heroica, la trama en forma de comedia añade tintes de humildad y modestia a la experiencia de Pacheco. Finalmente, la especificación de los distintos microcontextos descritos esboza su agradecimiento con la comunidad literaria mexicana, presentada como una hermandad en la cual los unos apoyan a los otros.

3. El problema de los géneros autobiográficos

En el contexto disciplinario de la tipología textual, se entiende por géneros a todos aquellos textos reconocidos y reconocibles por los miembros de la comunidad que los produce y utiliza. Son productos textuales que se utilizan en contextos específicos con intenciones también específicas. Así, una de las características definitorias de un género cualquiera es su función, incluso cuando la función comunicativa del género en cuestión no sea exclusiva del mismo. Otros géneros pueden compartir la misma función, lo cual ocurre no con poca frecuencia (Trosborg, 1997: 13). «Amanuense de Arreola» es ante todo un texto autobiográfico, aun cuando tenga como foco central relatar la génesis de otro texto, *Bestiario*, y la excepcional forma en que su autor lo dictó en apenas una semana. Pacheco lo narra como testigo directo, desde su propia memoria. Por lo tanto, en el contexto de la tipología textual, el relato se lee como una memoria.

En la crónica literaria, el cronista debe manejar con gran astucia los elementos de corte menos factual de su relato para lograr la credibilidad. Para ello ha de servirse de cierto dualismo que amalgama dos perspectivas aparentemente incompatibles: la primera y la tercera personas (Egan, 2001: 105). Esta voz híbrida, la tercera persona, caracterizada por presentarse ante el lector como un discreto testigo inquisitivo que reúne la evidencia para presentar los hechos, parece llevar las riendas del relato. Sin embargo, la primera persona, el testigo autobiográfico, es quien lo hace (108). La forma en que «Amanuense de Arreola» está relatado guarda una relación tan estrecha con esta dualidad que pareciera emparentarlo con la crónica literaria. No obstante, lo que hace el texto es servirse de este y otros recursos propios de la crónica para entretejerse como un texto autobiográfico.

Uno de los problemas de la memoria del testigo en el texto autobiográfico es que no es infalible. En otras palabras, en tanto que testimonio, «la memoria del testigo no es una simple cámara registradora, neutral y objetiva» (Morales, 2013: 13). En este sentido, el trabajo de la memoria de Pacheco «está condicionado, en la elección y el sentido de lo que recuerda, por múltiples factores» (13). En el caso específico de su relato, no es difícil distinguir que nuestro autor se muestra visiblemente condicionado por su admiración por Arreola. Sin embargo, dada la naturaleza de lo relatado, sobre todo en cuanto a que no hubo, al parecer, más testigos que pudieran desmentir el suceso central, no podemos más que asumir la veracidad de lo expuesto.

Las memorias, en tanto que géneros textuales, son reconocibles y distinguibles de otros géneros autobiográficos. Se caracterizan por estar escritas en prosa, además de que «no pertenecen al ámbito de la ficción o a las figuraciones mediatizadas por la intención poética» (Morales, 2013: 14). De forma paralela a lo que ocurre con la autobiografía, tienen determinadas condiciones de enunciación evidentes. En ambos géneros «narrador biográfico y autor coinciden, son el mismo» (14), con lo cual difieren de la biografía y de la narración de ficción. Además, el sujeto biográfico, el narrador-autor, está «habilitado, estructuralmente, para constituirse en testigo de lo que recuerda, y, por lo tanto y paralelamente, el discurso de la memoria, en un testimonio» (14). Sin embargo, la memoria se distingue de la autobiografía en un sentido cardinal: las autobiografías subrayan la vida individual del autor; narran, en cierta forma, la historia de la personalidad del autor. Por su parte, las memorias no intentan construir «la trayectoria de una subjetividad, la historia de un sujeto privado, las peripecias de una identidad “personal”» (15). En la memoria, el testigo «tiene conciencia de la importancia de

su testimonio para la sociedad en que vive, o, dentro de ella, de su interés para la historia de tales o cuales prácticas específicas (culturales, artísticas)» (15). Con ello, las memorias contribuyen a la conformación de una memoria colectiva, una memoria pública (15). Desde esta perspectiva, «Amanuense de Arreola» se constituye como una memoria.

Pacheco no intenta describir las peripecias de su identidad personal. Por el contrario, es consciente de la importancia de su relato para la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana contemporánea. A través de su narración, contribuye, precisamente, a la formación de una memoria colectiva, en la cual *Bestiario* está recubierto por un halo de genialidad en más de un sentido. Un poco más arriba, se mencionó que algunos de los segmentos de «Amanuense de Arreola» no son de corte estrictamente historiográfico; es decir, no relatan sucesos. Estos segmentos, como se dijo, están más cerca del ensayo literario que del texto histórico propiamente dicho. Se mencionó, además, que algunos de estos mismos pasajes, son también característicos de la crónica literaria. Esta riqueza discursiva, en la cual se entrelazan recursos de distintos géneros textuales, no hace otra cosa que enfatizar la importancia del relato para la historia de la literatura, contribuyendo a la formación de una memoria colectiva en torno a *Bestiario*. Estos pasajes que hacen guiños a la crónica y al ensayo aparecen a modo de divagaciones reflexivas que surgen durante la narración de sucesos.

En el primer apartado, justo después de mencionar que *Bestiario* es una obra dictada por su autor en solo una semana, Pacheco lanza la siguiente reflexión: «Otros hubiéramos necesitado de muchos borradores para intentar aproximarnos a lo que en Arreola era tan natural como la respiración. A la distancia de los años transcurridos, esta inmensa capacidad literaria me admira tanto como entonces» (2012: 60). En el siguiente apartado, el número dos, Pacheco reflexiona sobre las siguientes cuestiones:

Nunca ha dejado de asombrarme nuestra irresponsabilidad. Un niño o una niña pasan una década de cinco horas diarias ante el piano antes de atreverse a dar un concierto para los amigos de su familia. Nosotros hacemos un primer intento y nos empeñamos en que nos publiquen, nos elogien y de ser posible hasta que nos paguen (60).

Ambas reflexiones pueden leerse como observaciones de un *yo* francamente autobiográfico, propio de la crónica literaria. Mediante este recurso, el narrador asume una postura confesional, desde un punto de vista expresamente personal, en la cual se intercambia una noción de Verdad con mayúscula por la complicidad de una sinceridad falible (Egan, 2001:

118-19). Así, al dejarlo juzgar por sí mismo, Pacheco vuelve al lector un cómplice que inevitablemente acepta sus ideas. La primera reflexión le permite subrayar la importancia de dar a conocer la genialidad literaria de Arreola. Con la segunda, logra enfatizar la ardua labor que suponen las artes para llegar a la magistralidad y, con ello, señala el rumbo para la memoria colectiva con respecto a cómo debemos pensar las artes en general y la obra arreolina en particular.

Unas páginas más adelante, en el cuarto apartado, Arreola vuelve a insertar varias divagaciones/reflexiones. En la primera, al hacer referencia a la deplorable forma en que murió Héctor Xavier, hace un llamado a la mencionada memoria colectiva para el reconocimiento de la obra del pintor e ilustrador: «Me pregunto si alguna vez Héctor Xavier será rescatado, si hallará admiradores que hagan con él lo que otros hicieron por Revueltas» (Pacheco, 2012: 65). Más adelante, dentro del mismo apartado, aparece una reflexión a propósito de la inminencia de la fecha en que Arreola debía entregar el libro:

Ahora comprendo la angustia de Arreola. Mientras más perentoria es la urgencia de entregar un texto más imposible se vuelve el sentarse a escribirlo. Se han publicado volúmenes enteros para explicar el llamado *writer's block*. Todas las explicaciones son plausibles y ninguna satisfactoria: temor al rechazo, deseo de perfección, ansiedad de no estar a la altura de lo que se hizo antes, autocastigo al privarnos de la actividad que más satisfactoria nos resulta... Las hipótesis no tienen fin (66).

Este listado de posibles motivos para el bloqueo escritural, para la imposibilidad de crear, enfatiza de nuevo la dificultad de haber dictado el libro en solo una semana. Cabe señalar que ambas reflexiones también se caracterizan por estar enunciadas a manera del *yo* francamente autobiográfico arriba discutido. Pacheco prosigue con su divagación:

Edmund Wilson dice: No se debe tener piedad con el escritor que no escribe. Todo es una falla del carácter y de la voluntad y no merece clemencia ni mucho menos elogio. Me parece que el bloqueo es una situación infernal, el precio que pagamos por habernos dedicado a escribir, y no me atrevo a censurar a nadie que se encuentre en esas arenas movedizas (66).

Con estas palabras (también propias del *yo* autobiográfico) concluye el apartado, aunque no la reflexión. Sin embargo, el lector no lo sabrá sino hasta el sexto apartado. En él concluye sus consideraciones acerca del problema del bloqueo creativo: «Contra lo que se supone, el bloqueo no es la imposibilidad de escribir, sino de sentarse a hacerlo» (Pacheco, 2012: 60). Este es el último segmento ensayístico antes del suceso climático en el que Pacheco exige a

Arreola que le dicte. En resumen, estas referencias, divagaciones y reflexiones en torno al bloqueo creativo apuntan hacia lo mismo: por una parte, buscan subrayar la disciplina necesaria en la creación; por otra, intentan enfatizar el talento y la genialidad de Arreola.

El relato cierra precisamente con un segmento de esta índole. Empero, a diferencia de los anteriores, este último bloque no se caracteriza por la enunciación propia del *yo* autobiográfico de la crónica. En cambio, es más próximo a un recurso mediante el cual el narrador devela una humildad extrema que raya en una severa autocrítica (Egan, 2001: 115-16). Su construcción es a la vez sutil y escandalosa, además de jocosa y tierna, y en su brevedad nos presenta una escena imaginaria que resume el homenaje. Es una escena futura que tiene como centro al mismo Pacheco; sin embargo, este solo es el centro de atención en la medida en que su vida coincidió con la de su homenajeado: «Gracias a esos días finales de 1958 siento que mi paso por la tierra quedó justificado. Cuando entre al infierno y los demonios me pregunten: —Y usted, ¿qué fue en la vida?, podré responderles con orgullo: —Amanuense de Arreola» (Pacheco, 2012: 69).

4. La paratextualidad

En *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, André Lefevere señala que existen individuos que, a pesar de no escribir literatura, la reescriben. Estos individuos se encuentran entre el autor y el lector y tienen a su cargo la recepción general, así como la supervivencia de obras literarias (1992: 1). Sus trabajos, sus reescrituras, se encuentran en formatos reconocibles y, aunque no sea siempre evidente o consciente, tienen la intención de intervenir en la forma y en la medida en que un determinado público perciba una obra o un autor. Los ejercicios de crítica, las reseñas, las historiografías, las antologías y las traducciones son solo algunos de ellos (Lefevere, 2000). Si bien Pacheco fue también, y principalmente, un creador, un autor de literatura, «Amanuense de Arreola» es, indiscutiblemente, un texto de esta índole: una reescritura. Y su intención primera, según se ha venido mostrando, es la de influir en la manera en que percibimos *Bestiario* de Arreola. Además de ser una reescritura, en términos de Lefevere, el texto pachequiano se inserta dentro de la categoría textual que se ha venido a reconocer como paratexto.

Según el mismo Pacheco, «Amanuense de Arreola» surgió como una presentación: «no me pareció indiscreto divulgarla dentro de un homenaje a Juan José Arreola en la Universidad de Guadalajara (1992). Él estaba presente y añadió datos que yo ignoraba o había olvidado»⁵ (Pacheco, 2012: 59). Posteriormente, como ya se mencionó, el texto apareció en la revista *Tierra Adentro* en 1998 (4-7). Luego apareció en la revista *Proceso*, el 9 de diciembre de 2002 (78-79). Finalmente, desde 2006, aparece en *Bestiario*, de Juan José Arreola (59-69). Entre la versión de *Tierra Adentro* y la de *Bestiario*, hay una serie de diferencias. Sin embargo, son menores y no alteran el texto de forma significativa. Lo que resulta significativo es el paso de un medio a otro.

«Amanuense de Arreola» es el título del relato. No obstante, el texto aparece, desde 2006, en la edición de *Bestiario* de la Editorial Planeta Mexicana de Joaquín Mortiz, bajo el rótulo de «Postfacio». En apariencia, este difiere del prefacio solo en que, evidentemente, este antecede al texto principal mientras que aquel es posterior a él. Sin embargo, el postfacio no tiene las dos funciones cardinales del prefacio: «retener y guiar al lector, explicándole por qué y cómo debe leer el libro». Así, el postfacio se limita a tener «una función curativa, o correctiva» (Genette, 2001: 203). En términos generales, constituye una invitación a dialogar con el lector acerca del texto, por la obvia razón de que el lector ya lo conoce y ya solo resta compartir impresiones (202).

Tanto el prefacio como el postfacio pueden haber acompañado a la obra en su primera edición. Sin embargo, cuando aparecen en ediciones posteriores a la primera, tanto las funciones de uno como del otro cambian. Según Genette, el prefacio ulterior (cuando se incluye en ediciones posteriores a la primera) puede funcionar como lo que en inglés se conoce como «*afterthought*» (Genette, 2001: 204). Al aparecer de forma tardía, el prefacio y el postfacio ulteriores funcionan entonces de forma similar; constituyen, ante todo, una respuesta a las reacciones iniciales del primer público y de la crítica (204). De esta forma, «Amanuense de Arreola», al aparecer de forma tardía a modo de postfacio, funge como una invitación a dialogar con el lector sobre *Bestiario*, a la vez que enriquece las reacciones que ya han tenido el público y la crítica. Es importante hacer énfasis en lo que se ha venido señalando: «Amanuense de Arreola» no fue escrito con la intención de aparecer como postfacio, ulterior o no, de *Bestiario*. Su inclusión en la edición arreolina es posterior.

⁵ El dato aparece así desde la versión de *Tierra Adentro* (Pacheco, 1998: 4).

Lo pertinente ahora es revisar su carácter de invitación al diálogo: el modo en que modifica la percepción que se ha tenido de *Bestiario*. Pero hay otro punto a considerar: la forma en que su inclusión como parte de esa obra modifica la concepción que se tiene del mismo José Emilio Pacheco y de su obra. En su carácter de invitación al diálogo, «Amanuense de Arreola» no intenta señalar las virtudes literarias de *Bestiario*. No describe sus características sobresalientes ni ofrece dilucidaciones críticas. En sentido estricto, no reescribe la obra mediante interpretaciones ni pone al alcance de quien se adentra en ella alguna forma novedosa de abordarlo. Sin embargo, sí modifica la percepción que de él tenemos. *Bestiario* es una obra breve. Todas las obras de Arreola lo son. Aun así, la asombrosa forma en que su autor la creó, así como la ingeniosa y aparentemente modesta manera de relatar el suceso por parte de Pacheco, nos obliga a redimensionar la genialidad de su autor. No nos dice por qué la obra es extraordinaria; nos cuenta la forma extraordinaria en que se escribió una obra que ya sabemos que lo es.

Por otra parte, la idea que tenemos del mismo José Emilio Pacheco y de su obra también se ve afectada. Quizá no en términos de modificación, de cambio, pero sí de confirmación y énfasis. La obra de José Emilio Pacheco recibió desde sus inicios un reconocimiento indudable. La aparición de sus textos, en momentos iniciales de su carrera, en antologías como *Poesía en movimiento* (1966), así como los más recientes trabajos de crítica y de investigación mexicanos, como *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas* (2006), e interculturales, como *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows* (2001), han contribuido a dicho reconocimiento. A ello se suman la vasta y significativa lista de premios y distinciones que acumuló a lo largo de su trayectoria. Para 2006, año en que «Amanuense de Arreola» aparece como postfacio de *Bestiario*, Pacheco es ya un escritor consagrado. Sin embargo, la forma en que relata «Amanuense de Arreola» lo hace ver como un individuo extremadamente sencillo.

Precisamente en el prólogo a *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Pol Popovic describe este rasgo de Pacheco haciendo referencia a un «tejido humanístico que José Emilio ofrece con toda modestia en su testimonio literario» (2006: 9) y a lo que llama «La fuerza del humanismo de Pacheco» (10). Por su parte, Hugo Verani hace alusión a un rasgo de la narrativa pachequiana en el cual «vivencias, acciones y reacciones humanas son transformadas en una respuesta ética y estética» (2006: 11). Así, la figura de José Emilio Pacheco se ha constituido como la de un intelectual modesto con una gran sensibilidad y un gran sentido humanístico. En Pacheco, ética y estética son las dos caras de la misma moneda. En «Amanuense de

Arreola» no hace sino confirmar este retrato. La escena final hace todo esto de una manera sucinta. De esta forma, a través de una charla con un amigo, Pacheco nos cuenta su relato. Empero, la modestia con la cual lo narra nos deja la impresión de haber conversado con un amigo de una gran calidez humana, con un intelectual contradictoriamente sencillo. Nuestra percepción de ambos se ve afectada positivamente. Queremos leerlos más a los dos.

5. Los mecanismos del relato

Para concluir el discernimiento con respecto a los mecanismos de significado y función de nuestro texto, pasaremos, como acto final, a la indagación de corte estilístico. Para ello enfocaremos nuestra atención en aquellos rasgos del texto que conforman una red de correlaciones sistemáticas (Berman, 2009: 51).

En su narrativa de ficción, Pacheco concebía las relaciones entre el acto creativo y la cotidianidad de dos formas distintas. Una de ellas estaba ligada a la predisposición imaginativa. En la otra «la rememoración del pasado, contrapone la versión objetiva y subjetiva de una misma circunstancia vital, integrando el acontecer individual al imaginario cultural mexicano» (Verani, 2006: 11). Nuestro texto, a pesar de no ser ficción, comulga con esta visión del texto narrativo. Pacheco contrapone hechos comprobables, como los referidos en secciones anteriores de este trabajo, con su versión expresamente subjetiva de los mismos acontecimientos. Con ello, logra integrar su testimonio vivencial, su experiencia personal, al imaginario cultural mexicano, e incluso, como ya se sugirió anteriormente, al imaginario literario internacional.

Por otra parte, la obra literaria de Pacheco tiene una serie de rasgos muy evidentes. Su poesía se caracteriza por evadir «todo discurso grandilocuente, toda solemnidad, toda importancia» (Gordon, 1990: 255). El lenguaje es límpido y sin preciosismos ni pirotecnia verbal. En sus poemas se lee «el tono coloquial de lo cotidiano» (255). Es una poesía que puede definirse como «una antipoesía conversacional» (Torres, 2006: 119). Su narrativa, a su vez, responde coherentemente a esta visión de la literatura: «El diálogo, la narrativa y el comentario reflexivo» se presentan como «tres elementos fundamentales en los textos de José Emilio Pacheco» (Popovic, 2006: 10). Precisamente estos tres elementos fundamentales son los

que caracterizan «Amanuense de Arreola», con una pequeña variación que señalaremos más adelante.

Ya se describió arriba la construcción de la trama mediante el romance y la comedia. La reflexión aparece expuesta mediante el tipo de argumentación contextualista y a través de los segmentos ensayísticos que se discutieron antes. Los diálogos con Carlos Monsiváis, con Rubén Broido y con el mismo Arreola, abonan a la verosimilitud de la narración, y enriquecen el relato con un toque de humor. Estos diálogos no son registros infalibles. Prueba de ello es que el mismo Pacheco editó uno de ellos. En la versión de *Tierra Adentro*, Carlos Monsiváis dice «—Perdóneme. Lo siento: la cita fue un desastre» (Pacheco, 1998: 5). Ya en *Bestiario*, encontramos que sus palabras son distintas: «—Lo siento. La cita fue un desastre» (Pacheco, 2012: 63). A pesar de esta nimia inconsistencia, la inclusión de estos diálogos y el lenguaje con el cual están contruidos producen una amalgama en la que la objetividad histórica y la subjetividad literaria son indiscernibles. Hasta aquí, podemos vislumbrar que las relaciones entre estos tres elementos construyen el hecho central del relato. Tienen de verosimilitud y realismo literarios su facticidad y validez histórica. Pero el texto estaría incompleto sin el final, el cual se construye a partir de elementos diametralmente opuestos.

Hay, como se dijo, otra tendencia en la narrativa pachequiana, la cual se caracteriza por elementos que van más allá de lo real: «En lugar de congruencia, Pacheco introduce hechos inverosímiles que proyectan un orden estable y verificable hacia una superrealidad insólita, consolidándose en el dominio de lo imaginario» (Verani, 2006: 11). Así, Pacheco concluye su relato con la escena final imaginaria y futura en la cual el escenario es el infierno y sus interlocutores son demonios. Este recurso no resta verosimilitud a todo lo anterior. En este relato, como en sus narraciones de ficción, «lo fantástico compensa carencias, pérdidas, sueños o deseos» (29). Volvemos a la modestia del autor: su paso por la tierra está más que justificado por su obra. Sin embargo, la cúspide de su homenaje se encuentra ahí, en esa escena con la que niega la grandeza de su propia obra para enaltecer la obra de alguien más: «—Y usted, ¿qué fue en la vida» preguntan los demonios; a lo que Pacheco agrega «podré responderles con orgullo: —Amanuense de Arreola» (Pacheco, 2012: 69).

6. Conclusiones

Pacheco crea un relato personal para dar testimonio de los sucesos de la vida de otro autor. Recíprocamente, relata a su vez su propia experiencia individual. Al aparecer como postfacio de *Bestiario*, «Amanuense de Arreola» se vuelca sobre la obra que celebra. Al hacerlo, el mismo *Bestiario* se vuelca sobre su postfacio y se apoya en él para erigirse aún más alto. Así, *Bestiario* celebra el texto que lo celebra. Desde este punto de vista, el texto pachequiano se ha vuelto parte esencial del texto arreolino. Si «Amanuense de Arreola» carece de sentido sin *Bestiario*, este no significa lo mismo para la historia de la literatura sin aquel. A pesar de ser un texto derivativo, secundario, accesorio, su aparición como postfacio lo vuelve complemento justo de la obra.

Como nota final, proponemos una última reflexión irónica: en *Bestiario*, el texto titulado «Prólogo» no es tal, al menos no cabalmente. No lo es en sentido estricto por la sencilla razón de que no cumple con todas las funciones que establece Genette: retener al lector y guiar su lectura, dándole explicaciones de por qué leer el libro. Es, en realidad, un texto más en la serie, el inicial; tiene nombre de paratexto, pero no lo es enteramente. La diferencia entre él y el resto la constituye precisamente la única característica que sí es propia de un prólogo: esboza, de forma muy sutil, la manera en que el resto de la obra será leída. Así, *Bestiario* tiene un prólogo, a cargo de su autor, que no es lo que dice ser totalmente; y tiene un postfacio que no lo era de inicio. Sin embargo, ambos «Prólogo» y «Amanuense de Arreola» son el marco sin el cual la obra parecería, ahora, incompleta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARREOLA, Juan José (2006): *Bestiario*, México D.F., Editorial Planeta Mexicana.
- BERMAN, Antoine (2009): *Toward a Translation Criticism: John Donne*, Kent (Ohio), Kent State University Press.
- CORTÁZAR, Julio (2003): *La vuelta al día en ochenta mundos*, vol. 2, México D.F., Siglo XXI Editores.
- DORRA, Raúl (2006): «Pacheco se pregunta cómo pasa el tiempo», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 53-70.

- EGAN, Linda (2001): *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*, Tucson (Arizona), The University of Arizona Press.
- FRIS, Ronald J. (2001): *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Cranbury (New Jersey), Associated University Presses.
- GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- GORDON, Samuel (1990): «Los poetas ya no cantan ahora hablan (aproximaciones a la poesía de José Emilio Pacheco)», *Revista Iberoamericana*, 56, 150, pp. 255-266. Disponible en línea: [<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/rt/captureCite/4683/4847>] (10/01/2020).
- LEFEVERE, André (2000): «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature», en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, pp. 233-249.
- (1992): *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, New York, Routledge.
- LOZANO HERRERA, Rubén (2006): «Memoria, novela e historia: las batallas en el desierto y algunas posibilidades de acercamiento al estudio del pasado», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 138-153.
- MORALES, Leonidas T. (2013): «Memoria y géneros autobiográficos», *Anales de literatura chilena*, 19, pp. 13-24. Disponible en línea: [<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7330/000612623.pdf?sequence=1&isAllowed=y>] (10/01/2020).
- PACHECO, José Emilio (1998): «Amanuense de Arreola. Historia del *Bestiario*», *Tierra Adentro*, 93, pp. 4-7.
- : «Amanuense de Arreola», *Proceso*, 9 de diciembre de 2002, pp. 78-79.
- (2012): «Postfacio. Amanuense de Arreola», en Juan José Arreola, *Bestiario*, México D.F., Editorial Planeta Mexicana.
- PAZ, Octavio *et al.* (1991): *Poesía en movimiento, México 1915-1966*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- POPOVIC KARIC, Pol (2006): «Prólogo», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México, D.F., Siglo XXI Editores, pp. 9-10.
- TORRES, Daniel (2006): «Preocupaciones de fin de siglo en la poesía reciente de José Emilio Pacheco», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 119-137.
- TROSBORG, Anna (1997): «Text Typology: Register, Genre and Text Type», en Anna Trosborg (ed.), *Text Typology and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, pp. 3-23.

VERANI, Hugo J. (2006): «José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico», en Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (eds.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 11-29.

WHITE, Hayden (2014): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

**DIARIO DE MUERTE, O EL COLAPSO DEL LENGUAJE
EN EL RECUERDO**

ASHLE OZULJEVIC SUBAIQUE

aozuljevics@gmail.com

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resumen: Esta investigación es un acercamiento a *Diario de muerte* de Enrique Lihn bajo la perspectiva de los textos autorreferenciales y su relación con la memoria del sujeto. Elegir el último libro escrito por el chileno y analizarlo bajo la categoría de *diario íntimo* —por el título asignado— posibilita la confirmación de algo que Lihn venía exponiendo a lo largo de su obra: la imposibilidad del lenguaje para expresar y, según esta lectura, para fijar la memoria. *Diario de muerte*, en ese sentido, nada comparte con un diario de vida, pues ni se limita a lo cotidiano ni enuncia intimidades que pudiesen ser ahí resguardadas para la posteridad. Lo que sí hace es presentar reflexiones, las del moribundo que escribe. A partir de algunas interrogantes, desarrollaremos dos ejes: la relación del sujeto con la muerte y la querrela del hablante contra el lenguaje poético.

Palabras clave: Géneros autofigurativos, Diario íntimo, Muerte, Motivación poética.

Abstract: This investigation is an approach to Enrique Lihn's *Diario de muerte* from the perspective of self-referential texts and their relationship with the subject's memory. Choose the last book written by the Chilean and analyze it under the textual category of *intimate diary* —by the assigned title— enables the confirmation of something that Lihn had been exposing throughout his work: the impossibility of language to express and, according to this reading, to fix the memory. *Diary of death*, in this sense, does not share anything with a diary of life, since it is not limited to the daily nor does it enunciate intimacies that could be protected there for posterity. What it does do, is present reflections, those of the dying man who writes. Starting from some questions, we will develop two axes: the relation of the subject with death and the complaint of the speaker against poetic language.

Keywords: Autofiguratives genres, Intime diary, Death, Poetic motivation.

1. Introducción

El conjunto de textos que constituyen *Diario de muerte* (1989) representa el último trabajo de uno de los escritores más importantes del Chile de fines del siglo pasado. Tanto por las circunstancias en las que fue desarrollado como por el valor poético del mismo, es considerado una de las cumbres de la obra lírica y es innegable su influencia en la literatura posterior de ese país.

Por lo mismo, ha contado con una amplia recepción crítica, ya que incorpora las temáticas que el chileno hubo desarrollado a través de décadas de producción de una manera lúcida, pero a la vez conmovedora. La potente e identificable voz que atraviesa desde *Nada se escurre* (1949) a *La aparición de la virgen* (1987), en *Diario de muerte* tremola, se agrieta, y permite ver a través de sus fisuras e incoherencias internas, hablando a través del lenguaje que se escabulle y sobre todo a través de los silencios que lo franquean.

La lectura que presentamos germina en la pregunta acerca de si *Diario de muerte* es el diario de vida de un sujeto enfrentado a la muerte y si, como tal, permite indagar en la memoria y el rescate vital-poético del diarista. Por lo mismo, comenzaremos sentando las bases para responder el cuestionamiento sobre su pertinencia dentro del género autofigurativo, para luego avanzar hacia lo que enuncia la voz lírica del desahuciado.

2. Marco teórico

2.1. Géneros autorreferenciales; géneros autofigurativos

Como señala Puertas, el género autorreferencial «calificado de diversas maneras (autobiografía, literatura del yo, escritura íntima, literatura memorial o confesional) no posee una denominación que lo deslinde de algunas de sus modalidades y las incluye a todas» (2003: 2), a lo que podemos agregar que como género textual tiene fronteras difusas, limitando entre la literatura y la referencialidad. La primera problemática al acercarnos a él es, por un lado, la definición de qué es autobiográfico, y por otro, la inclusión en un mismo género de subgéneros con características diversas y no compartidas; por ejemplo, el orden cronológico de un diario de vida o la relevancia pública de la memoria (que generalmente versa sobre hechos o acontecimientos de interés nacional o mundial), características que no se aplican al subgénero autobiografía.

Aun así, y puesto que nos encontramos ante un conflicto de nomenclatura e *hibridez*, recogeremos el hecho de que todos estos subgéneros, llámense autobiográficos o autorreferenciales, poseen el carácter de autofigurativos, pues comparten la necesidad de un posicionamiento por parte del sujeto enunciante (hablante, narrador, autor) ya sea en el contexto histórico social o en su área de trabajo, el mundo real o la simple búsqueda de trascendencia cronotópica.

Respecto a los conceptos de *verdad/ficción*, lo que hace de estos géneros un híbrido real-literario, hemos de mantener una postura flexible, asegurarla de acuerdo al texto al que nos enfrentemos. Sin embargo, resultaría iluso creer en una verdad cabal dentro de la escritura autofigurativa, por el mero hecho de su autoría subjetiva, en cuanto todos y cada uno los sujetos deseará representarse del modo que mejor le parezca, sobre todo si consideramos la motivación de este tipo de escrituras que, como señala Gusdorf acerca de la autobiografía, «no parece que se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental» (1991 citado por Puertas, 2003: 5). Así, parece ser que cómo espera que lo miren y lo recuerden *a posteriori* depende de cómo el individuo se mira, y de ese modo establecerá el legado escrito sobre sí mismo. Una de las características más importantes es la peculiarización de su experiencia y del modo de presentarla. La capacidad de singularizarse se puede explicar con que «todo autor invente una forma propia, creándola de nuevo o mezclando las tradiciones más dispares» (D'Intino, 1997 citado por Puertas, 2003: 430), por lo que una de las características de las *escrituras del yo* será, reiteramos, lo heterogéneo de sus manifestaciones. No obstante, considerando elementos netamente textuales, se hace posible un acercamiento a su categorización, admitiendo constituir las como género o acto literario identificable, donde «los papeles y propósitos que lo componen deben ser relativamente estables dentro de una comunidad particular de lectores y escritores» (Bruss, 1991 citado por Puertas, 2003: 32).

En nuestro caso particular, la elección de *Diario de muerte* y su enfrentamiento al género o tradición del diario íntimo, nos lleva a exponer brevemente las características de este último, de modo que podamos situar lo que el texto lihniiano no es. Resumiendo lo que despliega por extenso Puertas (2003), el diarista desarrolla un texto que presenta las siguientes características:

- Es datado.
- Utiliza deícticos.
- Incluye datos verificables en la praxis.
- El registro lingüístico es familiar.

- Algunas de las anotaciones pueden considerarse confidencias íntimas.
- Las entradas presentan orden cronológico.
- Posee carácter fragmentario (no hay necesariamente un encadenamiento causal entre los registros).
- Permite la lectura discontinua (la lectura de un determinado día no obliga a la de los registros anteriores, sin que la comprensión se perjudique con ello).

El diario íntimo comparte con otras autofiguras el que «se basa en buena medida en la creencia del *yo* autónomo, en el sujeto totalmente constituido que preexiste al lenguaje con el cual inscribe su vida» (Eakin, 1994 citado por Puertas, 2003: 19), por lo que supone una mayor estrechez en el pacto de verosimilitud, dando gran consideración al grado de confianza que mantiene el receptor, pues aún con la búsqueda estética de estos discursos, prepondera su carácter documental y su determinación dentro de los escritos considerados *vita*, estableciéndose entonces su valor en la correcta fusión entre individualidad histórica y ficcionalidad. En ese sentido resulta curioso que algunos autores se pregunten sobre su estatus como género literario (González, 1999), y que asimismo respondan: «desde el punto de vista de la retórica de los géneros, la autobiografía califica como un no-género» (Scrivano, 1997 citado por Puertas, 2003: 41) pues, a nivel teórico, fingen la existencia de un espacio que ellos mismos crean, produciendo la situación comunicativa ficticia pero simulando, sobre todo en el caso del diario íntimo la, valga la redundancia, intimidad que desarticulan, situándose a medio camino entre la realidad y la ficción, entre verdad y verosimilitud.

Hemos de resaltar que uno de los valores performáticos, si se quiere, de los textos autorreferenciales es la preeminencia que se le da al rescate de la figura y su memoria, pues, como hemos dicho anteriormente, el sujeto se instaura a sí mismo como individuo histórico a partir de textos que cabalgan entre ello y lo ficticio. De esta manera, el trabajo de la memoria es doble: primero, elige y salva los acontecimientos que lo autoconstituyen del modo que ha preferido, para luego fijar en el receptor una imagen a partir de dichos sucesos. Es, podría decirse, una cuestión de voluntad.

2.2. La figura de Enrique Lihn

Enrique Lihn Carrasco nació en Santiago de Chile en 1929. Realizó estudios de dibujo y pintura, y produjo una profusa obra interdisciplinaria —poeta, dramaturgo, novelista, crítico, cuentista y dibujante—. Trascendiendo principal pero no únicamente en poesía, cuenta con más de treinta poemarios editados entre 1949 y 1989, siendo el último, *Diario de muerte*, escrito durante su agonía.

Esa fértil y versátil obra y su constante preocupación metaliteraria lo ubican como una de las figuras clave de la vida cultural de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Lihn, perteneciente a la Generación chilena del 50 (conformada por Enrique Lafourcade, Guillermo Blanco, José Donoso y Jorge Edwards, entre otros), practicó la llamada *poesía situada*, «la instalación de la realidad (mediatizada por la escritura) en el terreno de lo imaginario» (Espinoza, 2000: 151), postura que llevó hasta sus últimas consecuencias en su último libro.

Hombre sociopolíticamente comprometido, dejó evidencias de su inquietud y filiación en *El Paseo Ahumada* (1983), *Noticias de un poeta en el exilio* (1985) y *La aparición de la virgen* (1987) entre otras; además de haber sido un escritor del *insilio* o *exilio interior*, como se ha denominado a quienes, aun siendo disidentes, nunca salieron del «horroroso Chile», sino que vivenciaron la dictadura militar y desarrollaron expresiones que lograban traspasar la censura institucional.

Algunos de los temas recurrentes de su poética serán el viaje, según Valdés «presente en toda la obra de Lihn» (2008: 89), el acto de escritura, el metalenguaje y la figura de la muerte. Estos temas aparecen en tres momentos claves de su obra:

- 1) Los monólogos de *Poesía de paso*, donde la muerte adquiere voz y la vida es repasada como en una película retrospectiva que une en el presente todos los tiempos;
- 2) la figuración de la muerte en la «viejecita» del poema «La risa abunda en la boca de los jóvenes», en *Pena de extrañamiento*; y 3) *Diario de muerte* en su totalidad (Espinoza, 2000: 152).

Enrique Lihn murió el 10 de julio de 1988 en Santiago de Chile por un cáncer en fase terminal, circunstancia en la que fue dictado y manuscrito *Diario de muerte*. Meses más tarde se publicó, a cargo de sus amigos Adriana Valdés y Pedro Lastra y por petición expresa del autor, bajo el título que él mismo le diera.

3. Problematicación

Como señalamos en la introducción, nuestra lectura busca indagar en la memoria del sujeto, partiendo del cuestionamiento sobre el género del diario íntimo; en este caso, de un poeta moribundo al momento de producir un texto versificado. Para organizar el análisis, hemos establecido líneas de observación, las cuales derivan en una discusión final sobre los dos ejes que, a nuestro parecer, sustentan *Diario de muerte*: la reflexión del hablante sobre la finitud y su reacción hacia la palabra poética.

3.1. Análisis textual

Diario de muerte está conformado por poemas escritos entre fines de abril y la última semana de junio de 1988 por un sujeto consciente de su desahucio. Son versos que testimonian el ocaso de la vida del hablante lírico y sujeto fáctico y que se articulan como una revisión del pasado tanto vital como escritural. Enfrentarse a él es, indica Triviños, «enfrentarse a un acto de escritura extremo que indaga [...] en las coordenadas de nuestro mapa latinoamericano de las ficcionalizaciones de la muerte» (1996 citado por Espinoza, 2000: 152). Dicho acto escritural resulta conmovedor, pues evidencia una inquietante cercanía entre autor y sujeto textual, que se ve a sí mismo en «un lugar equidistante entre los vivos y los muertos» (Lihn, 1989: 58), y que desde ese terreno incierto dialoga bajo una única certeza, la de estar escribiendo sus últimas palabras.

La revisión de su vida y la valoración de la palabra poética como existencia son necesidades que se escurren desde el texto, bajo el prisma nuevo e intenso de la muerte, que hace reflexionar, revolverse e intentar un desprendimiento. Convoca, como se dijo, «una serie de imágenes que corresponden a reflejos de poemas anteriores. Se traza, así, una línea de fuga que avanza hacia atrás con una fuerza que solo puede propiciar esa escritura sobre la línea de la muerte» (Espinoza, 2000: 153):

Un muerto al que le quedan algunos meses de vida tendría que aprender
para dolerse, desesperarse y morir, un lenguaje limpio
que solo fuera accesible más allá de las matemáticas a especialistas
de una ciencia imposible e igualmente válida [...]
un lenguaje que viviera una fracción de segundo a la manera del resplandor
y que hablara lo mismo de la felicidad que de la desgracia
del dolor que del placer, con una sonriente
desesperación (14).

La palabra que habla en *Diario de muerte* lo hace desde la privación del lenguaje; es una palabra *bruta y esencial*, esto es, que tiene fin en sí misma, restituyéndole intimidad (paradójicamente) al autor. Incluye una serie de paratextos, igual de inquietantes que los poemas que acompañan, siendo los más destacables: el título del poemario, que ironiza la situación real de escritura y tensa la tipología textual; la ilustración de la portada, *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin, que, paradójicamente, además de tener una fuerte carga fúnebre, era un cuadro, narra Valdés, por el que Lihn manifestaba gran inclinación, además de «una emoción vivísima, asociada a los libros que veía en su infancia» (1989). También se incluyen reproducciones de otras obras pictóricas a las que el autor se refiere y notas manuscritas de Lihn; una

nota preliminar y otra nota explicativa en las que los editores-recopiladores explican el proceso de producción y otros aspectos considerables de la serie. Resaltamos la falta de título de algunos poemas y una no menor cantidad de palabras en blanco dentro de los versos, acompañadas de notas editoriales que precisan «espacios en blanco en el original» o «ilegibilidad» en el mismo.

Todo lo mencionado refuerza la intensidad del texto, en el que se trasluce la conciencia del fin cercano, de la proximidad con la muerte, la persistencia de la escritura y la finitud del tiempo, que no fue propicio para rellenar esas palabras en blanco, corregir la ininteligibilidad del manuscrito u ordenar cronológicamente los textos, como se indica en el libro.

3.2. El sujeto que escribe

La imagen pública de Enrique Lihn, la opinión común que le hace referencia, es la que hemos presentado en el apartado 2.2., y que lo define como un artista multifacético, destacando sobre todo su escritura lúcida, ácida y escéptica. Sin embargo, aquel sujeto en *Diario de muerte* se fragmenta, y se plantea preguntas que hacen flaquear su escepticismo. Se pregunta «quién de todos en mí es el que tanto teme a la muerte» (47), se lamenta de su «necesidad de confiar [en los médicos, los charlatanes] para deshacerse del miedo» (35); «Estoy tratando de creer que creo / no es el mejor punto de partida pero al menos dudo de mi escepticismo» (80). Como señala Espinoza, el hablante de *Diario de muerte* se ha plegado al centro de «La ciudad del yo», «plegamiento desde el cual se constituye la identidad del que se ha encerrado a morir, y se crean las líneas de fuga que posibilitan, por una parte, las múltiples relaciones de la escritura y, por otra, cierran el camino de estas relaciones» (2000: 161).

Como dijimos, el Lihn descreído de antaño se vuelve corrosivo consigo mismo, cuestionando una de sus mayores seguridades: la literatura y su relación con el lenguaje. Ello lo veremos en un apartado posterior, centrado en las sacudidas de un individuo que escribe desde una situación dramática en que «el autor real está condenado a muerte por el cáncer» (Espinoza, 2000: 161), y que nos lanza a la búsqueda del sujeto real, emplazado entre la vida y la muerte, entre la verdad y la ficción.

3.3. Tipología textual

Como venimos indicando, esta revisión de *Diario de muerte* se establece en oposición a lo que es un diario de vida. Comenzaremos diciendo que, en este último, el hincapié reside en el rescate de la memoria y la cotidianeidad a través de la confianza en el lenguaje y en la situación comunicativa que se está desarrollando, la escritura autofigurativa y la certeza de su recepción pública (en contraste con un diario íntimo «anónimo» o *amateur*); pero la contraposición con el texto lihniiano comienza incluso antes. Desde el título: cómo escribir un diario de vida desde la muerte, cómo escribir desde la propia finitud si esta es irrepresentable. Ya Freud lo señalaba al preguntarse cómo reacciona nuestro inconsciente frente al cese de nuestra existencia. Su respuesta era «casi de igual modo que el hombre primordial» (1989: 297); nuestro inconsciente es incapaz de creer, de representar nuestra propia muerte, pues no tiene una experiencia propia —de primera mano— que la apoye. Así, «se conduce como si fuera inmortal» (297). Por ello, desde el título, Lihn tensa su propuesta: «el impedimento de escribir la muerte es el impedimento de escribir un diario íntimo, el absurdo, tal vez, de querer mostrarnos íntegros» (Ozuljevic, 2015: 24). Entonces, como indica Kazstelan (2011), «escribir la propia muerte es escribir la imposibilidad de escribir la muerte», y —añadimos nosotros— la imposibilidad de escribir la vida. Con esa herida abre el libro:

Nada tiene que ver el dolor con el dolor
nada tiene que ver la desesperación con la
desesperación
Las palabras que usamos para designar esas cosas
están viciadas
No hay nombres en la zona muda [...] (21).

Tampoco ocurre lo que podría esperarse de un texto escrito *ad portas* de la muerte, el rescate de lo que fue la existencia de quien enuncia. *Diario de muerte* lo que hace es tensar el proceso mismo de escritura. Tensar la capacidad del lenguaje, develar su inutilidad en una coyuntura —literalmente— de vida o muerte: «todas nuestras maneras de referirnos a las cosas están viciadas / y este no es más que otro modo de viciarlas» (13).

A la vez, encarna rasgos de textos autobiográficos, como son la enunciación del *yo* lírico y su coincidencia con el *yo* real, la aceptación de que ambos *yo* mueren en las mismas circunstancias y que estas son (uno de los rasgos de lo autobiográfico) hasta cierto punto extratextualmente verificables:

El yo de los demás
se reduce a dos o tres mujeres que me apoyan
como buenas samaritanas [...] el [dictador] está en su hospital como yo estoy en el mío [...] ahora sé muy bien que nuestros nombres quedarán enterrados en un mismo y vacío libro negro (56).

No obstante, en su mayor parte presenta diferencias con lo que hemos señalado respecto al diario íntimo como género: no se sabe si fue escrito día a día y textualmente no hay marcas que lo indiquen; no es secuencial ni hay cronología en los registros; no hay presencia de deícticos, no es preciso ni exacto ni tiende a representar un espacio físico y temporal específico; no existen comentarios de la cotidianidad ni confidencias, y no son acontecimientos los que se presentan, sino reflexiones, cuestionamientos y sucesos interiores del sujeto enfrentado a la muerte; está versificado, mientras que los diarios íntimos son escritos en prosa; en su gran mayoría —más del 70%— los escritos no están enunciados en primera persona singular, por lo que la autorreferencialidad no se manifiesta textualmente. Al contrario, se destruye la voz, perdiéndose la identidad del sujeto que escribe, entrando el autor en su propia *muerte* (Barthes, 1994).

Expone Valdés que lo que otros diarios tienen de escandaloso, este lo tiene de estremecedor: «los poemas que componen el libro, escrito en trance de muerte, van siguiendo las reflexiones de un hombre desahuciado y lúcido, que ve aproximarse a la muerte y desde esta óptica mira a la vez al pasado —toda una revisión de vida— y al futuro, opaco, un espejo “lleno por fin de su nada”» (2009). Fue tal vez el diario de vida de Kafka el que supuso un antecedente para Lihn; se trata de un diario íntimo que, de igual modo que el del chileno, resultó especialmente peculiar. Veamos un fragmento del trance final del *Diario* de Kafka que muestra la singularidad de sus escritos:

[...] lo mejor que he escrito ahora se basa en esta capacidad de morir contento [...]. Para mí, que creo ser capaz de aceptar tranquilamente la muerte, semejantes escenas son secretamente un juego, es más, me regocija morir la muerte del que muere [...] (1995: 280).

Respecto de este señala Cordua:

[...] los diarios de escritores, contienen entradas más sorprendentes [que lo prosaico y banal] por su belleza y profundidad que las obras, revisadas y corregidas [...]. La pregunta es, naturalmente, ¿cómo es que un diario de vida puede convertirse en un salvavidas en medio de las graves crisis de impotencia y descontento consigo mismo por las que pasa un escritor? El diario, ¿no exige hacer precisamente aquello que se ha vuelto imposible? [...] Que un escritor declare, como hace Kafka más de una vez,

que el propio diario de vida es lo único que tiene para darse apoyo y firmeza, podría significar que también carece de algo que anotar en su diario (2010).

A partir de las diferencias en la tipología textual, y aclarando que *Diario de muerte* se inscribe más dentro del género lírico que en las *escrituras del yo*, queremos dejar asentadas las preguntas sobre la pulsión del autor en la escritura de este libro. Partiendo de la premisa de la autofiguración y la autorrepresentación o el rescate de la propia figura hemos mencionado el concepto de *voluntad*, el querer dejar una imagen de sí; entonces, ¿por qué dejar un libro de agonía, de un sujeto fragmentado, temeroso, patético en el sentido profundo de esta palabra? Nos dirigimos a la motivación autoral. No son cuestionamientos usuales para enfrentar series poéticas, pero el caso de *Diario de muerte* es lo suficientemente inusual como para permitirlos, porque ¿qué motiva la escritura extrema de un poemario escrito en la agonía? Sabemos que la nuestra es una pretensión inútil, que es imposible *descifrar* el texto o imponer un significado último a los impulsos de su escritura. Hay un *yo* fáctico, histórico, que se está destruyendo, y uno literario que se construye escindido, perplejo, afeado: «Todavía aleteo / con el pescuezo torcido y las alas en desorden» (59). El embellecimiento que suele realizarse en un diario de vida aquí es inverso y exagerado

Es una mano artificial la que trajo
papel y lápiz en el bolso del desahuciado [...]

No va a firmar un decreto de excepción que lo devuelva a la vida.

Mueve su mano ortopédica como un imbécil que jugara

con una piedra o un pedazo de palo

y el papel se llena de signos como un hueso de hormigas (51).

El enaltecimiento puede solo anhelarse: «Una muerte que embellezca a la víctima a la quinta potencia / sin afean al verdugo» (32), pues cuando el sujeto se mira a sí mismo, lo que ve es desahucio y vacío:

Casi cruzo la barrera
del espejo para ver
lo que no se puede ver:
el mundo cómo sería
si la realidad copiara,
y no al revés, el espejo
llena, por fin, de su nada (52).

Fija, más bien, la vista en la muerte, pero cuando se refiere a esta, también duda. No hay conclusiones, hay una serie de incertidumbres sobre las que crece el horror:

¿No sería deseable recibir una comunicación del más allá, con la hora y el día exacto de nuestra muerte, eso, y un revólver invisible? (18).

Quiero saber qué son los muertos, si son
no lo que hacen ni lo que dicen de otros
no las pruebas de su existencia, si existen (63).

Qué otra cosa se puede decir de la muerte
que sea desde ella, no sobre ella
Es una cosa sorda, muda y ciega (65).

Aquí, repetimos, no hay un diarista que hermosee o reivindique su vida. Esta no se menciona, su revisión es en ausencia. Como en todo texto literario, tampoco hay soluciones, nada se enmienda ni se aclara. Blanchot indicó en 1955, refiriéndose a los *Diarios* de Kafka, que «[Solo] se puede escribir cuando se es dueño de sí frente a la muerte y cuando se establecen con ella relaciones de soberanía. Pero si frente a ella se pierde la compostura, si es algo incontenible, entonces corta la palabra, no se puede escribir; el escritor ya no escribe, grita, un grito torpe, confuso, que no emociona a nadie» (2002: 78). Lihn no solo conocía los diarios kafkianos, sino que mantenía una relación textual con su autor, como se puede leer en *La musiquilla de las pobres esferas*, en el poema que se titula «Kafka»:

Soy sensible a este abismo, me entenece
de otra manera la lectura de Kafka:
pruebo, con frialdad, el gusto de la muerte [...] nuestro trabajo, ¿no es un exorcismo,
una respuesta al desafío oscuro? (1969: 79).

Tal vez esta es una de las claves para entender la escritura de *Diario de muerte*, el exorcismo, la respuesta al vacío, que Lihn venía prefigurando a lo largo de su obra, y que, en los versos recién citados, resulta profético. Tanto el chileno como el checo compartían una visión de la escritura como algo vital, que redundaba en torno a la muerte: «Kafka siente profundamente que el arte es relación con la muerte. ¿Por qué la muerte? Porque es lo extremo» (Blanchot, 2002: 79). Agregamos a ello la postura lúcida y crítica que Lihn sostuvo frente al lenguaje, la insistencia en rechazarlo y a la vez servirse de él, dejando poemas que develaban su inutilidad:

Quiero morir (de tal o cual manera) ese es ya un verbo descompuesto
y absurdo, y qué va, diré algo, pero razonable
mente, evidentemente fuera del lenguaje en esa
zona muda donde unos nombres que no alcanzan a ser
cuando ya uno, qué alivio, está muerto, olvidado ojalá previamente de sí mismo
esa cosa muerta que existe en el lenguaje y que es
su presupuesto (14).

Apunta Blanchot refiriéndose a la escritura del moribundo: «el escritor que penetra esa región [...] no descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos, lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie (2002: 24); en palabras de Lihn, las «Limitaciones del lenguaje»:

El lenguaje espera el milagro de una tercera persona
(que no sea el ausente de las gramáticas árabes)
ni un personaje ni una cosa ni un muerto
Un verdadero sujeto que hable de por sí, en una voz inhumana
de lo que ni yo ni tú podemos decir
bloqueados por nuestros pronombres *personales* (28).

Morir, entonces, escribiendo, a pesar de lo limitado del medio, redactando un diario de muerte que no guarda correspondencia con un diario de vida, nos vuelve a situar en la paradoja esencial sobre la que se construye este poemario. Quizá acogía Lihn la idea del escritor que escribe para poder morir, que —tanteando lo imposible— anticipa y realiza lo que Blanchot llamó «experiencia de muerte» (2002: 88), la creación de una obra desde la cual transitar a la finitud. Esto se liga estrechamente con un triunfo sobre la agonía, no por el escrito en sí, sino por el autodomínio frente a ella, el estoicismo de un duelo que de seguro se perderá, pero con un gesto de soberanía.

3.4. La muerte y la impugnación a la literatura

Queda claro que todo el poemario gira entorno al deceso. Su descripción siempre es dubitativa, más bien por exclusión. El sujeto se sitúa a sí mismo en la agonía y no logra del todo mirarse a menos que vea fragmentos. Tampoco logra enunciar verdades, pues pronto se revela imposibilitado, por la desesperación y por la imprecisión del lenguaje, manido y vaciado de significado. La muerte se representa siempre en minúscula y, al contrario de la tradición lírica occidental, pocas veces es antropomorfizada, sino que se conceptualiza, pues, como advierte el autor, nada tiene que ver con nuestra imagen acostumbrada o usual:

Ahí, según una imagen de uso, viciada espera la muerte a sus nuevos amantes
acicalada hasta la repugnancia, y los médicos
son sus peluqueros, sus manicuros, sus usurarios usuarios
la mezquinan, la dosifican, la domestican, la encarecen
porque esa bestia tufosa es una tremenda devoradora

Nada tiene que ver la muerte con esta imagen de la que me retractó¹
Quizá los médicos no sean más que sabios y la muerte —la niña
de sus ojos— un querido problema
la ciencia lo resuelve con soluciones parciales, esto es, difiere
su nódulo insoluble sellando una pleura, para empezar (13).

Las escasas veces que la antropomorfiza, la ginecomorfiza, es muerte hembra ávida, victimaria y verdugo, como se lee al inicio de la cita anterior o aquí: «la muerte fue la que se disfrazó de mujer en el altillo / de una casa de piedra y para ti de sombra y humo y nada [...]» (16). Con una lucidez feroz Lihn escribió: «La antropomorfizamos en el temor de que no sea un sujeto sino la tercera persona, no persona, “él” o “ella”» (65).

Además, comprensiblemente y como hemos visto, para el poeta suele terminar develándose «nada, humo, sombra» (16). La idea del *Silencio* también se reitera a lo largo del poemario, pudiendo condensarse así: «no hay nombres en la zona muda» (13), «fuera del lenguaje en esa zona muda [...] cuando ya uno está muerto, olvidado ojalá previamente de sí mismo» (14), «qué otra cosa se puede decir de la muerte [...] es una cosa sorda muda y ciega» (65), «la Calva aburre al niño de su teta, además ella es muda como el cine de antaño» (71).

La *zona muda*, como lo expresa Lacan, es la Zona de la Muerte. Para el psicoanalista, es «el momento de la no-palabra, en el que intentamos verbalizar a través de símbolos. El momento de la castración de la vida y del lenguaje, donde enmudecen los deudos y el propio muerto» (Ozuljevic, 2015: 24). Ahora bien, si la muerte es la *zona muda*, ¿qué hace el moribundo hablando/escribiendo? La pregunta retórica nos empuja no a una respuesta sino a un efecto: si morir es entrar en lo inexpresable, escribir se volverá inservible y, como tal, frustrante, de modo que la rebelión no será solo contra el morir, sino contra el ejercicio escritural, contra su ineficacia, su nulidad.

Resulta importante citar uno de los textos más potentes de Lihn, y que muchas veces se ha considerado su *ars poética*. Publicado en 1969, casi dos décadas antes de morir:

Porque escribí

Ahora que quizás, en un año de calma,
piense: la poesía me sirvió para esto:
no pude ser feliz, ello me fue negado,
pero escribí. [...]
Porque escribí no estuve en casa del verdugo
ni me dejé llevar por el amor a Dios
ni acepté que los hombres fueran dioses [...]
Pero escribí y me muero por mi cuenta,

¹ El subrayado es nuestro.

porque escribí porque escribí estoy vivo (1969: 81).

De igual manera que leímos en «Kafka», la práctica escritural se ejercía como una praxis vital, un gesto contra la muerte. Así, si la pregunta fuese sobre la confirmación de ese planteamiento, la respuesta sería negativa. El Lihn postrado descubre, impotentemente, que no se trata de vivir porque se escribe, sino que se escribe porque se vive; cuando acaba la existencia, acaba la escritura. De ahí que en esta última serie poética el lenguaje se agreda, se sitúe en su inutilidad por medio de su uso (reiteramos la paradoja), pues es manifiesto algo ya sospechado: el lenguaje en *Diario de muerte* es útil solo para morir, y para morir no se necesita lenguaje:

nada tiene que ver la desesperación con la desesperación
Las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas [...] y este no es más que otro modo de viciarlas (13).

La vida necesita muy poco del lenguaje
esta es una de las causales más poderosas del Ego
de la muerte (21).

Aquí ya no es posible apoyar la vida en esa acción única de la escritura, pues toda herramienta conocida queda obsoleta en este nuevo lugar; aunque Lihn «valoraba la palabra poética como vida» (Valdés, 2009), la hebra de verdad que aparece al final de su escritura es una que el autor ya había anunciado: «toda lengua es siempre extranjera» (Lihn, 1977: 65).

Esta incapacidad del lenguaje para construir la propia vida no es solo un problema de Lihn, sino que es la *cuestión palpitante* de todo texto autorreferencial, que gira en torno a la imposibilidad de expresar cualquier realidad individual, haciéndola inasible, indiscutiblemente ficticia (Laguna, 2005).

4. Conclusión

Diario de muerte es un texto complejo en muchos aspectos. Se sitúa, como su autor, entre dos mundos: el del género autorreferencial y el de la ficción. En el primero lo instalamos por poseer fines intransitivos, sin la necesidad de actuar sobre lo real; esto es, funcionando como símbolo, produciendo así la ruptura y la pérdida del origen de la voz. Dicho de otro modo, no se inscribe dentro de las escrituras de constatación o registro, sino dentro de los actos performativos en que la enunciación no tiene más contenido que el mismo acto por el cual es proferida (Barthes, 1994). En este punto, *Diario de muerte* funciona como un diario íntimo,

no representando sino solo enunciando, pues conoce la imposible emulación del mismo modo que «la vida no puede imitar a la muerte, por mucho que agonice patéticamente, menos en tal caso» (18). Sería, así, un diario íntimo no por las intimidades del poeta, sino por «ser un registro circunstanciado, la crónica de una conciencia “íntima, interior”» (Morales, 2001: 85).

Esa enunciación no se condice con ninguna de las otras características del diario de vida, ni con ningún texto autobiográfico, pero sí con la autofiguración, con ese autor que se mira hacia adentro, una «autobiografía como género literario que posee virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis* [...]». Un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del yo» (Villanueva, 1991: 108), aunque el yo del texto esté desapareciendo, como constata la voz lírica.

Exagerando, se puede decir que un diario de vida, como género autobiográfico en el rescate de la memoria, suple muchas, pero malas necesidades. Se trata de un discurso público que pretende ser íntimo, que posee una autofiguración dudosa —pues el emisor escoge qué contar y cómo hacerlo, en la medida de cómo quiera impactar en sus receptores—, lo que amplía las posibilidades respecto a dónde ubicarlo en la ancha frontera ficción-realidad, exigiendo un altísimo nivel de compromiso en el pacto de lectura.

Diario de muerte se aproxima a la ficcionalidad del texto autobiográfico solo en cuanto está basado en hechos referenciales reales. Comparte, por último, la necesidad de ser entendido como un mensaje críptico que espera decodificación; «la escritura se convierte en la única esperanza de salvación, el autobiógrafo lanza su llamada de socorro, consciente de que el texto cumplirá su función cuando sea recibido por otras manos en cuya disponibilidad confía, y en esta isla de naufragos se transforma el espacio autobiográfico» (Puertas, 2003: 49). Es de esta forma que solo la interpretación del lector dotará de la condición de autobiográfico al relato. En nuestro caso lo leemos como un acto de presencia previo a la ausencia definitiva, un intento arcaico de «escribir para no morir [...] hablar para no morir» (Foucault, 1996: 143), o, en boca de Lihn: «ellos hablan sin parar desgasándose y él habla hasta la muerte» (21).

Por último, hay que decir que *Diario de muerte* se nos muestra como construido sobre una serie de contradicciones, de espacios en blanco o negro a través de los cuales intentamos penetrar en el texto, en la situación de escritura, en el sujeto. La paradoja esencial la establece el lenguaje: ¿existen palabras que sirvan para comunicar los aspectos esenciales? No. ¿Qué se

puede decir desde la muerte? Nada. ¿Qué se puede recordar, qué vale la pena recordar en la agonía? ¿Cómo se manifiesta la relación del sujeto con su vida, qué memoria busca rescatar el moribundo? Ninguna. Y, sin embargo, hay hallazgos en los vacíos: el lenguaje colapsa, se quiebra en esta como en otras situaciones existenciales. El individuo ofrece respuestas, emocionalidad. No son aullidos ininteligibles, sino palabras conmovedoras que no se refieren al afuera o al ayer, sino a aspectos que lo atraviesan, la incertidumbre atroz, «los pensamientos negros» (31), las desesperaciones en plural y en singular, «...la de la muerte tiene que ser la peor» (17), «el miedo a morir y la desesperación de la muerte» (17), reflexiones que, aun en cuanto abstracciones, a nuestros ojos son tanto más importantes que la memoria real que un individuo pudiere legar en su escritura final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1994): «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, pp. 65-73.
- BLANCHOT, Maurice (2002): *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (2009): «Enrique Lihn: “Diario de muerte”». Disponible en línea: [\[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diariodemuerte\]](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diariodemuerte) (20/02/2020).
- CORDUA, Carla (2010): *Kafka en primera persona: Selección de los diarios de vida de Franz Kafka*, Santiago de Chile, LOM.
- ESPINOZA, Cristhian (2000): «Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte», *Estudios Filológicos*, 35, pp. 151-166.
- FREUD, Sigmund (1989): «De guerra y muerte. Temas de actualidad», en *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 100-129.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- GONZÁLEZ, Marina (1999): «La metanarración en la autobiografía», *Revista Signos*, 32, 45-46, pp. 11-15.
- KAFKA, Franz (1995): *Diarios 1910-1923*, Barcelona, Tusquets.
- KAZSTELAN, Nurit (2011): «Autofiguras del yo lírico en *Diario de muerte* de Enrique Lihn», en *Actas del IV Congreso CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata.
- LAGUNA, Mercedes (2005): «La escritura autobiográfica», *Revista Lindaraja*, 3. Disponible en línea: [\[http://www.filosofiyaliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm\]](http://www.filosofiyaliteratura.org/Literatura/escrituraautobiografica.htm).
- LIHN, Enrique (1969): *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago, Editorial Universitaria.
- (1977): *París, situación irregular*, Santiago, Ediciones Aconcagua.
- (1989): *Diario de muerte*, Santiago, Editorial Universitaria.

- (1995): *Porque escribí*, Santiago, Fondo de Cultura Económica.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.
- MORALES, Leónidas (2001): *La escritura de al lado. Géneros referenciales*, Santiago, Cuarto propio.
- OZULJEVIC, Ashle (2015): *El silencio final: Representación y gesto ante la muerte en Diario de muerte de Enrique Lihn*, Buenos Aires, NuevoHacer Editores.
- PUERTAS, Francisco Ernesto (2003): *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerando como la autoficción de Ángel Ganivent*, tesis doctoral, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea: [dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_tesis?codigo=148&orden=0] (24/04/2020).
- VALDÉS, Adriana (1991): «*Diario de muerte*, de Enrique Lihn», *Diario La Época, Suplemento «Literatura y Libros»*. Disponible en línea: [<http://www.letras.mysite.com/elihn010204.htm>] (20/02/2020).
- (2008): «Enrique Lihn: Santiago, París, Manhattan», *Revista Chilena de Literatura*, 72, pp. 89-113.
- (2009): «Enrique Lihn: “Diario de muerte”». Disponible en línea: [http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=diariodemuerte] (20/02/2020).
- VILLANUEVA, Darío (1991): «Para una pragmática de la autobiografía», en *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, pp. 95-114.

**MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ, CLARA USÓN, ÁLEX CHICO:
LA NOVELA DE INVESTIGACIÓN EPISTEMOLÓGICA COMO
REVERSO DE LA POSVERDAD**

ISABEL VERDÚ ARNAL

iverdua@gmail.com

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: En este artículo se estudian tres novelas publicadas recientemente en España: *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández), *El asesino tímido* (Clara Usón) y *Un final para Benjamin Walter* (Álex Chico). En ellas el punto de partida es la investigación sobre unos hechos concretos y pertenecientes al mundo referencial. Sin embargo, se nos conducirá a una ambigüedad general y una verdad parcial acerca del sujeto enunciativo. Así, estas novelas constituirían el reverso de la posverdad, puesto que no tratan de camuflar la duda epistemológica que acompaña la investigación, sino que la ponen de relieve. En un momento de crisis del modelo de verdad y también de las teorías literarias, se observa un retorno a la noción de ética y política en la literatura, en la estela de Adorno, Rancière o Compagnon.

Palabras clave: Posverdad, Ficción, Verdad, Subjetividad, Epistemología.

Abstract: This article analyzes three recently published novels in Spain: *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández), *El asesino tímido* (Clara Usón) and *Un final para Benjamin Walter* (Álex Chico). In all cases the starting point is about an inquiry around some concrete facts related to a referential world. But the reader will be lead to a general ambiguity and a partial truth about the expository subject. Thus, these novels can be considered the reverse of post-truth notion, as they don't pretend to hide the epistemic doubt which comes along the inquiry but to highlight it. In a moment where the model of truth and the literary theories are in crisis, a return to an ethic and politic notion of literature is appreciated, in terms of Adorno, Rancière or Compagnon.

Keywords: Post-truth, Fiction, Truth, Subjectivity, Epistemology.

1. Introducción

Si un tema resulta preocupante en nuestros días es el deslizamiento de la noción de verdad, que, de ser un referente en el mundo externo, ha pasado a considerarse algo relativo y a confundirse peligrosamente con el propio deseo o los mecanismos de la ficción. Ya Hannah Arendt (1972) venía señalando desde tiempo atrás la diferencia entre verdades factuales y morales y cómo es la disolución de la noción de verdad en cuanto concierne a lo factual aquello que debe preocuparnos. En la actualidad, numerosos filósofos advierten sobre los riesgos éticos del pensamiento posmoderno, la necesidad de insuflar un sentido crítico a cuanto nos rodea y no cejar en el empeño de la defensa de verdades parciales; entre ellos, Terry Eagleton (2005), Alain Badiou (2010), Marina Garcés (2017) o Joan García del Muro (2018).

Ahora bien, ¿qué sucede con la literatura en este contexto? En literatura ello no supone una novedad. De sobras sabemos que desde sus inicios la novela posmoderna se planteaba un cuestionamiento de la novela como forma de conocimiento, en la misma estela que el posmodernismo filosófico planteaba la puesta en duda de cualquier metarrelato (Lyotard, 1991). En este sentido, la novela posmoderna que se viene desarrollando desde los años 70 accede a un mundo donde se asume lo fragmentario, lo intertextual, lo heterogéneo (Saldaña, 2012). Este proceso de fragmentarismo ha corrido parejo a un proceso de hipersubjetivación, con el auge constante y creciente de la literatura biográfica (memorialismo, diarios, etc.), así como la narración con «pacto ambiguo» (Alberca, 2007), donde lo factual y lo ficcional se entremezclan, donde el narrador y el autor «soy yo y no soy yo» (Genette, 2004: 161), llamémosle «yo figurado» (Pozuelo Yvancos, 2010), «heterografía» (Casas, 2012: 216) o «yo fabulado» (Casas, 2014). Si bien las novelas que analizaremos parten de este suelo compartido, no es de la autoficción en sí de lo que queremos hablar, sino de cómo algunas novelas hoy en día, desde la «novela de ensayo-ficción» (Pérez Vega, 2018), la «autobiografía novelada» (Santos Sanz Villanueva, 2018) o la «narración autobiográfica» (Pozuelo Yvancos, 2018), están construyendo «mundos posibles» (Dolezel, 1997) que, al mostrarnos las huellas de su investigación epistemológica, el intento más o menos fallido de conocer la realidad, nos acercan a otro tipo de verdad.

Dichas ficciones que hacen énfasis en lo sucedido y en la «verdad» que el protagonista/*alter ego* del autor persigue, cumplen de algún modo la fórmula dictada por Alberca en su puesta al día de la autoficción, donde deslinda la autoficción como puro experimento litera-

rio evasivo del discurso «*antificcional*», definido como «la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad, que excluye radicalmente la libertad o tentación de inventar que pueden tener algunos autores de la autoficción» (2017: 322). Así, más que la subjetivación de los hechos, lo que importa ahora es el proceso de investigación, donde se muestra al sujeto en singular y el camino claroscuro que le lleva a su verdad; como ha dicho Badiou, «es siempre el acontecimiento lo que constituye su verdad» (2010: 166).

2. Una propuesta de estudio comparativo

Las tres novelas que se tomarán para el análisis han sido publicadas en España durante los años 2017 y 2018 y son las siguientes: *Un final para Benjamin Walter* (Alex Chico, Canda-ya, noviembre de 2017), *El asesino tímido* (Clara Usón, Seix Barral, abril de 2018) y *El dolor de los demás* (Miguel Ángel Hernández, Anagrama, mayo de 2018). Si bien las tres novelas presentan rasgos estructurales y de estilo bien diferentes, hay en ellas dos elementos compositivos fundamentales comunes: uno, que en todas ellas la trama gravita en torno al misterio que alberga un muerto, que corresponde a una persona del mundo real; dos, que muy pronto se deja percibir que lo importante no es aclarar lo ocurrido, sino testificar cómo se desarrolla el proceso de avance del sujeto enunciativo hacia una verdad que pronto se revela como subjetiva y fragmentaria y que acaba virando para alumbrar alguna verdad del propio sujeto. Así, la novela-ensayo *Un final para Benjamin Walter* de Álex Chico nos presenta las pesquisas del narrador-autor que decide pasar una temporada en Portbou para investigar lo sucedido con Walter Benjamin en sus últimos días; pero en seguida será la misma población la que será el objeto de análisis del investigador, hasta que la figura de Benjamin, cada vez más borrosa, se confunda con un Portbou fantasmagórico y poblado de seres fragmentarios, como la misma conciencia del narrador, cuya percepción del mundo se acaba bifurcando en un sendero de caminos hacia el pasado y reverberando en el presente, hacia un futuro que se erige como un interrogante. Por otro lado, en *El asesino tímido* de Clara Usón encontraremos una narración-divagación en torno al misterio de la muerte de Sandra Mozarovski, actriz del destape en la transición, alternada con meditaciones en torno al suicidio, a Wittgenstein, y a los propios recuerdos de la narradora-autora como perteneciente a la misma generación. Ahora bien, el argumento da un brusco viraje y al final nos apercebimos de que el asesino tímido, esto es, el suicidio, es la sombra que atenaza no solo a Sandra Mozarovski, sino también a la narradora y protagonista de las páginas Clara Usón en sus

años de juventud. Por último, la novela de Miguel Ángel Hernández *El dolor de los demás* ejerce una última vuelta de tuerca sobre las anteriores. También hay un muerto, pero en este caso no se trata de personaje célebre alguno, sino del vecino y mejor amigo del Miguel Ángel adolescente, que además cometió un acto monstruoso e incomprensible, como es matar a su propia hermana y después suicidarse. El Miguel Ángel adulto decide investigar lo sucedido en dos vías paralelas: en la indagación en archivos y testimonios de cuanto pueda esclarecer la verdad y, al mismo tiempo, profundizando en sus propios recuerdos, de modo que penetrar en el misterio es penetrar en su propia psique y también en la manera como ha podido convivir largamente con ello sin acabar de afrontarlo. La investigación desemboca en un punto tan ciego como iluminador acerca del dolor de los demás y el suyo propio.

Es cierto que este procedimiento narrativo de hurgar en torno a un hecho oscuro real no es nuevo; hemos podido leerlo en autores como Capote, Carrère, Delphine de Vigan, Cercas, Marías... Pero lo que aparece como rasgo idiosincrático de las novelas citadas es, por un lado, la cercanía rotunda a lo autobiográfico y a lo histórico; y, por otro lado —y más importante aún—, la densidad filosófica de las tres novelas, donde se nos expresa de manera explícita la dificultad de hallar una verdad definitiva. En el contexto actual, donde la posverdad está resultando un caballo de Troya que amenaza con arrasar con todo, dichas novelas pueden leerse como el reverso de la posverdad, como un intento de devolver a la literatura un papel ético y moral que nos revele la dificultad de acceder al conocimiento y el papel que queda a la disposición de la literatura, en cuanto a penetración en dichas ambigüedades y apertura al otro. Como ha dicho Jacques Bouveresse:

C'est justement parce que la littérature est probablement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale qu'elle peut avoir quelque chose d'essentiel à nous apprendre dans ce domaine (2008: 54).

Así, en los discursos mediáticos el pacto lector supuestamente indica que nos hallamos ante unos datos del mundo factual indudables, pero en realidad la objetividad acostumbra a ser solo aparente, y al final se ofrece una verdad muy compacta y tranquilizadora pero sospechosamente portadora de una visión del mundo subjetiva y relacionada con el poder, que se nos quiere inocular como unívoca, y nos invita a una «creencia espontánea», al decir de Jean-Marie Schaeffer (2004: 40), engañando de manera flagrante al lector.

En cambio, en estas novelas el proceso funciona exactamente al revés: desde una aparente subjetividad —la primera persona, la fusión de la figura del autor con la del narra-

— se accede a una búsqueda objetiva de unos hechos, que viene apuntalada por diferente material documental aportado —periódicos, referencias bibliográficas, material documental audiovisual, entrevistas a testimonios— y que, además, no esconde los claroscuros inherentes a dicha búsqueda. Al final accedemos a una verdad muy parcial y minúscula, pero que resulta convincente al lector, puesto que tiene, como dice Miguel Ángel Hernández en su novela, «la estructura de la realidad y no la de la ficción. Esa estructura que se corta sin venir a cuento cuando aún no se ha desarrollado, que nos deja sin saber lo que pretendemos saber, que no resuelve lo que se había propuesto resolver» (286). Y es que, como nos ha recordado Schmidt, «la realidad es siempre una construcción» (1984: 228), y miente quien nos quiera hacer verla como algo unívoco y acabado.

3. Entramados narrativos o cómo se construyen verdades parciales

Huelga decir que, más allá de dichos aspectos comunes, cada una de las tres novelas presenta su propio entramado narrativo que la hace única, ejemplificando la importancia de la concreción en un sujeto y un tiempo determinados para que pueda advenir la revelación de verdades parciales (Bajtín, 1999; Ricoeur, 2004). Dicho andamiaje nos demuestra cómo en este caso el pacto lector nos lleva hacia una «creencia construida» y un «fingimiento lúdico compartido» (Schaeffer, 2004): el mostrar las costuras del constructo narrativo nos recuerda que aquí estamos en el mundo de la novela.

En primer lugar, la novela de Álex Chico *Un final para Benjamin Walter* presenta una estructura de arenas movedizas: el narrador aparece en Portbou, describe su aclimatación al lugar, los paseos, los personajes que conoce. Poco a poco se va adentrando en los pasos de Benjamin, trata de reconstruir la historia del pensador, vuelve a su ruta del exilio, a la carta que escribió antes de morir, al acta de defunción, al Portbou de cuando era una ratonera en medio de una Europa que se descomponía, pero no logra dilucidar si lo que sucedió a Benjamin fue un suicidio o un asesinato. La muerte queda envuelta en «interminables círculos de intriga», como fue la propia vida y obra de Benjamin. Así, lo que en un principio era el misterio de Walter Benjamin pronto es el misterio del espacio que se transita y del propio Portbou —«pueblo limítrofe», «obra fronteriza»— y se acaba expandiendo a los lugares abandonados en general, lugares de memoria, como el memorial de los republicanos en Argelès o del otrora esplendoroso hotel Belvédère du Rayon Vert. El enigma de Benjamin acaba siendo el enigma de cualquier ser humano, en un desplazamiento y amplificación del

interrogante, que alcanza los cuadernos múltiples de Silvia Monferrer, la anfitriona del protagonista y la obra heterogénea de Benjamin. La misma conciencia del narrador acaba fundiéndose con el aura del espacio, desafiando el silencio que encierra la historia. «Una biografía no es más que un retrato del biógrafo» (237), se nos dice. Desde los abismos de la historia, el narrador trata de reunir «esas piezas para darles algún sentido». Construir «una especie de refugio que no se compone de realidad, sino de una representación de la realidad» (241). Comprender el presente desde la constatación de una ausencia: una grieta, un ángulo muerto, un agujero. Y en dicha búsqueda no es posible desentrañar lo trágico, pero sí se puede desafiar el silencio, «como un fondo eterno que lucha por no convertirse en sombra pasajera», reza el texto, citando siempre a Walter Benjamin (172).

En cuanto a la novela de Clara Usón, *El asesino tímido*, en este caso la estructura es algo diferente, de espiral: comenzamos desde un punto de vista peculiar, donde se entremezclan la primera y la tercera persona. A continuación, se producirá un deslizamiento constante de motivos a través de los cuales se construye la personalidad de la autora y su familia y la de Sandra Mozarovski, actriz de la transición y antigua amiga de su hermana, muerta en circunstancias extrañas. Pero la trama también se apuntala en la referencia al rey y sus tramas ocultas y en la figura de Wittgenstein, tanto su vida como su pensamiento, y otros escritores, y se va salpicando por la referencia al suicidio. La pregunta que realmente se hace el lector a medida que avanza las páginas es: ¿a quién ataca el suicidio, ese asesino tímido? Damos por supuesto que gira en torno a la vida de Sandra, figura a la que se ha dado una relevancia especial. O bien a Wittgenstein, cuya filosofía se muestra como radical, y con un gran historial de suicidios en su familia. La trama, pues, se mueve doblemente entre el polo de saber cómo murió Sandra y el polo de entender a dónde nos quiere llevar a parar la autora y su preocupación por el «asesino tímido». En el cuarto capítulo por fin se ahonda en la muerte de Sandra, documentada por los medios de la época. Se nos cuenta que «se cayó por un balcón mientras regaba las plantas», explicación hartamente sospechosa, posiblemente en conexión con la relación que se le atribuía con el rey y su hipotético embarazo. Se profundiza en las fuentes contradictorias hasta acceder a la duda razonable sobre el suicidio. Pero cuando ya creemos que vamos a acceder a una verdad definitiva, pasamos al «biopic de la autora» en el quinto y último capítulo: la fantasía donde se pone en escena la vida de la joven Clara Usón, en una película interpretada por Sandra, y se desvelan los episodios de la propia narradora de adicción, locura e intentos de suicidio: «Fueron siete ambulancias y siete ingresos y siete veces veinticinco pastillas y siete cartas de despedida en el plazo de seis

meses» (190). Y así, cuando llegábamos al centro de la espiral, cuando creíamos que emergería por fin la verdad sobre Sandra, nos rendimos a la evidencia de que el centro del enigma lo constituye la propia Clara Usón. Sandra, finalmente, era la figura del otro donde encontrar un espejo para escenificar los propios demonios juveniles. Solo a través de Sandra se puede mostrar lo apenas narrable, lo oscuro, lo vergonzante. *El asesino tímido*, pues, esconde una confesión personal y un canto de amor a la propia madre. Nunca sabremos la verdad sobre Sandra, pero sobre Clara Usón sí sabemos que su madre la salvó de una muerte prematura¹.

La novela de Miguel Ángel Hernández se abre con una frase-revelación: «Hace veinte años, una Nochebuena, mi mejor amigo mató a su hermana y se tiró por un barranco» (18). Su construcción narrativa se apoya mediante la escalada en dos tiempos superpuestos, una escalada que no lleva tampoco a la verdad prometida, sino a la zona de sombra del sujeto enunciativo. Los tiempos que se combinan son dos: el pasado —la adolescencia del autor a la que se retrotrae— y el presente de la investigación. Curiosamente, se invierten las tornas y el pasado está narrado en un tiempo presente y en segunda persona, acercando los hechos al máximo al lector, mientras la parte de la búsqueda —la vuelta a la Huerta y a las tradiciones: la romería, el bar Yeguas, como un pasaje parisino de Walter Benjamin, estertor de otro modo de vida— está narrada de manera más clásica en una primera persona en pasado, a modo de documental, en cuanto se explicitan todas las pesquisas y conversaciones con sus paisanos. En todo ello se mezcla el estupor con el desvelar de un pasado que nunca deja de estar presente. El acercamiento a la verdad se hace cada vez más incisivo, hasta se llega a decir: «lo que realmente me fascinaba era la experiencia de verme como el personaje de una novela, escribiendo la realidad con mis acciones y encaminándome por fin a la búsqueda de la verdad» (207). Sin embargo, el precipicio alcanzado va a ser portador de una primera verdad sobre los hechos, pero que solo habla de la dimensión épica del relato que se ha contado hasta ahora, «una tragedia romántica», como un cuadro de Friedrich, como la misma guerra civil misma visto como algo irreparable. Y el intento de visualizar lo que realmente ocurrió, la performance, la pose literaria, acaba viéndose como parodia y fracaso. Las indagaciones van avanzando hasta descubrir la sombra de la hermana muerta y percatarse de su importancia. Al final, cuando se halla en disposición de consultar el informe

¹ En la confesión final se dice «si bien soy tímida, no valgo para asesina, incapaz de ahorcarme y sin nada que perder, escribo» (222). Y también «creo un mundo de sombras para mí en el que me defiendo de la vida y en el que me siento cómoda, yo que soy solo una sombra» (224).

judicial del truculento caso, se da cuenta de que da igual conocer a ciencia cierta lo que sucedió —«en el fondo yo no quería saber»—, que lo importante era enfrentarse a sus propios demonios del pasado, poder acercarse a la parte del otro, al drama que supuso, a la hermana muerta, la víctima, quién sabe si violentada, y después tratar de asumir quién fue su amigo, la parte de monstruo incluida. «Escribí para dejar constancia de este naufragio, para volver a llegar al mismo lugar y perder de nuevo, para fracasar otra vez, quizá para hacerlo mejor», se nos dice (296). Al final la literatura se erige como un vehículo de comunicación y salvación, puesto que las palabras, aunque no solucionan, ayudan a compartir el dolor y expulsarlo del cuerpo.

4. La construcción del conocimiento desde el mismo interrogante

Hemos visto cómo en estos casos el espacio biográfico se construye sobre una eterna metonimia, sobre el desplazamiento del sujeto a lo largo del texto. Dicha subjetivación se produce además a partir de la investigación sobre una tercera persona, que es el vórtice que ilumina el camino de conocimiento, una persona que es un enigma abierto que viene a iluminar aspectos de uno mismo en la búsqueda. «El rasgo básico de nuestra identificación con alguien —que está, en general, oculto—, no es de ningún modo necesariamente glamuroso, también puede ser cierta falla, debilidad, culpa, del otro», ha dicho Leonor Arfuch en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002: 63).

Más allá de las tramas en sí, lo que resulta más seductor en los tres casos es el modo como sus autores han sabido entrelazar las situaciones tangenciales con la conciencia de la duda epistemológica que penetra la totalidad de la obra. Así, en *Álex Chico* el tejido de la novela está penetrado por la obra de Walter Benjamin —también mencionado por Miguel Ángel Hernández—, y en primer lugar se lee la ciudad de modo hermenéutico como un paisaje poblado de citas, y el escritor es visto como *flâneur* que se acerca y separa a su objeto de estudio para poder entenderlo. Aparte de las citas implícitas, se dan las explícitas, como «Todo conocimiento humano tiene forma de interpretación», de Walter Benjamin (111). Como en Benjamin, es asumida desde el principio la subjetividad del investigador, y su fracaso previo, por lo que importa sobre todo señalar el proceso concreto que ha seguido el escritor. La siguiente cita aparecerá dos veces:

Quien solo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos se perderá lo mejor. Por eso los auténticos re-

cuerdos no deberán exponerse en forma de relato, sino señalando con exactitud el lugar en que el investigador logró atraparlos (21, 56).

Por otro lado, la narración es vista como sismógrafo que acaba conduciendo a un eco de lo certero: «Narrar no es solo un arte, escribió. Narrar acaba en sabiduría. El sabio es alguien que ha sido capaz de identificar el rumor de las cosas verdaderas» (133). En cuanto a la obra de Clara Usón, rebosa referencias al nihilismo de Beckett, el existencialismo de Camus y, sobre todo, al sentido crítico de Wittgenstein, en su duda sobre la relación entre lenguaje y realidad: «De lo que no se puede hablar hay que callar» (36), nos dice en varias ocasiones. Del mismo modo, se nos recuerda en la novela cómo para Wittgenstein «el lenguaje pinta la realidad»; «percibimos lo que somos y lo que nos rodea, a través de la malla del lenguaje y de sus conexiones lógicas, de ahí que “los límites del mundo” sean “los límites del lenguaje”» (120). Dicha noción de relativismo del lenguaje es traspuesta al propio andamiaje de la novela, por lo que se afirma: «Yo también recelo de las abstracciones [...] no creo, por ejemplo, en la UNIDAD de la novela, pienso, como Cervantes, que la novela es “escritura desatada” y que en ella cabe todo» (124). Respecto a Miguel Ángel Hernández, no ha querido aludir aquí a teorías literarias, a diferencia de otras novelas suyas, pero sí vemos claramente su reflejo en algunos elementos, señalando la dificultad del lenguaje para nombrar la realidad: «Aún no lo sabes, pero ya lo intuyes: las palabras siempre fallan; la escritura nunca llega al fondo de las cosas» (188), duda que también aparece en el texto de Chico: «A veces solo podemos aspirar a un minúsculo gesto, una mueca que concentre todo lo que no conseguimos articular a través del lenguaje» (100). Bajo estas palabras reverbera la duda que subyace desde los estructuralistas; a saber, el dictado de Barthes cuando nos advertía de que la literatura hoy no puede consistir en la pretensión de reflejar la realidad en el sentido convencional, sino que ha de reflejar la «realidad irreal del lenguaje» (1964: 420).

Desde la escritura se asume que hay cosas que no podremos saber, que escapa a la capacidad humana el control de cuanto cobija la existencia: «En ocasiones se escribe para aceptar que hay cosas que no siempre podemos saber» (Hernández, 2018: 285); o, como dice Chico citando a David Mauas: «buscar y no encontrar es también una respuesta» (Chico, 2017: 131).

5. La narrativa como moral literaria

Además de la duda sobre el lenguaje, en dichas novelas se percibe un retorno a la creencia en la palabra como motor ético y moral.

El contexto de la posverdad actual, donde se usan masivamente las técnicas de publicidad y marketing, donde las verdades «emanan de un yo —o de múltiples yoes— multiplicados y enormes» (Catelli, 2017: 142), donde las conciencias vienen invadidas por totalitarismos suaves que requieren nuestra participación pasiva (Bodei, 2009), se ha visto respaldado por gran parte de la filosofía contemporánea (Rorty, 1991, Vattimo, 2010), que ha identificado la antigua noción de verdad con dogmatismo y al rechazar los obvios peligros del dogmatismo se ha despreciado también la noción de verdad. En cambio, otros pensadores como Joan García del Muro (2019) o Terry Eagleton denuncian este vacío moral, pues «conocer la verdad forma parte de nuestra dignidad como criaturas moderadamente racionales» (2005: 119).

Por otro lado, recordemos voces contemporáneas que reclaman la conjunción de la filosofía y los acontecimientos más concretos o la literatura. Alain Badiou (2010: 66) ha dicho: «necesitamos una filosofía más determinada y más imperativa, pero que sea al mismo tiempo más modesta, más distante del mundo y más descriptiva. Una filosofía que entrelace la singularidad del acontecimiento y de la verdad». Y Martha Nussbaum (2007: 1296) ha sugerido la necesaria alianza entre filosofía y literatura, mediante la cual «podríamos esperar encontrar, ocasionalmente, misterioso e incompleto, en algunos momentos no gobernados por el reloj —algo análogo a la caída deliberada— la aspiración a la gracia».

Y ¿de qué modo el discurso literario puede ser portador de una verdad filosófica? ¿No será precisamente a partir de la narración construida desde la subjetividad, vista esta en la honestidad de su duda epistemológica, y no desde el constructo ficticio aceptado como realidad sin fisuras? Eagleton ha explicado cómo el proceso de autorreflexión es aquel que alberga de modo más nítido lo subjetivo y lo objetivo:

Tenemos tendencia a pensar que lo subjetivo pertenece al yo y lo objetivo al mundo. Lo subjetivo es el ámbito de los valores, mientras que el mundo es una cuestión de hechos. Y cómo estas dos cosas se aúnan resulta a menudo misterioso. Sin embargo, una forma en la que convergen es en el acto de autorreflexión (2005: 145-146).

Desde este punto de vista, la construcción biográfica como ordenación lingüística es capaz de dotar a los hechos de una orientación ética. «El espacio biográfico [...] no sola-

mente alimentará “el mito del yo” [...] sino que operará [...] como orden narrativo y orientación ética» (Arfuch, 2002: 29).

En estos textos, pues, no se trata de temas políticos, pero sí se hace política en la literatura, como quería Adorno (1980), desde la ausencia explícita de ideología, en el sentido que indica Rancière (2005), dejando que los diversos discursos con su esfera particular de experiencia ocupen el espacio público. Recordemos también con Adorno que la obra de arte es, por tanto, centrípeta y centrífuga a la vez, un retrato de su propia imposibilidad (Eagleton, 2006: 433). La forma será así portadora de un pensamiento, obra en construcción e irresoluta, que se reconstruye de sus cenizas. El mostrar la naturaleza humana en sí misma deviene un acontecimiento moral y político:

Vivimos bien cuando cumplimos con nuestra naturaleza como un fin gozoso en sí mismo. Y como nuestra naturaleza es algo que compartimos con otras criaturas de nuestra clase, la moralidad es una cuestión intrínsecamente política (Eagleton, 2005: 134).

6. Conclusiones

En definitiva, y volviendo a los textos que nos interesan: hemos hallado aquí discurso subjetivo y objetivo, personal y universal, expresivo y crítico. Se nos ha animado a descubrir el velo de las apariencias, buscar explicaciones más allá del silencio de la historia², se nos ha invitado acceder a la otredad, la locura en uno mismo³; también a acercarnos a la otredad de los demás, de uno mismo, y a saldar cuentas con el propio pasado⁴. En las novelas estudiadas, pues, se observa la creencia en la palabra, que puede escenificar una búsqueda genuina de sentido, albergar una identidad y un conocimiento del mundo siempre en construcción.

En oposición a una sociedad extremadamente utilitarista, donde todo presenta un objetivo, donde se disfrazan las verdades para la consecución de intereses políticos, las obras comentadas albergan una función ética en el modo de subvertir el acceso a la verdad, mostrando su parcialidad, y alumbrando una experiencia humana en su concreción y subjetivi-

² Como en la referencia de Álex Chico a Imre Kértesz: «aparentar que no se sabe nada porque así nos ahorramos tener que dar explicaciones» (122).

³ «Yo no soy yo. Soy otra», «El infierno soy yo» (Usón, 2018: 207, 25).

⁴ «Entenderás por vez primera lo que importan las palabras. Las que duelen y las que salvan. Las que se escriben en un cuaderno y las que se dicen al oído. Las que se guardan en el alma y las que tardan media vida en llegar» (Hernández: 395).

dad. Es cierto que las novelas no presentan «ninguna lección moral» concreta (Chico, 2017: 226), pero la autorreflexión, la reflexión acerca del destino ajeno, haciéndola un *aislamiento comunicable*, como quería María Zambrano, promueve la conjunción milagrosa entre objetivo y subjetivo, que dará una orientación ética a la vida humana, extrayéndola de su ostracismo.

En un momento de crisis del modelo de verdad y de crisis de la teoría literaria estructuralista, la búsqueda de nuevos caminos que puedan despertar la conciencia del lector como ser en el mundo o, dicho de otro modo, la fe en el poder del lenguaje, la invitación a la perplejidad, como ha indicado Compagnon (1998: 312), es la única moral literaria que puede salvarnos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (1970): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2017): *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido Fuego.
- ARENDRT, Hannah (1972): *Verdad y mentira en la política*, Barcelona, Página Indómita.
- ARFUCH, Leonor (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE.
- BADIOU, Alain (2010): *La filosofía, otra vez*, Madrid, Errata naturae.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (2002): *Essais critiques. Oeuvres complètes II*, Paris, Seuil.
- BODEI, Remo (2009): *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli.
- BOUVERESSE, Jacques (2008): *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone.
- CASAS, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros.
- (ed.) (2014): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Vervuert.
- CATELLI, Nora (2017): «Posverdad y ficción» en Jordi Ibañez Fanés (ed.), *En la era de la posverdad*, Barcelona, Calambur, pp. 139-146.
- CHICO, Álex (2017): *Un final para Benjamin Walter*, Barcelona, Candaya.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil.
- DOLEZEL, Lubomir (1997): «Mímesis y mundos posibles», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 69-94.

- (1997): «Verdad y autenticidad en la narrativa», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 95-122.
- EAGLETON, Terry (2005): *Después de la teoría*, Barcelona, Debate.
- (2006): *La estética como ideología*, Madrid, Trotta.
- GARCÉS, Marina (2017): *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.
- GARCIA DEL MURO SOLANS, Joan (2018): *Good-bye, veritat*, Barcelona, Pagès editors.
- GENETTE, Gérard (2004): *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2018): *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama.
- LYOTARD, Jean-François (1991): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- NUSSBAUM, Martha (2007): *El conocimiento del amor*. Madrid, Visor.
- PÉREZ VEGA, David (2018): «Álex Chico, un final para Benjamin Walter». Disponible en línea: [\[https://www.ocultalit.com/narrativa/alex-chico-un-final-para-benjamin-walter/\]](https://www.ocultalit.com/narrativa/alex-chico-un-final-para-benjamin-walter/) (15/05/2019).
- POZUELO YVANCOS, José María (2010): *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas, Universidad de Valladolid, Ensayos Literarios.
- (2018): «Clara Usón, en femenino y plural». Disponible en línea: [\[https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clara-uson-femenino-y-plural-201805060125_noticia.html\]](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clara-uson-femenino-y-plural-201805060125_noticia.html) (15/05/2019).
- RANCIÈRE, Jean (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo / Universidad Autónoma de Barcelona.
- RICOEUR, Paul (1983): *Tiempo y narración*, Madrid, siglo XXI.
- RORTY, Richard (1991): *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Barcelona, Paidós.
- SALDAÑA, Alfredo (2012): «Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual», *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 365-384.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2018): «El asesino tímido». Disponible en línea: [\[https://www.elcultural.com/revista/letras/El-asesino-timido/41046\]](https://www.elcultural.com/revista/letras/El-asesino-timido/41046) (15/05/2019).
- SCHAFFER, Jean Marie (2004): «Fiction et croyance», en Heinich y Schaeffer (eds.), *Art, creation, fiction*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1997): «La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad, la ficción y la literatura», en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 207-238.
- USÓN, Clara (2018): *El asesino tímido*, Barcelona, Seix Barral.
- VATTIMO, Gianni (2010): *Adiós a la verdad*, Barcelona, Gedisa.

**METAFICCIÓN Y AUTORÍA EN *LOS ABRAZOS ROTOS* Y
DOLOR Y GLORIA, DE PEDRO ALMODÓVAR**

CRISTINA GUTIÉRREZ VALENCIA

cristina.guva@gmail.com

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Resumen: El cine posmoderno de Almodóvar, que ha ido evolucionando con el tiempo, tiene en común en todas sus etapas el intento de mostrar no solo un producto cinematográfico, sino también la propia creación de ese producto y de la autoría que se genera en ese proceso narrativo. La autoconfiguración de Almodóvar como autor se da, especialmente en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, a través de la mezcla entre metaficción y autoficción, con diferentes técnicas y el protagonismo de personajes creadores.

Palabras clave: Almodóvar, Metaficción, Autoría, Autoficción, Cine.

Abstract: Almodovar's postmodern cinema has suffered a development over the years. All its stages have in common the attempt to show not only the result of his work as a filmmaker, but also the creation itself of the films and of the authorship that borrows in that narrative process. Almodovar's self-fashioning as an author takes place, specially in *Los abrazos rotos* and *Dolor y gloria*, through metafiction and autofiction, and thanks to different techniques and the leading roles of creative characters.

Keywords: Almodóvar, Metafiction, Authorship, Autofiction, Cinema.

1. Introducción: metaficción y metalepsis como elementos posmodernos del cine de Almodóvar

Señala José Luis Sánchez Noriega al comentar en *Universo Almodóvar* las características del cine posmoderno dentro de la Posmodernidad que

la transparencia narrativa del cine clásico queda abolida de manera definitiva porque todo filme exhibe sin pudor las costuras de su confección, de manera que la suspensión de incredulidad por la que el espectador se sumerge con inocencia primigenia en el texto audiovisual queda suprimida en función de otro tipo de inmersión, más sofisticada, que adopta otras credulidades en función de las hibridaciones (2017: 115).

Esta exhibición de las costuras y la eliminación de la suspensión de la incredulidad a través del sofisticado artificio se lleva a cabo en infinidad de ocasiones en varias artes con la metaficción, el metalenguaje, la metalepsis de autor o ficcional que tan en consonancia están con la puesta en entredicho del estatuto de la realidad en la Posmodernidad de la que hablamos. Esta metalepsis ficcional, según la terminología de Genette, que transforma su significado desde la figura retórica clásica, es la «transgresión, figural o ficcional, del umbral de la representación» o «transgresión deliberada del umbral de *inserción*» (2005: 10). Los juegos metadieéticos o la superposición de niveles narrativos en el cine son ejemplos claros de la autoconsciencia representacional que el cine posmoderno denota. Además, esta metalepsis de autor puede tener en algunos casos una íntima relación con la autoficción¹.

En no pocas ocasiones se ha señalado la importancia de la metaficción en el cine de Pedro Almodóvar² como parte de su carácter postmoderno³. Este modo metaficcional se construye mediante varias vías: 1) la intertextualidad, en diversas formas; 2) la presencia de

¹ «Es posible identificar una faceta de la metalepsis “en verdad del autor”; cuando este parece ubicado entre dos obras, una contenida en la otra, pero también entre su propio universo vivido, extradiegético por definición, y aquel intradieético de su ficción. Este matiz extra de la metalepsis del autor resulta fundamental para la descripción de la tendencia especular de la autoficción, pues el reflejo del autor en la obra incluye, entre sus atributos, el carácter de autor de una(s) obra(s) que, a su vez, puede(n) reflejar, de modo parcial o total, la obra que la(s) contiene. O sea, no solo se trata de un personaje que se identifica con el autor —gracias a lo cual el autor parece introducirse en la ficción—, sino de un personaje autor, cuya labor creadora se convierte, entonces, en un factor esencial» (Herrera Zamudio, 2007: 95).

² Ejemplos de ello pueden ser Navarro-Daniels (2002), D’Lugo (2002), González Álvarez (2013) o Sánchez Noriega (2017: 207-210). González Álvarez escribe: «en el caso de Pedro Almodóvar tal respuesta posmoderna se encauza mediante un dispositivo de relatos enmarcados en distintos niveles metafccionales y en diversas instancias tanto emisoras como receptoras» (2013: 126).

³ «Adjektivar al director como posmoderno sirve para contextualizarlo entre los cineastas surgidos en los ochenta cuyo estilo se caracteriza por la hibridación y reescritura de géneros, la ironía, la intertextualidad y el metacine, las identidades en tránsito o la artificiosidad y la fascinación visual» (Sánchez Noriega, 2017: 13. *Vid.* también pp. 113-118).

personajes que se identifican como creadores, que se definen normalmente por la estrecha relación entre sus vidas y sus ficciones; y 3) los distintos niveles de ficción o narrativos, a veces muy complejos.

En *Dolor y gloria*, por poner un ejemplo de esta complejidad, el narrador implícito o meganarrador, en terminología de Gaudreault y Jost (1995: 54-57), pretende asimilarse con el narrador explícito y protagonista de la película, autor empírico de *El primer deseo*, la película que el protagonista crea en la trama del film, y, además, mediante referencias biográficas, a la persona real Almodóvar; por último, a través de estrategias diegéticas y estilísticas, pretende que identifiquemos el narrador implícito con la imagen autorial⁴ o marca Almodóvar —la idea proyectada e interpretada por el público que unifica una serie de obras bajo una instancia creadora con un mismo nombre—. Así, el meganarrador nos habla de sí mismo en cuanto creador a través de la metaficción y de su idea de la creación y la autoría, que en las propias películas lleva a cabo a través de esos recursos metaficcionales y narrativos. Este film es una autoficción especular en tanto el doble ficticio del autor es también un autor, y en la diégesis principal aparece el producto de la acción creadora de ese personaje, lo que lleva hacia la *mise en abyme* (ver Herrera Zamudio, 2007: 100).

2. La autoconfiguración autorial en Almodóvar

Podemos ver en varias películas esta creación metafictiva y autoficcional como un proceso de autocreación como director-narrador-fabulador, como «Autor» en mayúsculas. Y es que el director se mostró desde los inicios de su carrera como un creador muy autoconsciente, practicando el *self-fashioning*⁵, la autoconfiguración autorial, tanto dentro como fuera de sus películas. De la misma manera que a los personajes creadores de sus films los define la relación entre ficción y realidad y él mismo mediante los niveles de ficción se muestra como creador en sus obras, esta relación creación-vida y esta autoconsciencia configuran a Almodóvar como autor, como creador, en tanto que, dentro de la lógica evolución, es poseedor de un estilo, un modo de contar y de concebir la autoría, una marca registrada, lo «almodovariano», lo que le ha llevado a «Ser un Asunto»⁶, a crear el «Universo Almodóvar»

⁴ Para el concepto de imagen de autor en las nuevas corrientes de análisis del discurso, ver Maingueneau (2009 y 2015). Podría equipararse con el concepto de autor postulado de Nehamas (1981, 1986 y 1987).

⁵ Este concepto de autoconfiguración autorial lo tomamos de Stephen Greenblatt (1984).

⁶ *Vid.* Muñoz (2009). «Almodóvar es un autor. Es decir, es uno de esos directores que tienen un estilo definido, perfectamente reconocible casi en cada uno de sus planos. Es más, es de los pocos que ha conseguido

(Sánchez Noriega, 2017: 13), a cumplir con la *función-autor*⁷. Encarna así Almodóvar de forma reconocible esta idea en tanto garante del sentido y estilo unificadores de un conjunto de obras que se relacionan por un mismo sello autorial, lo que se manifiesta también en lo que observa Marvin D'Lugo: «la promoción comercial de una serie de productos confeccionados bajo la rúbrica del autor cinematográfico, “un film de Almodóvar”, que, desde *Matador* (1986), circulan como la marca de consumo al estilo de los filmes de Hitchcock o de Buñuel» (2002: 81). Esto está en la base del éxito comercial internacional de un autor que aparentemente nació muy apegado a lo local, en un Madrid tan reconocible como único.

Habría que añadir los cameos que hace en varias de sus películas, juego de niveles narrativos, autorreferencialidad y autoconsciencia que ayudan a configurar su figura de autor y de «asunto», que a veces se lleva a cabo de forma directa, con su figura, y, otras, indirecta, mediante la presencia de su madre real en algunas de sus películas⁸. Esta presencia concreta, física, en el contenido de sus obras es una manera de hacer presente el cuerpo del autor, no solo su nombre o su marca. El cuerpo como elemento visible en un conjunto de niveles narrativos de distintas capas de realidad y ficción sirve para corporeizar materialmente el corpus y unir así al creador (individuo real) con su obra. La presencia de la enfermedad en *Dolor y gloria*, que imposibilita la creación del autor, es la mejor muestra de la unión indisoluble de cuerpo y corpus. Así, «sus películas y el andamiaje de su celebridad en la prensa sirven para hacer resaltar la fórmula especial de su concepto de la creatividad artística. Es uno que se vale de la actividad literaria que coincide metafóricamente con su propia autoidentificación como “autor” cinematográfico» (D'Lugo, 2002: 79). Las películas *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria* siguen esta línea metaficcional en todos sus elementos, como veremos.

crear un adjetivo, la mejor constatación de la existencia de un mundo propio, tanto en temática como en estilo» (García Gómez, 2018: 469).

⁷ Ver para el concepto de *función-autor* Foucault (2010).

⁸ Conocemos esta identificación autobiográfica y muchas otras por cantidad de paratextos epitextuales (ver Genette, 2001: 295-348) de Almodóvar como autor empírico (entrevistas, conversaciones, coloquios públicos, etc.). La presencia de la figura materna como remanente autobiográfico y huella autorial es decisiva en el cine de Almodóvar. Además de la intervención como actriz en varias de sus películas, el autor la introduce de una forma u otra en *Todo sobre mi madre*, en la escena en que la madre lee a su hijo, en *Volver*, con el regreso al pueblo («Ella es el origen de todo, porque [*Volver*] es una evocación de los diálogos internos que mantengo con ella» [*La vanguardia*, 2005]), o en *La flor de mi secreto* y *Dolor y gloria*: «Yo hice, deliberadamente, un retrato idealizado de mi madre en *La flor de mi secreto*. En esta película [*Dolor y gloria*] está la madre joven que saca adelante a la familia (Penélope Cruz) y la que encarna Julieta Serrano» (Montano, 2019). *Dolor y gloria* es la culminación de este homenaje a la figura materna: no solo concede la importancia decisiva que tuvo en su vida a través de las consecuencias de su muerte para él, desoladoras, sino que recrea sus momentos juntos en la infancia y las conversaciones que el autor quiso haber tenido con ella antes de morir. En su ficcionalidad habitual, esos diálogos filmados son metaficcionales, pues versan en ocasiones sobre la reacción de su madre hacia sus películas, en uno de los mejores momentos del film.

3. Almodóvar fabulador

En este mundo de la creación almodovariana que transcurre desde la escritura del guion, la selección y dirección de actores, el vestuario, los decorados, la música, el montaje, etc., literatura y cine se unen en la figura del fabulador, que lo que quiere es contar historias. El estilo literario de algunos de sus diálogos, los entramados narrativos a veces tan complejos que parecen novelescos, la intertextualidad, los personajes relacionados con la literatura, y el juego de niveles narrativos hacen de Almodóvar un ejemplo de buenas relaciones entre cine y literatura, demostrando que la adaptación de una novela para el cine no es la única forma de aunar ambas artes⁹. Y es que «en el director manchego ha confluído el nudo gordiano en el que se abrazan literatura y cine; el de la narratividad, el de la fábula, el de la fascinación por contar, por imaginar historias, el de los cuentos de Calleja infantiles, el de la ficción irreprimible» (García-Abad, 2004: 362). La cualidad de director o creador literario, narrativo, con mente de escritor, se ha señalado en más de una ocasión, a veces como elemento positivo¹⁰ y otras no tanto¹¹. En cualquier caso, este elemento literario ha sido definido como característico de su estilo de autor: «Víctor Fuentes, Alejandro Varderi y Almeida apuntan, entre otros, hacia implicaciones literarias para entender tremendo éxito, la originalidad de la poética fílmica de Almodóvar» (García-Abad, 2004: 362-363).

Su afición por la literatura fue algo temprano, como él mismo cuenta¹², y probablemente lo que le impulsó también a la creación. La lectura intensa, sobre todo de los autores

⁹ También ha hecho uso de esta modalidad, por ejemplo, en *Carne trémula*, adaptación de una novela de Ruth Rendell, o en *Julietta*, adaptación de tres cuentos de Alice Munro. Es significativo que sea precisamente un libro de Alice Munro, *Escapada*, el que aparece en plano detalle en el inicio de su película *La piel que habito*, en manos del personaje de Marilía, quien se lo lleva a Vera, que finalmente acabará escapando, como presagiaba el título de Munro.

¹⁰ «Juan José Millas señalaba por encima de cualquier otra, la cualidad de un director, Almodóvar, con una “cabeza de escritor, porque antes de traducir su experiencia en imágenes las hace pasar por la criba de la escritura, como Hitchcock o Woody Allen”» (García-Abad, 2004: 364).

¹¹ «El esmero excesivo que dedica a la escritura es un reproche que se le hizo a Almodóvar [...] a propósito de *La flor de mi secreto* (1995); los diálogos de la película, efectivamente, han sido considerados “demasiado literarios” [J. L. Sánchez Noriega]. Preciso es señalar que casi todo en esta obra remite a la literatura. Más allá del propio asunto [...] está el enfoque narrativo que recuerda sobre todo a las letras: se parece a los mejores procedimientos literarios» (Jaime, 2000: 297).

¹² «¿Leía también mucho? Sí, siempre. Tenía yo nueve años cuando compré los primeros libros. [...] A partir de ahí mi relación con la literatura fue muy apasionada, a través de los autores franceses, sobre todo. Inmediatamente después, cuando me vine a Madrid en 1968, era el momento del *boom* de la literatura sudamericana en todo el mundo, leí compulsivamente y tenía mucha más información acerca de la literatura» (Strauss, 1995: 18-19).

latinoamericanos de ese momento, los del *Boom*¹³, hizo de catalizador para que Almodóvar se decidiera a contar historias, al principio mediante el cine con cortometrajes y a través de la literatura, que también practicaba en sus inicios. Así, su oficio como director cinematográfico —la escritura literaria la dejó más adelante—¹⁴ se fue consolidando con las dotes del fabulador, con el impulso intacto de contar historias que tuvo desde los primeros momentos: «Desde que yo cojo la cámara de Super 8, mi primera intención siempre es la del fabulador, del narrador de historias» (Strauss, 1995: 16).

4. Personajes creadores en el cine de Almodóvar

Como comentábamos antes, y como señala Marvin D'Lugo (2002: 79-80), muchos de los personajes de Almodóvar son escritores o creadores. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), su primer largometraje, Pepi quiere ser escritora e intenta escribir la historia de sus amigas Luci y Bom para grabarla, aunque este proyecto no llega a ningún sitio y Pepi se dedica a un tipo de creación comercial, escribiendo anuncios televisivos de «Bragas Ponte», en una doble definición comercial-artística de la autoría. En *Entre tinieblas* (1983), el personaje de sor Rata de Callejón es, a escondidas, una escritora de novelas sensacionalistas que publica gracias a su hermana bajo el seudónimo de Concha Torres y cuyas obras se han convertido en auténticos *best sellers* en el país. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Lucas —el escritor y director Gonzalo Suárez— y su mujer son escritores; él va a casa de una prostituta para documentarse y escribir una novelita porno, pues cree que se leen mucho y su editorial le ha rechazado su obra *Memorias de un dictador*; y ella lleva diez años escribiendo una comedia. En *La ley del deseo* (1987) Pablo es director de cine¹⁵ y guionista; de él explica Almodóvar: «lo que más me interesaba cuando empecé a escribir la historia era la relación del director con el proceso de creación, el modo en que su vida impregna absolutamente su trabajo y este vampiriza su vida. El personaje casi vive para contar historias» (Strauss, 1995: 82). Esto mismo es lo que pasa en *Dolor y gloria* (2019), cuyo protagonista, el

¹³ «The writers of the “Boom” who gave back to Spanish-language narrative a love for telling stories, for the mixing of reality and fantasy, that originated with Cervantes. The young Manchegan director brings that same fascination with the power of the storyteller to the film screen» (Víctor Fuentes, en García Abad, 2004: 363).

¹⁴ «He escrito casi todos los días de mi vida, pero me siento un escritor frustrado. [...] Al final, creo que el ejercicio frustrante de todas estas disciplinas (a las que añado la de fabulador nato, siempre quise contar historias y no esperé a que me dieran permiso para hacerlo), como decía, el ejercicio frustrante de todas estas disciplinas me ha venido bien como director» (Investidura, en García-Abad, 2004: 361).

¹⁵ Aunque «su oficio se ve no en el acto de filmar sus creaciones, sino en su identidad como guionista, poniendo su profesión de escritor creativo encima de la de un técnico de la imagen» (D'Lugo, 2002: 85).

director de cine *alter ego* del mismo Almodóvar —la imagen, incluso la microgestualidad del trabajo actoral de Antonio Banderas es una autorreferencia autorial—, no encuentra el sentido de su vida al no poder seguir rodando ni escribiendo por culpa de los dolores¹⁶.

En *¡Átame!* (1990), Max Espejo, director de cine, graba con Marina una película de terror; además, como explica Sánchez Noriega,

el formato de *cine en el cine* adopta mayor complejidad en la secuencia en la que Máximo Espejo se excita con la contemplación de una película en la que aparece Marina, la cual, a su vez, se excita al ver otro filme en un televisor... de manera que se retuerce la *mise en abyme* con un paralelismo donde, al final, *el deseo se alimenta no de la realidad, sino de la contemplación (en otro) del propio deseo* [...]. El simbolismo otorgado al apellido Espejo adquiere mayor sentido en este fragmento netamente especular (2017: 105-106).

En *Kika* (1993), Nicholas, el escritor americano, crea la novela *Me enamoré de un farsante*, en la que un escritor mata a su mujer. Redacta más novelas sobre crímenes, destinadas a ser *best sellers*, hasta que sabemos que él asesinó a su esposa como en la primera novela y que la narración que le deja a *Kika* antes de morir es, cambiándole el título, su autobiografía de asesino en serie, en una mezcla brutal de ficción y realidad. En *La flor de mi secreto* (1995), todo gira en torno a la literatura: Leo es una escritora de ficciones sentimentales bajo el seudónimo de Amanda Gris, a la que por su situación personal (la deja el marido, es alcohólica y está sola) solo le sale escribir novelas negras. En *Todo sobre mi madre* (1999), Esteban, el hijo de Manuela, quiere ser escritor. En *Hable con ella* (2002), Marco, novio de Lydia y amigo de Benigno, es periodista y hace libros de viajes. Y en *La mala educación* (2004), Ignacio crea relatos y Enrique es director de cine.

En casi todas estas obras la vida de estos personajes y sus ficciones van de la mano y se entrecruzan. Ocurre así sobre todo en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde Pepi quiere crear a partir de la biografía de sus propias amigas, a las que explica que deben *actuar* sus personajes. También sucede en *La ley del deseo*¹⁷; en *Kika*, en la que «volvemos a la paradoja de la relación entre el arte y la vida que fue la base de la autoría elaborada en torno a

¹⁶ Respecto a esta dependencia extrema hacia el oficio dice el director en una reciente entrevista: «Hay muchas películas que hablan de directores en crisis. Pero si hay una que conecta con *Dolor y gloria* es *¡Arrebato!*, de Iván Zulueta. Y no es por las referencias a la heroína, sino porque en las dos películas está muy presente la vampirización que produce el cine, que te traga, te devora y te lleva a un lugar donde todo lo demás desaparece» (Montano, 2019).

¹⁷ Dice Almodóvar que «el director se ve en su vida personal contagiado de su carácter como director, y como director no permite que las cosas sean como son sino que las impone, las dirige, las crea y se las inventa. Es decir, que se convierte casi en el creador de su propia vida. Esto, que es una especie de deformación profesional, es algo que siento muchas veces. Un director que acostumbra a escribir sus historias adquiere una especie de sabiduría acerca del devenir de las cosas, lo que es más propio del escritor» (Strauss, 1995: 84). Para un análisis de la *autoficción* en *La ley del deseo* y *La mala educación* vid. Sánchez Noriega (2017: 32-34).

los vídeos biográficos de Pepi (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) y luego el entramado del conflicto entre Pablo Quintero y Tina en *La ley del deseo* en torno al aparato cinematográfico» (D'Lugo, 2002: 87), pues Nicholas pone en práctica los crímenes que ha escrito en sus novelas, o narra los asesinatos que ya ha llevado a cabo; en *La flor de mi secreto*, donde la trayectoria vital de Leo y su faceta de escritora discurren por el mismo camino; y en *La mala educación*, donde el relato «La visita» cuenta en su primera parte la historia real de los chicos y en el final y la filmación de la película pretende dar un remate a lo que les ocurrió de niños, en parte en forma de venganza hacia el Padre Manolo.

5. Personajes creadores entre realidad y ficción en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*

En *Los abrazos rotos*, Mateo/Harry Caine es también director de cine en una época y guionista y escritor en otra. Como en las anteriores películas señaladas, su vida y su creación están tejidas juntas, marcadas la una por la otra. En 1994, en el rodaje de la comedia *Chicas y maletas*, se enamora de la que será la actriz principal, Lena, cuyo amante, Ernesto Martel, será el productor de la película. La venganza del amante al enterarse de la historia de amor de ambos se realiza a través de la creación: destruye la película, espacio de origen del amor de Mateo y Lena, montándola a su gusto, con las peores escenas y ordenando quemar el resto de cinta. También el montaje que hace Harry catorce años después con las cintas recuperadas de *Chicas y maletas* le sirve como redención, como ese acabar (aunque sea a ciegas)¹⁸ que le permite volver a ser él mismo, Mateo, y recuperarse y cerrar esa parte de su pasado para poder continuar su vida, a pesar de la ceguera, que no desaparecerá, pero que deja de ser símbolo del dolor que permanece.

La actuación recíproca de realidad y ficción se aprecia también en *Los abrazos rotos* en su doble sentido: la realidad interviene en la ficción porque Lena se rompe la pierna, de modo que Mateo se ve obligado a cambiar el final de la película; y la ficción moldea la realidad, porque como hemos dicho la ficción en la que se desarrolla *Chicas y maletas* es el espacio donde Mateo y Lena se enamoran. A cambio de acabar la película, Lena se queda con Ernesto, que la ha maltratado y a quien odia, y el montaje de las escenas de la Lena ficticia sirve a Harry para cerrar su historia y recobrarle como Mateo.

¹⁸ «Lo importante es terminarla. Las películas hay que terminarlás, aunque sea a ciegas» (Mateo en un diálogo al final de la película).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

En *Dolor y gloria* (2019), el protagonista, Salvador Mallo, es un director de cine, trasunto del propio Pedro Almodóvar¹⁹, como hemos dicho, que tras haber llegado al éxito mundial se ve recluso, presa del dolor, la soledad y la depresión que le produce el no poder escribir, rodar ni trabajar en general. Además, compone piezas a medio camino entre el relato —el personaje dice que no es un relato—, la pieza dramática —el personaje dice que no es una obra teatral— y la confesión autobiográfica, que Alberto Crespo, el actor que protagonizó su película *Sabor*, con quien se reencuentra treinta y dos años después, interpreta como monólogo dramático para relanzar su carrera. Salvador no quiere que su autoría aparezca de ninguna forma y cede tanto los derechos como el espacio autorial de la firma al actor. Esta voluntad de ocultamiento choca con la autoficción²⁰ y el contenido autobiográfico tanto del monólogo, interpretado en el espejo del otro que es el actor, como de la propia película —por más que el director diga: «*Dolor y gloria* no es autoficción, pero es cierto que la película parte de mí mismo» (Almodóvar, 2019: 9)—.

La autoría de su escrito, sin embargo, no se puede borrar, pues el protagonista real de su historia autobiográfica de amor y adicción ve la humilde obra teatral independiente y se reconoce —y reconoce al autor— en esa historia, con la ayuda de la máscara del actor, que estaba ya conectado al director por *Sabor*, su película de hacía 32 años. La vida, la realidad del relato, no solo ancla al creador con su obra a su pesar, sino que posibilita que el autor sea creador de nuevo, propiciando un encuentro sanador que cierra viejas heridas. Salvador se decide por fin a acudir a médicos para controlar su dolor, dejar la heroína y volver a rodar. Todo gracias a esa obra escrita que quiere repudiar como obra menor, no artística, que es presentada en un pequeño teatro de Madrid por un solo actor en horas bajas.

¹⁹ No es casual que el personaje se llame Salvador, e incluso esta elección del nombre tiene relación simbólicamente con la autoficción. En una reciente entrevista Almodóvar declara: «en mi película sentí la necesidad de salvar a Antonio [Banderas, quien interpreta el personaje de Salvador], porque, si lo salvaba a él, también me salvaba a mí» (Montano, 2019).

²⁰ En la autoficción cinematográfica la identificación entre autor (guionista y director) y personaje dependerá del nombre y/o imagen, no solo de la homonimia entre ambos como en la autoficción de obras literarias (Herrera Zamudio, 2007: 53). En este caso no hay identificación por el nombre, pero sí, de manera bastante clara, por la imagen, además de cumplir con otros aspectos del «protocolo de identidad» (homonimia indirecta, por los datos personales; función vocal con el narrador en voz en *over*; función actoral con los rasgos temáticos de identidad, personalidad y universo, y el rasgo metadieгético por su responsabilidad en el segundo relato que es *El primer deseo*) (Herrera Zamudio, 2007: 59-69).

6. Entre el éxito comercial y el cine de autor, la pseudonimia

La oposición entre obra artística/obra comercial, *best seller*, la veíamos ya en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en la doble creación de Luci de la biografía de sus amigas y los anuncios disparatados de bragas que le darán de comer; en *¿Qué he hecho yo...?*, donde Lucas quiere escribir una novelita porno porque sabe que se venden mucho; en *Entre tinieblas*, donde sor Rata escribe lo que sabe que son obras sin ningún valor artístico, pero que, sin embargo, se convierten en grandes éxitos; en *Átame!*, el director de cine Máximo Espejo define la película *El fantasma de medianoche* como un subproducto de terror que le está saliendo bastante personal; en *Kika*, donde Nicholas utiliza su instinto asesino para escribir *best sellers* sobre crímenes y accede a trabajar para el *reality* de Andrea como guionista; en *La flor de mi secreto*, donde la capacidad creadora de Leo se ve coartada por la editorial, que le exige aquello que se vende, etc.

En *Los abrazos rotos* el trabajo como director de Mateo, hombre cuyas obras artísticas son importantísimas en su vida, choca con la idea que repite en un par de ocasiones Judit de aceptar encargos porque necesitan el dinero: «Id pensando en el próximo guion. Algo de fantasía o de terror para niños, es lo que mejor se vende»²¹. Mateo/Harry, sin embargo, se mantiene como un autor comprometido con su arte y su libertad creadora, que se manifiesta en la propuesta de escribir un guion sobre el hijo de Henry Miller y otro improvisado y disparatado sobre vampiros que crea con Diego. En *Dolor y gloria* este compromiso con el arte se ve en la forma que adquiere la carrera consolidada del director, a quien se le dedican homenajes y estudios, y cuyas películas se estrenan remasterizadas —recordemos el título de la obra, *Dolor y gloria*—. El director es incapaz de crear en ese estado porque su compromiso con sus películas es absoluto y necesita de la plenitud de su fuerza física y mental para dedicarse a la creación.

En algunas de las películas de Almodóvar aparecen también los pseudónimos artísticos: Amanda Gris, Concha Torres, Huma Rojo, etc. El pseudónimo que utiliza Mateo Blanco, Harry Caine, pasa de ser un elemento lúdico, que además viene de lejos en Almodóvar²², a ser el elemento que le permite a Harry sobrevivir, pues, como dice él mismo du-

²¹ Diálogo de la película.

²² «Uno imagina que usted mismo pudiera tener ganas de tomar un seudónimo para rodar películas... ¡Sí! Muchas veces he tenido esa tentación. Sobre todo porque es una especie de lucha contra el tiempo. Utilizar un pseudónimo significa empezar de nuevo. [...] Incluso llegué a pensar en el seudónimo Harry Cane. Porque, si lo pronuncias rápido, se oye Hurricane, ¡huracán! Pero mi hermano me lo prohibió» (Strauss, 1995: 184).

rante una conversación con Judit aún en el hospital, «Mateo ha muerto». El dolor empuja a Mateo a la necesidad de ser otro y ya que, como dice Almodóvar, «utilizar un pseudónimo significa empezar de nuevo», «Harry Caine» se convierte en su única salida durante esos catorce años. La película comienza con el siguiente diálogo:

—¿Cómo te llamas?

—Harry Caine. Antes me llamaba Mateo y era director de cine. Desde muy joven siempre me tentó la idea de ser alguien más además de yo mismo, vivir una sola vida no me bastaba, así que me inventé un pseudónimo: Harry Caine, un aventurero que por avatares del destino se convirtió en escritor. De momento le hice firmar todos los guiones y relatos que escribí. Durante años Mateo Blanco y Harry Caine compartieron la misma persona: yo. Pero hubo un momento en que de modo abrupto no pude ser otro que Harry Caine. Me convertí en mi pseudónimo, un escritor hecho a sí mismo por sí mismo. Solo había un detalle que no había previsto, Harry Caine sería un escritor ciego.

En la mitad del breve monólogo aparece el plano de unas manos tecleando en una máquina de escribir. Este objeto se torna simbólico cuando se identifican realidad y ficción, como si se escribiera la propia vida, y se carga de significación cuando vemos que es un elemento que se repite en las películas de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *La ley del deseo*²³, *La flor de mi secreto*, *La mala educación*).

La ceguera provocada por el accidente en el que muere Lena le arrebató a Mateo las imágenes, que son parte de su materia de creación²⁴, de forma que solo le quedan las palabras, y no puede ser ya el creador Mateo, director de cine, solo el guionista y escritor. El auténtico, el autor, ha muerto en el accidente, queda el falso, el pseudónimo, que de divertimento pasa a ser refugio y desaparece en el acto final de creación, que le hace recuperar a Mateo su identidad. Lo contrario ocurre en *Dolor y gloria*, donde el autor desaparece como creador sumido en la melancolía y los dolores crónicos, pero que renace gracias al reencuentro con su pasado, de una forma encadenada: vuelve a ver al actor protagonista de su película *Sabor* treinta y dos años después, cede a este un relato-monólogo-confesión que ha escrito sobre su gran amor del pasado, el actor lo interpreta como monólogo dramático en un teatro y el hombre amado ve la representación una noche, se reconoce, reaparece mo-

²³ «La máquina de escribir aparece solo [el libro es de 1988] en la primera y la sexta película de Almodóvar. En la primera, Pepi aprende a escribir a máquina para hacer el guión o el cuento de la vida de Bom y Luci. En *La ley del deseo*, la máquina es el instrumento maligno a través del cual se teje la red de equívocos y engaños que conducen a la tragedia final: las cartas falsas y las verdaderas, el guión, todo sale de ella y ella acaba cayendo en el vacío de la noche para estallar como una pequeña bomba cuando ya nada tiene remedio» (Vidal, 1988: 259).

²⁴ «Las imágenes son la base de su trabajo. Vivir en la oscuridad supongo que para él es la muerte» (Judit en un diálogo de la película).

mentáneamente en la vida del autor y esto lo ayuda a tomar la determinación de sanar para poder volver a crear, volver a ser un autor.

7. Niveles narrativos en *Los abrazos rotos*

El complejo aparato de niveles narrativos es otro de los elementos importantes de la metaficción en *Los abrazos rotos*, como ya habíamos visto en *La mala educación*. Jordi Costa (2008) ve en la escultura móvil de la encrucijada donde tiene lugar el accidente el símbolo de todo ese entramado narrativo y de pasiones que se entrecruzan:

El Jugete del Viento de César Manrique, situado en la rotonda de Tahíche (Lanzarote), preside la encrucijada clave en el complicado laberinto narrativo de *Los abrazos rotos*: no es imprudente considerar que Almodóvar puede haber visto en la escultura el perfecto símbolo de esa cosmología de afectos, obsesiones, amores condenados, traiciones y otras pasiones orbitales que da forma a su película. [...]. *Los abrazos rotos*, por su parte, es una manifestación extremada de lo que podría llamarse el Barroco Almodovariano —concepto que quizás halló su plenitud en *Hable con ella* y *La mala educación*—, un juego de máscaras, tiempos, niveles narrativos y registros estéticos.

Fuera esta la intencionalidad simbólica de Almodóvar o no, la imagen nos sirve para explicar la complejidad de esos diferentes niveles, con distintas formas y en movimiento. La creación dentro de la creación la apreciamos desde el principio: los títulos de crédito muestran a los dobles de los actores principales mientras diferentes trabajadores del rodaje entran y salen del plano. Estos dobles de luces son sustituidos por los actores principales, Penélope Cruz y Lluís Homar, en un momento del rodaje donde no estaban actuando, mostrándonos así Almodóvar su propia creación en un acto de autoconsciencia²⁵. Ya vemos aquí dos niveles narrativos: la película muestra a los actores que harán de personajes ficticios en la película y, en un segundo nivel, a los dobles de esos actores. Había utilizado antes Almodóvar imágenes donde mostraba la propia creación de la película: *¿Qué he hecho yo...?* comienza con la voz de Almodóvar dando explicaciones a Carmen Maura, la actriz protagonista, y una cámara desde lo alto muestra otra cámara y el equipo de rodaje, donde está el propio Almodóvar (Allinson, 2003: 31).

²⁵ «Estas imágenes fueron grabadas, sin que los protagonistas lo supieran, por la cámara de video que se conecta a la cámara de Panavisión con la que se graba la película. [...] Elegí estas imágenes para empezar la película porque son imágenes usurpadas y furtivas que ya establecen el cine como territorio donde transcurrirá gran parte de la acción» (*Pressbook*, 2009).

A partir de esos créditos iniciales, nos sumergimos en el mundo del director y escritor Harry Caine/Mateo y de sus creaciones. La primera que vemos, como guion en la máquina de escribir, es *Madres paralelas* —de la que Harry afirma: «me gustaría añadir un epílogo final»—, película cuyo cartel²⁶ veremos después en la pared, en el momento en el que Mateo conoce a Lena. Pero la creación principal que vertebra *Los abrazos rotos* es *Chicas y maletas*, comedia que apreciamos en muchos niveles: presenciamos cómo Mateo corrige el guion en su despacho, las pruebas de fotografía, o el propio rodaje con Lena, la protagonista, haciendo de personaje principal en *Chicas y maletas*; además, el productor, Ernesto Martel, amante de esta, manda a su hijo que filme un documental sobre la grabación de la cinta, el *making-of*, para vigilarla, y vemos cómo él graba dentro y fuera del rodaje, aunque el director se lo haya prohibido, en una continuación de la ficción en la realidad.

No solo observamos la filmación del rodaje de *Chicas y maletas*, sino que vemos al productor revisando diariamente las imágenes del *making-of* —del rodaje de la película y de la relación Mateo-Lena, como un *making-of* de su vida— con una lectora de labios que le recita sin inmutarse lo que pronuncian las imágenes. Gracias a esto Ernesto descubre la historia de amor de Lena y Mateo. Lena, que ve a Ernesto hijo grabarle tras estar con Mateo, se encara con él mientras la cámara graba, hasta que decide dirigirse a Ernesto a través del objetivo, sabiendo que él la vigila a través de ese medio. Estas imágenes las vemos en la proyección que Ernesto hace más tarde en su casa. En el momento en el que ella se dirige a él en la grabación, Lena entra por la puerta y ella misma pone voz a su imagen. Así une los dos niveles narrativos: Ernesto escucha a la Lena de verdad que tiene a sus espaldas y la observa en la pantalla, ella lo deja y le dice que lo desprecia por partida doble. Tras esto, él empuja a Lena por las escaleras y, al romperse esta la pierna, tienen que cambiar el guion de *Chicas y maletas*, haciendo que la realidad quede representada en la comedia, donde deciden rodar lo que acaba de ocurrir, repitiendo la imagen en los dos niveles narrativos.

Al acabar de rodar vemos cómo Mateo selecciona las tomas buenas de su comedia, de forma que observamos en otro nivel las imágenes de la película rebobinando, a cámara rápida, etc. La cinta y la vida de Mateo se unen en un plano en que la cinta gira rebobinando y Mateo baja la escalera de caracol girando en un plano cenital.

²⁶ La aparición de carteles de otras películas, ficticias, propias o futuras, es una constante en el cine de Almodóvar: lo podemos ver en *La ley del deseo* con *El paradigma del mejillón*, en *Hable con ella* con *Amante menguante*, en *La mala educación* con *La nuit de Madrid*, *La abuela fantasma* (hace mención a *Volver* [2006], en todo lo referente al personaje de Carmen Maura. En paratextos diversos el propio autor indica esta conexión) y *Los amantes pasajeros* (que aparecería posteriormente en 2013), en *Los abrazos rotos* con *Chicas y maletas* y en *Dolor y gloria* con *Sabor*.

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

8. Metaficción en *Dolor y gloria*

Dolor y gloria también presenta una metaficcionalidad en varios niveles: en primer lugar, el recurso del cine dentro del cine se encarna en *Sabor*, el éxito cinematográfico pasado que la filmoteca reestrena y cuyo cartel decora la pared de la casa de su actor protagonista. No vemos escenas de la película, pero su intrahistoria se nos relata indirectamente por parte de su director. Este explica, en compañía del actor protagonista, a través del teléfono en manos libres a una filmoteca abarrotada de público que le espera tras ver la película, que su enfado y ruptura con el actor tuvo que ver con que este incumpliera la promesa de no tomar heroína en el rodaje —el personaje era un cocainómano, lo que para el director suponía el temperamento contrario a la adicción a la heroína—. En el reencuentro el director se trasmuta en el actor, puesto que de la mano de este empieza a fumar heroína —de hecho, el relato se da bajo el influjo de la droga—, mientras que el actor se transforma en el director, dado que se apropia de su monólogo —titulado precisamente *La adicción*— y lo interpreta como suyo sobre las tablas. Solo el pasado, encarnado en el personaje de Federico, resuelve el nudo enmarañado de las dos historias y devuelve a cada personaje a su plano.

Por otro lado, la ficción se inserta en la narración fílmica que contemplamos a través del monólogo *La adicción*, escrito en el pasado por el director y encontrado por el actor en el ordenador del primero. La adicción del título, sin embargo, no se refiere a la suya propia, sino a la de Federico, el viejo amor a quien tuvo que abandonar por sus problemas con las drogas. El relato, además, habla precisamente del olor de los cines de la infancia, donde se fragua todo, elemento que Almodóvar menciona en varios paratextos epitextuales²⁷; por ello, esta sería una nota autoficcional más —puesto que el autor empírico se proyecta ficcionalmente en la obra para problematizar la referencialidad del yo autorial (ver Casas, 2018: 69)— que se suma a la metaficción.

Otro registro de la metaficción, quizá menos explícito, es la presencia en este largometraje de las películas anteriores de Almodóvar²⁸. Los diálogos con la madre hablando sobre

²⁷ «Yo desde mi infancia establezco una relación directa entre el cine y la orina, porque los niños orinábamos detrás de la pantalla, de modo que el cine en mi infancia olía literalmente a pis» (ver Reviriego, 2019). Es importante entender aquí el contexto epitextual del protocolo de identidad de la autoficción cinematográfica (ver Herrera Zamudio, 2007: 78), puesto que este tipo de paratextos van a coadyuvar a la identificación entre autor y personaje (especialmente cuando no son homónimos, como aquí), y van a tener una función enfática de esta identificación.

²⁸ Lo han sabido ver bien Noel Ceballos (2019) y Alberto Corona (2019).

si le gustaba o no salir en sus películas y la autoficción²⁹ y lo que opinaban sus vecinas tanto de ellas como de aparecer en ellas³⁰, la vuelta a la infancia que aquí vemos en la mudanza a Paterna y las figuras del niño y su madre —Penélope Cruz—, la vuelta al pueblo y los grupos de mujeres familiares y vecinas —como en *¿Qué he hecho yo...?*, *La flor de mi secreto* y *Vol-ver*—, con las mujeres lavando en el río mientras cantan, el primer deseo y el primer cine, el colegio de curas y la consciencia autobiográfica —como en *La mala educación*—, el protagonista director de cine y la metaficción del cine dentro del cine —como en *La ley del deseo*, *La mala educación* y *Los abrazos rotos*³¹—, incluso algunos de los actores —Antonio Banderas, Penélope Cruz, Cecilia Roth, Julieta Serrano—, cuya aparición aquí es un modo velado de insertar su filmografía en esta revisitación de su carrera.

Más allá de estos elementos, la metaficción en *Dolor y gloria* se escenifica y condensa en la escena final: tras decidir buscar solución a su estado, el director quiere volver a crear, reinicia su actividad con el proyecto cinematográfico llamado *El primer deseo*³², azuzado por el hallazgo del dibujo que el albañil le hizo de niño con la carta que le escribió. En el momento en el que vemos un plano de una de las imágenes de su recuerdo, la madre, de joven —Penélope Cruz— con él mismo de niño durmiendo en la estación en su camino a Paterna, el plano se abre, se ve la pértiga del micrófono y descubrimos que la escena es el set de rodaje, donde vemos dirigir al director. Al menos parte de la película que hemos visto, la que nos cuenta que el autor no es capaz de crear pero sí de recrear el recuerdo, la memoria de infancia, es la propia creación que consigue escribir y filmar, *El primer deseo*³³, y que solo se nos desvela como tal metaficción en la última escena de la película. Pasado y presente, autoficción de primer grado —*El primer deseo*— y de segundo —*Dolor y gloria*— se encuen-

²⁹ «Madre: No pongas esa cara de narrador. No saques esto en ninguna de tus películas. No me gusta que salgan mis vecinas. ¡No me gusta la autoficción!

A Salvador le divierte oír a la madre hablar de autoficción.

Salvador: ¡Pero qué sabes tú de autoficción!» (Almodóvar, 2019a: 155).

³⁰ «Madre: [...] A mis vecinas lo les gusta que las saques, piensan que las tratas como unas catetas» (Almodóvar, 2019a: 155).

³¹ «*Los abrazos rotos* (2010), ese metalingüístico salto sin red, podría haber acompañado a *La ley del deseo* y *La mala educación* como final de una trilogía sobre cine dentro del cine, [...] había algo en su juego de espejos estructural» (Ceballos, 2019).

³² «Cuando Salvador encuentra en una galería de segunda una acuarela —el retrato que un joven albañil le hizo en la cueva de su infancia— recuerda vívidamente 50 años después la pulsión del primer deseo. Y vuelve a sentir que esa historia debería ser narrada. (Esta es la historia que Salvador cuenta, no yo, la que lleva por nombre *El primer deseo*). Es un sentimiento apasionado y vertiginoso, el mismo que yo he sentido antes de cada una de mis 21 películas. Y esa necesidad imperiosa de narrar *El primer deseo* le salva la vida» (Almodóvar, 2019b).

³³ El título es también autorreferencial, en cuanto la productora que formaron Pedro y Agustín Almodóvar se llama El Deseo, con la que ha producido todas sus películas desde 1986, y precisamente su primer film con la productora, de 1987, se titula *La ley del deseo*.

tran en el mismo metraje, especialmente en esta escena final reveladora: «reconciliar pasado y futuro, o vida y arte, en un plano final perfecto. No exactamente un testamento. Una *summa*» (Ceballos, 2019).

Hay una imagen que es una representación en doble grado —representación de representación—, que es el dibujo que hemos mencionado. Al ser el niño y su madre actores de la película que estamos viendo, y no recuerdo del protagonista, el dibujo de tal escena no puede ser sino representación ficticia, que queda en un plano de la realidad no resuelto: no sabemos si el dibujo es obra del actor o del pintor. La imagen final nos sitúa ante la *mise en abyme* que abarca toda la película ya visionada y nos hace releer y revisar mentalmente todos los niveles narrativos con carácter retroactivo, de manera que seguimos viendo y pensando la película a través de la disolución de la linealidad que supone esta escena metaficcional final.

9. El cine dentro del cine

En *Los abrazos rotos*, una vez huidos a Lanzarote, Mateo y Lena ven en una pequeña tele *Te querré siempre*, la película de Rossellini³⁴, un nuevo nivel narrativo mediante el cine dentro del cine, que Almodóvar ya había utilizado en otras ocasiones: en *¿Qué he hecho yo...?*, Toni y la abuela —Chus Lampreave— ven un fragmento de *Esplendor en la yerba*; en *Mata-dor*, aparece el final de *Duelo al sol*, clave en la película; en *Kika*, Ramón ve un fragmento de *El merodeador*, que le hace darse cuenta de que Nicholas fue quien mató a su madre; en *La mala educación*, Ignacio y Enrique niños ven en el cine una película española, *Esa mujer*; en *Hable con ella*, Benigno ve *El amante menguante*, película muda creada por Almodóvar para la ocasión, como sustituta de la violación de Benigno; en *La piel que habito*, el protagonista ve siempre a su rehén a través de una pantalla, y cuando el hijo de la guardiana le pregunta por esas imágenes esta responde: «es una película, vete ya». También utiliza otro tipo de representaciones, como el teatro o la danza en este mismo nivel narrativo, como con *Un tranvía llamado deseo* en *Todo sobre mi madre*, que además marca la vida de Manuela, y las representaciones que abren y cierran *Hable con ella*, así como el monólogo *La adicción*, mencionado al hablar de *Dolor y gloria*.

³⁴ Ya en 1988 decía Almodóvar: «Hay directores que son claves para mí. Rossellini es uno de ellos» (Vidal, 1988: 92).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

En la escena de Lena y Mateo de *Los abrazos rotos*, sin embargo, se construye un nuevo nivel de representación, que hace identificarse a Lena y Mateo, los protagonistas, con la pareja de *Te querré siempre*: visitando las excavaciones en Pompeya el matrimonio protagonista del film de Rossellini ve a la famosa pareja abrazada sepultada por la lava. Lena y Mateo se fotografían abrazados en el sofá mientras ven la película. Quieren permanecer siempre en el abrazo, como en el fotograma que contemplan, a través de la fotografía, pero la imagen será destruida en pequeños trozos con todas las demás, las cuales Diego, catorce años después, intentará reconstruir —igual que esta película, que intenta reconstruir el secreto de Harry y de su madre—.

Mateo hace fotos en una playa de Lanzarote y, al revelarlas, se fijan en una pareja abrazada que en el momento de tomar la instantánea no habían visto, como el protagonista de *Blow up*, de Antonioni. Mateo, entonces, intenta escribir *El secreto de la playa del Golfo*, un relato que contará la historia de los protagonistas del abrazo furtivo en la playa, yendo de nuevo a un segundo nivel narrativo. Se complica además este nivel, porque Lena le dice: «esa pareja somos nosotros» y Almodóvar cuenta en el *pressbook* de la película (disponible en su lanzamiento en la página oficial de la productora El Deseo) que eso le ocurrió a él, que fue quien hizo la foto en esa playa y quiso escribir la historia del secreto de esos amantes, que será esta película, la de Mateo y Lena.

Hasta Lanzarote llega Ernesto hijo, quien realizaba el *making-of* y graba la escena de su último beso —repetida después en un primer plano pixelado que Diego ve y cuenta a Harry— y el choque. Vemos así la continuación de la historia del protagonista de la película a través del visionado de otro personaje del documental sobre el rodaje de la película que el protagonista había creado. El choque, donde Lena muere y Mateo se queda ciego, rompe el abrazo al que se refiere el título y su grabación ayudará a recomponer la historia para nosotros y para Harry, Diego y Judit, que sabrán que Ernesto hijo no fue quien se chocó contra ellos.

Chicas y maletas aparece: en primer lugar, como imagen, además de en el rodaje, en el documental de Ernesto sobre la grabación del film y en la selección de escenas de Mateo en 1994, en las fotos de esta que Harry hace sacar a Diego del cajón; como película fallida —la que montó Ernesto Martel como venganza con las peores escenas— cuyos carteles observamos en los periódicos de Lena y Mateo en Lanzarote y que vemos por televisión mientras Diego y Harry la ven-escuchan; en segundo lugar, como creación en su montaje final, ya con nuevas tecnologías; y, en tercer lugar, como la buena comedia que pudo ser, montada por Mateo ya ciego —nosotros vemos el fragmento y vemos cómo Mateo, Diego y Judit

lo contemplan—, que corresponde con un corto que Almodóvar grabó, que no había hecho para la película (*pressbook*) y que es un guiño a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Además, hay una similitud-oposición entre el siguiente guion que ha pensado Harry sobre el hijo de Henry Miller, que perdona y se enorgullece de su padre a pesar de lo que le ha hecho y cuya historia cuenta a Judit después de haberla leído en *El País* —segundo nivel de ficción— y la película que quiere hacer Ernesto, Ray X, una vez muerto su padre, como venganza, para borrar su nombre. Esta película que quiere hacer, para la que ya tiene protagonista, es en gran parte la que nosotros estamos viendo, aunque no la haya grabado. Al final Harry va a su casa y Ray X lo graba, terminando así el documental sobre Mateo Blanco.

10. Intertextualidad

Otro elemento importante de la metaficción muy presente en las películas de Almodóvar son las referencias intertextuales de libros y películas. Además de la fórmula del cine dentro del cine que hemos visto antes, los personajes citan o hablan de obras de forma directa, como en *Los abrazos rotos* con *Ascensor para el cadalso*, donde Harry le pide a Diego que busque en la estantería, y *Peeping Tom*, que Mateo utiliza para referirse a Ernesto hijo, siempre con su cámara, en este caso, o en *Dolor y gloria* con *Cómo acabar con la contracultura* de Jordi Costa. Las propias escenas remiten de modo indirecto, a veces más velado, a escenas de otras películas³⁵, como el fragmento final que ven de *Chicas y maletas* remitiendo a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, o la escena en la que Ernesto tira a Lena por la escalera, que Almodóvar comenta en el *pressbook*:

Recuerdo las escaleras por las que se arroja Gene Tierney embarazada en *Leave Her to Heaven* (John M. Stahl), junto a *Él* de Luis Buñuel, la mejor película sobre la locura de los celos. Recuerdo a Richard Widmark atando con un cable telefónico a una silla de ruedas a una mujer paralítica y empujándola desde lo alto de una escalera, porque la mujer se negó a revelar el paradero de su hijo, en *El beso de la muerte* de Henry Hathaway, un thriller, y un Richard Widmark, escalofrantes. La escalera de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein es la madre de todas las escaleras, sin du-

³⁵ Jesús Rodríguez realiza un análisis de las referencias a películas norteamericanas, especialmente los melodramas de los 50 (de los que pasa al «almodrama», término tomado de Vicente Molina Foix) en las películas de Almodóvar (2004); sobre todo en el capítulo 3, «La cita hollywoodiana», Javier Herrera repasa la cualidad apropiacionista, «cleptómana», de la poética fílmica de Almodóvar, llena de intertextualidades cinematográficas, con un anexo final que recoge todos los «plagios» y referencias hasta *Los abrazos rotos* (2014); en las entradas «cine (citado)» y «cine en el cine» de *Universo Almodóvar* se puede ver un minucioso repaso de todas las referencias cinematográficas (Sánchez Noriega, 2017: 94-112).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

da, la secuencia de escaleras más impresionante que el cine haya dado desde que existe. También es memorable el tributo que hace Brian de Palma en *Los intocables de Eliot Ness*. Y la grandeza operística de la escena final de *El Padrino III*, o la gran escalera roja en la que Vivien Leigh pierde a su hijo en *Lo que el viento se llevó*. O Norman Bates y Baby Jane (Anthony Perkins y Bette Davis en *Psicosis* y *¿Qué fue de Baby Jane?*, respectivamente)³⁶.

11. La autoría cinematográfica: más allá de la palabra

La utilización de toda esta metaficción le permite a Almodóvar hablarnos de la complejidad de la creación cinematográfica. A pesar de ser el guionista de sus películas y de ser considerado por muchos como un autor y un director muy literario, nos muestra aquí que la creación en cine no se puede nutrir solo de eso. Por eso, en *Los abrazos rotos*, Harry, al que solo le quedan las palabras y no puede hacer más que escribir, está incompleto como autor, le han robado las imágenes —no hay más que ver la potencia visual y colorista de la mayoría de películas de Almodóvar—. También por eso Salvador en *Dolor y gloria*, que no puede rodar, aunque sí ha continuado escribiendo en su ordenador, está instalado en la desesperanza. El rodaje de *Los abrazos rotos* muestra cómo de importante es la dirección de los actores —la escena en la que guía a Lena mientras corta los tomates—, la selección de los protagonistas, la improvisación ante los imprevistos —la pierna rota de Lena— y, sobre todo, la selección y el montaje de imágenes, que se convierte en elemento clave de la creación del autor³⁷, como vemos al destrozar Ernesto Martel la película seleccionando las peores tomas y haciendo él el montaje. En este está gran parte de la autoría y es en gran medida lo que da identidad al autor, como a Mateo, que la recupera cerrando su pasado mediante el montaje definitivo de su comedia con las escenas buenas y su ordenación personal. Almodóvar mezcla así los guiones de estructuras complejas y los diálogos refinados de escritor con la potencia visual casi violenta de lo almodovariano, con escenas inolvidables. *Dolor y gloria*, al fin y al cabo.

³⁶ Sánchez Noriega señala otras referencias filmicas de la película (2017: 97).

³⁷ Almodóvar mismo dice: «El montaje es uno de los procesos que más me interesan y que más me divierten. [...] El lugar donde verdaderamente se gesta la narración de la película es la mesa del montaje» (Strauss, 1995: 122-123).

Cristina Gutiérrez Valencia (2019): «Metaficción y autoría en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar», *Cuadernos de Aleph*, 11, pp. 132-153.

12. Conclusión

Almodóvar mezcla en una gran parte de su filmografía la metaficción con la autoficción a través de la intertextualidad, el uso de personajes que son creadores, la identificación entre autor empírico, meganarrador y personaje y, por último, el salto entre diferentes niveles narrativos con metadiégesis y el uso del cine dentro del cine. Todos estos elementos son muy característicos de su filmografía posmoderna y se conjugan con especial densidad y claridad en *Los abrazos rotos* y *Dolor y gloria*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLINSON, Mark (2003): *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio.
- ALMODÓVAR, Pedro (2009): *Pressbook* de *Los abrazos rotos*.
- (2019a): *Dolor y gloria*, Barcelona, Reservoir Books.
- (2019b): «*Dolor y gloria*»: *el primer deseo*», *El País*, 24 de marzo de 2019, recogido como prólogo en *Dolor y gloria*, Barcelona, Reservoir Books, pp. 7-11. Disponible en línea: [https://elpais.com/elpais/2019/03/23/opinion/1553348331_684765.html] (22/06/2020).
- CASAS, Ana (2018): «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción», *Revista de Literatura*, 80, 159, pp. 67-87.
- CEBALLOS, Noel (2019): «*Dolor y gloria* es Almodóvar y toda su obra en una sola película», *Revista GQ*, 253. Disponible en línea: [<https://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/dolor-y-gloria-pedro-almodovar-critica/34037>] (22/06/2020).
- CORONA, Alberto (2019): «Pedro Almodóvar frente al espejo: todas las referencias que hay en *Dolor y gloria* a la vida y las películas del director», *Espinof*, 6 de abril de 2019. Disponible en línea: [<https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/pedro-almodovar-frente-al-espejo-todas-referencias-que-hay-dolor-gloria-a-vida-peliculas-director>] (22/06/2020).
- COSTA, Jordi (2008): «*Los abrazos rotos*. Para almodovarianos en todas sus variantes», *Fotogramas* (julio de 2008). Disponible en línea: [<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Los-abrazos-rotos/Critica>] (22/06/2020).
- D'LUGO, Marvin (2002): «Pedro Almodóvar y la autoría literaria», en *Literatura española y cine*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 79-96.
- FOUCAULT, Michel y D. Link (2010): *¿Qué es un autor? seguido de Apostillas a «¿Qué es un autor?»*, trad. S. Mattoni, Córdoba, Ediciones literales.

- GARCÍA-ABAD, Teresa (2004): «Cine y literatura en Pedro Almodóvar: *Carne trémula* “adaptación libérrima”», en *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del I Congreso Internacional Pedro Almodóvar*, Cuenca, Universidad Castilla La Mancha, pp. 361-369.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco (2018): «Reseña de Sánchez Noriega, José Luis. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza, 2017», *Anales de historia del arte*, 28, pp. 469-472.
- GAUDREAULT, André y François Jost (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2005): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2013): «Intermedialidad y circulación en *Los abrazos rotos* de Pedro Almodóvar», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 1 (invierno), pp. 125-133.
- GREENBLATT, Stephen (1984): *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press.
- HERRERA, Javier (2014): «Almodóvar y el cine: una introducción a su obsesión cleptómana», *Miríada Hispánica*, 8 (abril), pp. 87-108.
- HERRERA ZAMUDIO, Luz Elena (2007): *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modelo analítico de Vincent Colonna*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- JAIME, Antoine (2000): *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra.
- MAINGUENEAU, Dominique (2009): «Auteur et image d’auteur en analyse du discours», *Argumentation & Analyse du discours. La revue électronique du groupe ADARR*, 3. Disponible en línea: [<http://journals.openedition.org/aad/660>] (22/06/2020).
- (2015): «Escritor e imagen de autor», trad. C. Gouaillier, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 24, pp. 17-30.
- MONTANO, Alicia G. (2019): «Pedro Almodóvar nos habla de *Dolor y Gloria*, su película más íntima», *Fotogramas* (marzo). Disponible en línea: [<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26905764/dolor-y-gloria-pedro-almodovar-entrevista/>] (22/06/2020).
- MUÑOZ, Pablo (2009): «La importancia de ser Almodóvar», *Libro de Notas* (marzo). Disponible en línea: [<http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/15664/la-importancia-de-ser-almodovar>] (22/06/2020).
- NAVARRO-DANIELS, Vilma (2002): «Tejiendo nuevas identidades: La red metaficcional e intertextual en *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar», *CiberLetras*, 7. Disponible en línea: [<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/navarroDaniels.html>] (22/06/2020).
- NEHAMAS, A. (1981): «The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal», *Critical Inquiry*, 8, 1, pp. 133-149.
- (1986): «What an Author is», *The Journal of Philosophy*, 83, 11, pp. 685-691.

- (1987): «Writer, Text, Work, Author», en J. Cascardi (ed.), *Literature and the Question of Philosophy*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 265-291.
- REVIRIEGO, Carlos (2019): «Pedro Almodóvar: “Me acecha el miedo a no poder seguir rodando”», *El Cultural*, 08/03/2019. Disponible en línea: [<https://elcultural.com/pedro-almodovar-me-acecha-el-miedo-a-no-poder-seguir-rodando>] (22/06/2020).
- RODRÍGUEZ, Jesús (2004): *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*, Valladolid, Maxtor.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2017): *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza.
- STRAUSS, Frédéric (1995): *Pedro Almodóvar: Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, Aguilar.
- VANGUARDIA, La (2005): «Pedro Almodóvar: “He vuelto a mis propias raíces y a la memoria de mi madre”», *La Vanguardia*, 30/06/2005. Disponible en línea: [<https://www.lavanguardia.com/cultura/20050630/51262811042/pedro-almodovar-he-vuelto-a-mis-propias-raices-y-a-la-memoria-de-mi-madre.html>] (22/06/2020).
- VIDAL, Nuria (1988): *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Visuales.

**LA MEMORIA DEL PÍCARO. SENTIDO Y ESTRUCTURA DE
EL DÍA DEL WATUSI DE FRANCISCO CASAVELLA**

DARÍO LUQUE MARTÍNEZ

luque.dario@gmail.com

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: En este artículo sugerimos una nueva lectura de la novela *El día del Watusi* de Francisco Casavella, como deformación consciente de la picaresca clásica. Para ello, tomamos el estudio de los mecanismos que la crítica literaria ha asociado con la novela picaresca, como la forma memorialística, la temporalidad de la estructura episódica y la función del narratario explícito, y analizamos de qué manera Casavella reformula estas prácticas. En el análisis prestamos especial atención a la forma de la autobiografía ficticia y a la posible genealogía literaria que entrañaría su elección por parte del novelista.

Palabras clave: Picaresca, *El día del Watusi*, Francisco Casavella, *Lazarillo de Tormes*, Autobiografía.

Abstract: This article is focused on a new interpretation of the novel *El día del Watusi*, by Francisco Casavella, as a premeditated deformation of the picaresque structure. To do so, I study some of the features of this genre, such as memory, the episodic plot and its temporality, and also the function of narratee; then, I analyze how Casavella breaks with all these techniques. In this article, I pay special attention to the structure of fictional autobiography and also to the hypothetical genealogy on which is based.

Keywords: Picaresque, *El día del Watusi*, Francisco Casavella, *Lazarillo de Tormes*, Autobiography.

1. Introducción

Convertido recientemente por sus coetáneos en una especie de guía, si no de patrón o dechado literario, Francisco Casavella fue uno de esos anómalos novelistas en los que convergen la virtud de arriesgar sin recelo y la capacidad de transgredir poco más que lo justo y necesario. En una carta necrológica enviada al programa *L'hora del lector*, Juan Marsé lo recordaba como «un hombre que no confundía la literatura con la vida literaria, por más guiños y falacias que ésta le dedicara» (Cuenca, 2015)¹ y, ciertamente, esa idiosincrasia de *outsider* permitió a Casavella la sazón de una novelística particular, ajena a las exigencias editoriales de su tiempo. También su carácter intemperado, excesivo en ocasiones, contribuyó en gran medida a forjar un mito de novelista decadente, mito que Casavella avivó desde su escritura autobiográfica. La necrológica firmada por Ramón de España, algo desafortunada en sus modos², da cuenta de este talante:

Mentiría si dijera que la muerte de Francisco Casavella me ha cogido por sorpresa. [...] La última vez que lo vi fue en la puerta de un videoclub del Eixample. Sus excesos habían derivado en un serio aviso y los médicos le habían prohibido el alcohol, el tabaco y todo tipo de sustancias recreativas, con lo que se enfrentaba al futuro sin entusiasmo. [...] Lo de Paquito, francamente, se parece mucho a un suicidio protagonizado, eso sí, por alguien que no tenía ninguna prisa en morir.

Ahora bien, dejando de lado estas morbosidades biográficas, difícilmente la «inquerida bohemia», como la llamase Rubén Darío, podría haberse mantenido al margen de la obra escrita por Francisco Casavella. En efecto, desde *El triunfo* (1990) hasta *Lo que sé de los vampiros* (2008) se observa un parentesco literario que sobrepasa la mera casualidad. Más allá del inevitable estilo análogo, caracterizado por el uso insumiso de jergas y modismos y por la igual nivelación de referencias culturales y contraculturales, las novelas de Casavella se leen, unas y otras, como sucesivos experimentos de un mismo proyecto revisitado. El propio autor fue

¹ En el mismo texto, Marsé califica a Casavella como «uno de los escritores de ficción más dotados de su generación, con un pulso narrativo y un desgarro en el tratamiento muy notables». El programa en cuestión, presentado por Emili Manzano en TV3, reunió aquella noche (15 de enero de 2008) a Joan Rimbau, Lluís Izquierdo, Jordi Costa i Miqui Otero.

² Una semana después, aparecía en *El Periódico de Catalunya* una carta al director firmada por el editor Joan Rimbau, el filósofo Xavier Antich y los escritores Javier Pérez Andújar y Emili Manzano. En ella, se quejaban conjuntamente del «alarde de desconsideración y de actitudes redentoristas con que Ramón de España le perdona la vida que ya no tiene a nuestro amigo Francisco Casavella escudándose en una superioridad moral».

consciente de esta continuidad y así lo manifestó en *Las trece formas de observar un mirlo*³, en alusión a la relación subyacente entre *El día del Watusi* y *Lo que sé de los vampiros*:

Ahora mismo estoy escribiendo otra novela. El tema es casi idéntico. Ella misma, en su desarrollo, en el emocionante, fatigado y, sobre todo, placentero proceso de escritura, me irá dando sus variaciones. Porque, contra toda mirada superficial, aunque el tema sea el mismo, el argumento es muy distinto y yo soy otro (2008: 926).

Aunque Francisco Casavella se abstenía en esa ocasión de concretar dicho parentesco, una lectura comparada revela no pocos aspectos especulares entre una y otra novela. Bajo la forma de novela de aprendizaje, en ambos casos el autor dispone a un joven pícaro que emprende unas hazañas de dudosa condición moral: frente a Fernando Atienza y su búsqueda esperanzada del mítico Watusi, Martín de Viloalle inicia un viaje por Europa con el objetivo de hallar a su hermano Gonzalo. Si el primero convertía su biografía en discursos políticos y en el guion de un manga japonés, el segundo la utilizaría para caricaturizar en sus dibujos a la sociedad italiana del siglo XVIII. Pepito el Yeyé y el caballero Welldone acompañan a sendos protagonistas y ofrecen un contrapunto narrativo que, más que cervantino, se articula «desde el legado de nuestra picaresca, [pues] pícaros y vagabundos son deformaciones o contrafiguras del primitivo peregrino espiritual» (Rodríguez Fischer, 2008). La versatilidad del género picaresco permite en cada caso vertebrar una crítica al relato histórico dominante, sea la Transición española o bien el Siglo de las Luces, mediante la revelación conspiranoica de unos hechos alternativos⁴ que se enredan y se deshilan con suma maestría.

En resumen, *El día del Watusi* y *Lo que sé de los vampiros* comparten, si no el género propiamente, cercano al pastiche en ambos casos, sí un gusto picaresco que se remonta a la escritura de *El triunfo* (1990), alentada, según su autor, por una obsesión autobiográfica: «recrearme en los años que acababan de transcurrir empezó a convertirse en una obsesión. Fue eso lo que me llevó a la escritura» (Casavella, 2008: 917). De hecho, en *El triunfo* se revelan, como supo ver Masoliver Ródenas (2004: 500), muchos de los ingredientes que luego madurarían en *Un enano español se suicida en Las Vegas* (1997) y, sobre todo, en *El día del Watusi*. Sirva de ejemplo su estructura deliberadamente picaresca: Palito emprende una confesión literaturizada con el fin de testimoniar las formas desalmadas de la violencia en manos del Gandhi

³ Texto muy poco citado, pero muy revelador del arte narrativo de Francisco Casavella. Nótese que el título procede del poema *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* de Wallace Stevens, si bien Casavella (2008: 92) lo cita a partir de William Faulkner. El texto se incluye en Casavella (2008: 915-927).

⁴ Casavella se anticipó narrativamente a los *alternative facts*, sintagma puesto de moda por la consejera del presidente de los Estados Unidos, Kellyanne Conway, en enero de 2017, en sintonía con la posverdad y las *fake news*.

y del Nen, respectivos líderes de dos bandas urbanas que siembran el pánico en el Raval barcelonés. Ambos mafiosos parecen ser, en su seno literario, bocetos de Celso, el cacique que en *Los juegos feroces* se contraponen como antagonista al Watusi. El relato confesional de Palito se cruza con el resentido testimonio del Gandhi, pero es el primero, el texto propiamente picaresco, el que prevalece como forma de la novela. Tanto es así que Casavella cierra *El triunfo* con la interpelación a un narratario, un personaje innominado con reminiscencias lazarillescas y del Pascual Duarte: «Y usted tiene que salir de aquí ahora mismo y contarle a la gente lo que yo le he contado a usted» (1990: 152). *El triunfo* esconde, incluso, el germen de lo que luego sería la escena inicial de un hipotético Watusi flotando en el puerto de Barcelona. Leemos, así, cómo el Gandhi pide a sus secuaces «una última condición: necesitaba un muerto de un metro sesenta y cinco de altura, moreno y muy joven, flotando en el puerto» (1990: 122). Frente a esta escena, se construye de forma simétrica la visión del cadáver que encuentra Fernando Atienza, a quien «le han rapado, le han sacado los zapatos y los pantalones, han dejado la cazadora con el lema Watusi 65 y una W cosidos a la espalda» (2016: 51). Las novelas de Francisco Casavella, por tanto, comparten un mismo fondo picaresco reescrito y reinterpretado en sucesivas ocasiones.

El gusto por este género no es un fenómeno exclusivo del autor, sino una forma literaria retomada en puntuales ocasiones a lo largo del siglo XX desde que Pío Baroja la rescatase en sus *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901)⁵. De hecho, Casavella recordaba haber leído esta novela durante la convalecencia de unas anginas infantiles, pero poco más que una vaga sensación permanecía en su recuerdo: «Aquel libro era fabuloso. De todos modos, si he de ser honesto, sólo recuerdo el encanto mórbido de tres palabras: “Ministro de Fomento”» (2008: 622). Más que el pícaro, lo que habría impresionado al niño lector era una burocracia que, anticipándose a *El proceso* de Franz Kafka, impedía a Paradox devenir en inventor. Así pues, la novela picaresca remitía en el imaginario de Casavella a la desigualdad social generada, en términos marxistas, por las relaciones entre fuerzas productivas y poseedores de los medios de producción. La dialéctica entre amos y pícaros seguiría este mismo patrón social desde los orígenes del género hasta la relación entre Fernando Atienza y sus empleadores (Guillermo Ballesta, Carlos del Escudo, Tomás del Yelmo...). No es casual, entonces, que tanto la lucha de clases como la consecuente derrota del proletario hayan sido

⁵ Remito, por ser el estudio más completo y actualizado sobre la novela picaresca contemporánea en España, a Eustis (1986).

conceptos esgrimidos por ciertos críticos, como Enrique Tierno Galván (1974) y Jenaro Talens (1975), en la interpretación de la novela picaresca.

En cualquier caso, el conocimiento lúcido de la picaresca contemporánea no debió hacerse patente en la conciencia creativa de Francisco Casavella sino por medio de *El gran momento de Mary Tribune*⁶. Juan García Hortelano daba vida en esta novela, en palabras de Ramón Buckley, al «primer gran pícaro de la narrativa española actual» (1982: 120). No en vano, los aspectos que Casavella rememoraba de su lectura proyectaban, de forma premeditada o bien inconsciente, la concepción del género que él manifestaría en sus novelas. En primer lugar, recordando la solapa de la edición, incidía el autor en el «ajuste de cuentas con una burguesía banal» (2008: 44) prometido por la sinopsis. Otra huella que pervivía en su memoria era la del «narrador innostrado, brillante, cómico, patético y canalla» (2008: 45), todos ellos adjetivos que enlazan con la voz irreverente propia del género picaresco. Tampoco le pasó desapercibido el «amancebamiento» del narrador con Mary Tribune, factor clave en la identificación que Buckley (1982: 125) hiciera de la novela como un tributo al «caso» lazarillesco⁷. Pero si algo realmente había immortalizado esa lectura en la memoria de Casavella era el catártico descubrimiento que supuso para él en tanto que escritor, pues en ella aprendió que «la magia de la novela es crear vida. Introducirte en un universo del que, aunque te importe qué va a ser de él, sobre todo te haga desear que no se acabe nunca» (2008: 45).

Si, en efecto, Pío Baroja y Juan García Hortelano forman un primer sustrato picaresco sobre el que Francisco Casavella idearía sus novelas; Saul Bellow y Thomas Pynchon, en su reinterpretación de la picaresca dickensiana, le acercarían a un nuevo modelo mucho más consciente y actualizado. Así pues, pese a la irreverencia y la ironía de las que Casavella hiciera gala al ser entrevistado por Jordi Costa, se podría atisbar cierta premeditación en la confesión de los supuestos «plagios a Bellow, a Pynchon, a Nietzsche, a Cervantes y hasta a Jordi Pujol» (2008: 934) que entrañaría *El día del Watusi*. En *Las aventuras de Angie March*, Bellow recrea los aprendizajes de un niño judío que nace en el seno de una familia pobre y debe sobrevivir a

⁶ En un artículo autobiográfico titulado «El gran momento» (2008: 43-45), Casavella recordaba el impacto que le produjo descubrir a un escritor con sus mismos apellidos, García Hortelano, y cómo esta casualidad lo había convertido en lector de *El gran momento de Mary Tribune*.

⁷ «El fortuito encuentro del protagonista-pícaro con una turista americana, Mary Tribune, y su posterior relación, constituyen “el caso” que el autor pormenorizadamente nos relata. [...] El pícaro moderno de Hortelano decide abandonar su puesto de trabajo como funcionario público y vivir a costa de la rica turista americana Mary Tribune» (Buckley, 1982: 125). En términos similares lo recuerda Casavella: «Un tarambana madrileño, insatisfecho de los senderos por los que ha transitado su vida [...], sufre un aparente cambio radical en su vida al aparecérsese un hada madrina en forma de americana prototípica. Cualquiera de sus deseos (no trabajar, por ejemplo), se cumple por obra y gracia de la tal Mary Tribune» (2008: 45).

los dictados de sucesivas figuras autoritarias. El primer título que el autor barajó para su obra fue el de *Vida entre los maquiavelos*, siendo estos los empleadores que contratan a Augie antes de sufrir, como en el *Guzmán de Alfarache*, sus muchas pillerías⁸. Según Francisco Casavella, Saul Bellow es el autor que más hábilmente «explora la insuficiencia de lo contemporáneo», no solo en el ámbito moral referido, sino también en las desigualdades civiles, «para dar salida al exuberante potencial de generosidad que habita en algunos seres, y la terrible y divertida paradoja que hay en ello» (2008: 222). En cuanto a Thomas Pynchon, último componente en este deliberado *name-dropping*, no parece descabellado considerar toda su literatura como una acumulación presuntuosa de tramas picarescas. De todas formas, en esta ocasión prevalece no el aspecto picaresco de su obra, sino el conspiranoico, pues también Casavella (2008: 261, 747) lo contempló al analizar *La subasta del lote 49* y *Mason & Dixon*.

Antes de ver cómo todas estas fuentes afectan a la estructura compositiva de *El día del Watusi*, hace falta añadir un último apunte sobre el género, en relación con lo que Cabo Aseguinolaza ha acuñado como «neopicaresca». Bajo este epígrafe, el crítico reúne todo ese acervo de novelas que, sobre todo en los años de la Transición, acudieron «al referente picaresco para acoger, de modo más o menos oblicuo o translaticio, según los casos, una reflexión sobre la historia inmediata» (2007: 80). Este fenómeno, identificable en *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé o en *Historia de un idiota contada por él mismo* de Félix de Azúa, pervive en las siguientes generaciones de escritores y, en especial, en los contemporáneos de Francisco Casavella. Desde esta óptica generacional, sus novelas estarían por tanto encuadradas en la misma órbita que *La mala muerte* de Fernando Royuela⁹, *Green* de Manuel García Rubio, *De Madrid al cielo* de Ismael Grasa, *Los Living* de Martín Caparrós o *Trífero* de Ray Loriga. Todas ellas presentan a adolescentes insolentes, embaucadores o farsantes que utilizan su embustería innata para sobrevivir en circunstancias siempre adversas. A menudo, sobre todo en escritores algo más jóvenes, este mismo patrón se asocia a la narración de músicos o escritores frustrados que transitan por la vida a la espera de la madurez, igual que ocurre en *Viento y joyas* (segunda parte de *El día del Watusi*). Sería este el caso de *Grillo* de José Machado, *Mensaka*

⁸ Parkinson de Saz (1979) ha estudiado sucintamente la relación entre *Las aventuras de Augie March* y la novela picaresca. Por su misma aplicación en Fernando Atienza, conviene recordar la cita de Heráclito con la que Bellow inicia y determina toda la novela («carácter es destino», dice), pues «sus aventuras, y sobre todo sus desventuras, son el resultado en parte de su debilidad de carácter» (1979: 1182).

⁹ La relación entre *La mala muerte* y *El día de Watusi* la dibuja Cabo Aseguinolaza (2007) en uno de los mejores análisis que se han hecho de la novela de Francisco Casavella.

e *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, *Literatura universal* de Sabino Méndez o *Rompepistas* de Kiko Amat.

Mediante esta sucinta crónica del mundo picaresco que rodeó a Francisco Casavella, he querido demostrar la rotunda coherencia con la que su escritura ensayó los recursos propios del género. La exposición de tales coyunturas ha de servir, en adelante, para el estudio minucioso de la forma autobiográfica en *El día del Watusi*, sin perder de vista los posibles modelos, bien clásicos o bien contemporáneos, que sugieren sus lecturas testimoniadas. Recorro, por tanto, a una perspectiva crítica a medio camino entre la comparativa y la funcionalista, según la clasificación de Cabo Aseguinolaza (1992), pues solo anteponiendo la faceta de Casavella como lector puede entenderse su vocación imitativa de la picaresca.

2. La forma autobiográfica en *El día del Watusi*

2.1. Entre el tiempo y el relato

La trama de *El día del Watusi* puede resumirse con la misma simplificación que Francisco Casavella ingenió para presentar el *Lazarillo de Tormes*: sería «la historia de una justificación» en la que el protagonista, sea Lázaro o Fernando Atienza, «habría encontrado un modo cabal de glosar su autobiografía» (2008: 281-282). Precisamente esa vinculación de la picaresca con la ficción autobiográfica fue uno de los aspectos que más remarcaba el novelista en relación con la verosimilitud que esta forma confería al relato:

El *Lazarillo* abre un nuevo camino en la literatura europea: el de crear un personaje que, relatando en primera persona, se expresara como se supone debería hacerlo de viva voz. [...] Esta innovación atañe directamente a una nueva dimensión de la narrativa que se extiende hasta nuestros días: la de hacer «auténtica» la narración, aun a sabiendas de que tales episodios jamás han ocurrido en la vida, por llamarle algo, «real» (2008: 283).

La verosimilitud del *Lazarillo de Tormes*, tan problemática para la crítica del siglo XX, venía infundida por la incardinación del género picaresco en la dimensión autobiográfica. Esta misma situación, pero abandonando el equívoco producido por la convergencia entre personaje narrador y personaje narrado, se traslada modernamente a la novela actual y principia en ella una nueva problemática. Luis Villamía apunta, a propósito de este tema, que «las complejas implicaciones derivadas de la autobiografía» impregnan sus manifestaciones contemporáneas, de modo que «conviven en un mismo plano la pseudo-confesión (o, mejor, la confesión de una mentira) con la auto-revelación, que se trata además de la forma más usual

de la novela actual para indagar en el pasado» (2011: 50). Ante la coincidencia de esta definición con los principios esenciales de la autoficción, conviene remarcar que la forma autobiográfica de la novela picaresca carece de la pretensión de paradoja que sí define a la autoficción. En cualquier caso, no pretende este ser un trabajo teórico sobre los principios compositivos de la novela picaresca; por ello, remitimos al lector al impecable estudio de Cabo Aseguinolaza (1992) y, en lo que afecta al género en su desarrollo contemporáneo, a los apuntes de Villamía (2011).

Retomando unas y otras nociones, la concepción de *El día del Watusi* como autobiografía ficcional no dista mucho de aquella justificación clásica, ni tampoco del cruce moderno entre confesión y autorrevelación. En efecto, la escritura que emprende Fernando Atienza, y cuyo resultado es la trilogía formada por *Los juegos feroces*, *Viento y joyas* y *El idioma imposible*, se justifica con una doble diégesis, a la manera del *Lazarillo de Tormes*. En un prólogo fechado en 1995, el mismo Atienza ofrece a sus lectores, antes incluso de poder apelar siquiera a un lector, los enigmáticos motivos que le han impelido a la escritura de sus memorias. Toda la escena, narrada desde una óptica cinematográfica, parece una burda sátira de Scorsese y del cine americano. Tanto el tono como la minuciosa localización del encuentro sugieren esta analogía:

Llego a la cima del monte Tibidabo y veo a unos cincuenta huérfanos en su uniforme verde aceituna alineados frente al mirador que se abre a la ciudad. Los niños tiritan de frío y ansia bajo los arcos de la oficina del parque de atracciones. Los parques de atracciones... Algún original dice que esos lugares son un negativo burlesco del Infierno (2016: 27)¹⁰.

No tarda mucho el narrador, tras esa distracción dantesca en el parque de atracciones¹¹, en recordar su propia condición de relator, pues, según anticipa, «merecen un prólogo la circunstancia y el modo en que me ha sido encargado el Informe» (27). Con esta modalidad de la escritura, la del informe, Casavella pretende homenajear y al mismo tiempo distanciarse de la forma autobiográfica que esgrimiera la picaresca clásica, definida habitualmente como confesión o incluso como diálogo (cfr. Cabo Aseguinolaza, 1992: 70-73). Ahora bien; el género discursivo del informe puede entenderse desde perspectivas muy diversas: como un tipo de texto de circulación académica, como un texto técnico vinculado normalmente a una

¹⁰ En adelante, cito según la edición de Anagrama (Casavella, 2016), especificando solo el número de página.

¹¹ No sería destacable el guiño dantesco si no fuera porque también al principio de *Viento y joyas* se hace referencia al espacio mitológico de la *Commedia*: «Durante la época en la que permanecí en el barrio, [...] vivir allí me daba mal fario, el presagio de eternizarme en un árido purgatorio» (248).

disciplina práctica o, según apunta el DLE, como la «exposición total que hace el letrado o el fiscal ante el tribunal que ha de fallar el proceso». Quien le solicita el mencionado Informe a Fernando Atienza es Javier Trueta, un empleado de la empresa Top Security que, bajo la dirección del empresario Roberto del Pistacho¹², se dedica a informar a las altas esferas del poder de todo lo que requieren saber. En una conversación que roza lo esperpéntico, Trueta solicita a Fernando Atienza una labor que, si en un principio parece precisa, no lo será tanto cuando el narrador la emprenda. Dice así:

Quiero un informe sobre todo lo que puedas averiguar acerca de José Felipe Neyra. Su origen, ese lapso de tiempo juvenil que no controlamos... Cómo diría: la evolución de su identidad secreta. [...] Y, sobre todo, qué actividades tuyas fueron descubiertas por David Trabal para que hicieran a este acreedor a una tragedia cardiovascular (41).

La primera pregunta que se atreve a formular Atienza, en la línea autoparódica que mantendrá toda la novela, concierne al número de páginas que el informe debe contener. Trueta le quita importancia a esa pregunta —no así Atienza, que insistirá a lo largo de la obra en su magnitud¹³— y le indica, eso sí, un importante detalle que aún complica más esta estructura lazarllesca: «Hazlo bien. Déjame en buen lugar ante el Lector, con mayúscula», pide. Ante la duda de su interlocutor, Trueta aclara que «siempre hay un Lector. Y este Lector es alguien importante que manifestó mucho interés en que fueras el informador cuando tu nombre salió en las reuniones» (43). Desde este prólogo, con todas las incógnitas narrativas que deja sin resolver, Fernando Atienza se autoimpone la labor de redactar el Informe, «un trabajo sobre un personaje que no existe para que un llamado Lector calibre lo que un tonto como yo averigua acerca de hechos importantes sobre los que nadie, nunca, debe saber nada» (44). Si en la picaresca clásica el personaje que solicita a Lázaro su narración es también el lector de ese relato, Casavella disocia esa misma función en dos personajes distintos: uno, Javier Trueta, es quien encarga el acto narrativo; y otro, el Lector, será el narratario explícito a quien Atienza apele en incontables ocasiones.

Como se detalla a continuación, todo este Informe consiste en el extenso y ordenado relato que Fernando Atienza hace de su vida desde 1971 hasta el presente de la narración, en

¹² No nos interesa para nuestro estudio picaresco el hilarante episodio inicial en el que un falso Roberto del Pistacho (el verdadero permanece en la cárcel) regala juguetes navideños a los huérfanos que lo esperaban en el mirador del Tibidabo. Este episodio, magnífico como parodia crítica de la corrupción política en aquellos años, ha sido debidamente estudiado por Naval (2013), incluyendo sus posibles fuentes periodísticas y sus consecuencias nocionales en la imagen literaria de la Transición española.

¹³ «El Lector habría comprobado que mi relato de ese día del Watusi ha sido minucioso» (215).

1995. Queda la duda, sin embargo, sobre la concepción del informe en tanto que género discursivo, pues, según lo visto, la teoría no valora su morfología como narrativa ni mucho menos como autobiográfica. Debido a su ausencia de tecnicismos y de un marco académico, no es aventurado afirmar que *El día del Watusi*, pese a la insistencia de su narrador, dista con creces del género informativo. Como mucho, teniendo en cuenta la petición de Javier Trueta, Fernando Atienza podría definir su escrito como un informe jurídico solo si pretende hacer de él una acusación contra el misterioso José Felipe Neyra. Si bien esta parece ser la pretensión de Trueta en su petición inicial, no concuerda con la voluntad memorialística del autor de dicho Informe. Así, tanto la explicitación de la palabra «informe» en la petición de Trueta como la naturaleza sumisa de Atienza desencadenan una especie de trampantojo literario en el que lo que se presenta repetidamente como un Informe no deja de ser otra cosa que una autobiografía, la confesión de toda una vida.

En tanto que autobiografía, es posible que *El día del Watusi* sea la novela picaresca que más insiste en el aspecto temporal de la narración. A lo largo de las novecientas páginas de su Informe, Fernando Atienza aclara una y otra vez las coordenadas temporales de los hechos que narra, bien sea mediante la mención directa de fechas y años concretos o bien a través de referencias a acontecimientos históricos. Respecto a esta segunda técnica de construcción temporal, María Ángeles Naval ha puesto de relieve cómo Casavella recurre a la hemeroteca periodística para mezclar historia y ficción en un intento de sembrar «la confusión total entre los acontecimientos políticos, la ficción política urdida a través de los medios informativos y la ficción novelesca» (2013: 165). Intercalados en las desventuras de Fernando Atienza, el lector descubre episodios verídicos como el asalto al Banco Central, el fin de los barrios de barracas en la zona de Montjuic¹⁴, la legalización de partidos políticos o el asesinato de los abogados laboristas de Atocha. Incluso en puntuales momentos de la novela se alude a personajes famosos que copaban los diarios en aquellos años, como Mario Conde, los cantantes José Feliciano o Leo Ferré y los políticos Jordi Pujol y Leopoldo Calvo-Sotelo.

Sin embargo, la memoria personal es selectiva y no todos los años tienen cabida en el relato ni todos transcurren con la misma prolijidad. Algunos críticos supieron ver, en relación con esto, que en *Los juegos feroces* se recreaba «el estrato mitológico de la novela, sobre el cual

¹⁴ Las coordenadas espaciotemporales con las que Casavella singulariza las barracas en la novela nos permiten trazar una hipótesis: si se hallan en Montjuic y su existencia termina en torno a 1972, estas debían pertenecer a los barrios clandestinos de Tres Pins o Can Valero. En algún momento de la novela, Atienza denomina a su barrio «Ciudad sin ley» y, en efecto, así eran conocidas las barracas de Damunt la Fossa.

habría de sustentarse toda su parábola» (Echevarría, 2003), o, ya en relación con su género, «el componente mítico que nutre de grandeza toda historia de iniciación» (Turpin, 2003). En efecto, sorprende la amplia extensión que abarca el año 1971, para cuyo transcurso el autor empleó toda la primera parte de la trilogía. En contraste, *Viento y joyas* concentraría el resto de los años setenta, desde 1972 hasta 1978, y *El idioma imposible*, aun con mayor aceleración, abarcaría los años de la más estricta Transición, entre 1979 y 1995. Este lugar preeminente que el narrador confiere al año 1971 se halla en consonancia con su recuerdo como el último bastión de la infancia.

También el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* dedicaría una mayor extensión a reflejar el desengaño de la visión mitificada del niño¹⁵, producto en su caso de la convivencia con el amo ciego y con el clérigo de Maqueda. Poco después de recibir el porrazo contra el verraco de piedra, el joven Lázaro pronunciaba la frase que mejor ejemplificaría este proceso de maduración: «Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba» (Anónimo, 1987: 23). En sintonía con esta reflexión, Fernando Atienza bautizaría con el epígrafe de *Los juegos feroces* a la primera parte de su Informe, en referencia a las «miradas y juegos feroces que terminaban a los diez años para saltar sobre asuntos más graves que simulaban ser otra casilla de la rayuela y se descubrían como la ilegalidad en cualquiera de sus formas» (56). En efecto, el 15 de agosto de 1971 abandonaba Atienza los juegos infantiles y descubría, con un cadáver de por medio, los entresijos de una sociedad que hasta entonces desconocía. «Ese día no me resolvió como persona», comenta el narrador, «me planteó como personaje de modo convulso, y ni yo ni el mundo que veía supimos solucionar el problema» (51).

Con apenas trece años, la muerte de Julia confería a la vida un sabor inédito. El Celso, peligroso cacique y padre de la difunta, removería desde esa madrugada cielo y tierra para dar con el culpable, papel que había recaído presuntamente en el Watusi, a quien nadie había visto en persona. Solo dos testigos, ahora en fuga, podían esclarecer el caso o contar, como mínimo, lo que pudieran haber presenciado: Fernando Atienza y Pepito el Yeyé. La búsqueda de un misterioso Watusi por parte de los dos muchachos y, a su vez, su huida del Celso y de

¹⁵ Si en el *Lazarillo de Tormes* la infancia anterior al protagonista (la vida familiar con la figura materna y el «lastimado Zaide») se resuelve en apenas dos páginas del primer tratado, en *El día del Watusi* ocupa una vaga reminiscencia que interrumpe la narración: «mi memoria se impregnaba en ocasiones de vagas resonancias de la presencia de mi padre» (84). Consciente de esta elipsis narrativa, más adelante la soluciona con ironía: «No he creído necesario remontarme en este Informe a períodos tan remotos como la primera infancia, el escalón blanco. Lo hago ahora. Mi lactancia duró...» (115).

Doña Pilar, extendería la narración de ese único día en las más de doscientas páginas que forman la primera parte de la trilogía. Narrativamente, la fijación en *Los juegos feroces* por el relato de un día permite su catalogación como novela circadiana, a inspiración quizás de *Carpe Diem* de Saul Bellow o de *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes.

Lo que interesa en el plano narrativo no es tanto el empobrecimiento moral de los pícaros como las situaciones que los han conducido a la inmisericordia de su presente; situaciones que, en el caso de Fernando Atienza, se concentran en el día del Watusi. En este sentido, Cabo Aseginolaza (2007: 18) señala que «narrativamente, la infancia se mide por sus consecuencias, y es en tanto en cuanto sirve de explicación de acontecimientos o decisiones posteriores como su presencia se ve justificada». Este sería, en efecto, el papel preciso que *Los juegos feroces* cumpliría con respecto al resto de la trilogía: el asentamiento de un ideario mítico que, de tan repetido, se torne en lección y obsesión para el protagonista. La difunta Julia y su amiga Dora, el Topoyiyo, el Lío Grande de la Playa, el Supermán, el enigmático Pasaje de la Galera, el palacete de La Alameda y su anfitriona, La Francesa... Todos ellos son los elementos que, relatados mediante la forma episódica que caracteriza a la novela picaresca, constituyen un fondo mítico que reaparecerá evocado en los dos libros siguientes. Vale la pena notar cómo Francisco Casavella se sirve de las mayúsculas para diferenciar tipográficamente entre los componentes del ensueño y los episodios restantes, carentes de trascendencia en la memoria del narrador.

2.2. La ficción al hilo de la memoria

El personaje del Watusi se articula desde la memoria de Fernando Atienza como el hilo que ensarta todos esos episodios en una misma preocupación. Así lo expresa, de hecho, el protagonista en numerosas ocasiones: «El día del Watusi siguió más allá de mis convicciones, como un eco alto unas veces, como un murmullo simplón la mayoría. No podía dominarlo y hasta me divertía con ello. Por eso el día del Watusi sigue teniendo importancia para mí después de tanto tiempo» (506). Ahora bien, la obsesión por el Watusi no era fortuita, sino que había nacido años atrás, durante la mítica jornada, gracias a las «calamitosas fantasías de Pepito» (119), cuya mente pretenciosa engrandecería al personaje con toda una retahíla de historias. «El Watusi es un baile de Nueva York, tío. Un baile de cuando el Watusi estuvo allí. En el Harlem español, compañero» (105), señalaba en un principio, aludiendo a su eti-

mología musical¹⁶. Más adelante, el episodio épico del Lío Grande de la Playa (141-144) narrado por el Topoyiyo vendría a entronizar al Watusi en el imaginario de un inocente Fernando Atienza. Como en la idolatría de todo héroe, la admiración del Watusi por parte de Atienza pasaría, indefectiblemente, por un estadio de identificación:

he sido ninguno y aquel mediodía buscaba a mi otro ninguno. El que mataba y bailaba. [...] El que asustaba. El que sacaba a la gente fuera de sí. Todos los que pasaban por mi lado se encargaban de decírmelo. «¿Dónde estará? ¿Qué hará? Te salvará». Me decían que pensaba en él, que fuera él, que me atreviera (123).

No solo eso, sino que Atienza afirma incluso que habría jugado, durante el día del Watusi, «a inventar el amigo del héroe en que hubiera podido convertirme» (250). Con un informe (251 y 257) estructurado ahora sí desde la concepción paradigmática del género¹⁷, Atienza confiere definitivamente una historia, quizás real o quizás mítica, al personaje del Watusi. Para dotar de consistencia al relato de su personaje, el narrador recurre a las mismas técnicas que Casavella esgrime en la confección de su novela: la referencia a episodios y a personajes históricos (como la guerra de Marruecos o la Segunda Guerra Mundial), la inclusión de otros deliberadamente míticos (el Camarada Claqué, de nuevo con mayúsculas) y, finalmente, la ficcionalización de la realidad. En este caso, rompe deliberadamente la verdad histórica mediante la inclusión de un poema de Vicente Huidobro titulado «Camarada Claqué está mirando el cielo». Pese a la imitación de las técnicas vanguardistas y pese a las circunstancias verosímiles en las que se insiere la composición del poema¹⁸, no existe ningún rastro del mencionado texto en los archivos del poeta, de modo que es uno más de los muchos juegos que Casavella incluye en su ficción.

Una vez finalizado —pero no concluso— el mítico día de su aventura juvenil, Fernando Atienza emprende una nueva vida en el barrio de la Sagrada Familia y logra un puesto de trabajo, por mediación de su nuevo padrastro, en la sede del Banco Comercial Ciudadano. Tras un tiempo relegado a la conserjería del edificio, el día en que se impone la retirada de

¹⁶ El *watusi* fue un baile popular en la ciudad de Nueva York, en el que Ray Barretto se inspiraría para su disco homónimo de 1965. Si bien la melomanía de Francisco Casavella hace situar en esta idea el origen del nombre, también aparece en una de las primeras páginas de *El gran momento de Mary Tribune*, cuando Bert, Tub, Andrés, Pablo y José María ironizan sobre la visión que el narrador ha tenido de un negro que lo atacaba en su propia casa. Le incriminan, ante la narración de los hechos, si se trata de un pigmeo o bien de un *watusi*.

¹⁷ Casavella es consciente de que su autobiografía ficcional dista mucho de ser un informe, y por ello empieza así el único capítulo que sí se aproxima al género: «¿Es esto un Informe, Lector?» (251).

¹⁸ Lo habría recitado Huidobro en la emisora La Voz de América, para la que trabajó como corresponsal en el París liberado.

los símbolos franquistas Atienza es redescubierto por el director general del banco, don Tomás del Yelmo, en una escena de lograda comicidad en la que este último ejercita sus músculos con un busto del dictador. En poco tiempo, el protagonista se convierte en el peón — «lazarillo», lo llama Ballesta (337)— de un grupo de prestigiosos banqueros que comparten el sueño de fundar el Partido Liberal Ciudadano. Guillermo Ballesta, Carlos del Escudo y Tomás del Yelmo, todos con apellido armamentístico, son los tres personajes que se reparten en *Viento y joyas* la potestad sobre el pícaro; a ellos se les suman, eso sí, otros individuos periféricos que también determinarán sus acciones, como son Jaime de Vilabrafim y Tina Alarcón.

En *El idioma imposible*, apartado definitivamente del proyecto político, Fernando Atienza recurre a la bohemia como único método de subsistencia. Elsa Basora, «una versión entre punk y yonqui de la Maga de *Rayuela*» según Echevarría (2003), será en esta última parte el apoyo principal del pícaro, pero también su perdición. Tras probar suerte en el mundo de la música, solo la aparición de Victoria Llinás, regenta de una galería de arte, concede temporalmente a Atienza una estabilidad que el destino se encargará de arruinar. A lo largo de todos estos acontecimientos, sin embargo, el Watusi sigue presente una y otra vez, ya no como recuerdo, sino como mitomanía del narrador. En tres importantes ocasiones, durante su periplo político y artístico, Fernando Atienza ejecuta ante distintos narratarios la revelación de su pasado. Tina, Ballesta y finalmente Elsa son los interlocutores seleccionados para cumplir, en esos casos, la misma función que el innominado Lector desempeña respecto del Informe. Se trata de tres autobiografías dentro de la autobiografía, de tres relatos ensartados en la narración, pero todos son en última verdad el mismo relato, el día del Watusi. De esta manera, Casavella estructura una *mise en abyme* en la que los sucesivos relatos forman parte de uno mayor, el Informe, que es en esencia igual a ellos.

Tina Alarcón será la primera en escuchar el relato confesional sobre el día del Watusi (en 422-424) pero, a diferencia de los próximos narratarios, ella no especula con ninguna interpretación de los acontecimientos. En cambio, se limita a considerar que «si las cosas salen bien, no hay que darle más vueltas al asunto» (423), y quizás sea por ello, porque la historia de Atienza no termina mal, por lo que Tina se apropia del relato sobre el Watusi en cuanto tiene ocasión de sacarle partido. Siguiendo su carrera de publicista, Tina convierte la narrativa del Watusi en uno de los primeros anuncios cautivadores, al estilo americano, de los que se emitieron en la televisión española. Se trata, pues, de la primera metamorfosis del

Watusi, que poco a poco empezaba a perder su bagaje y se convertía en un mito sin forma, relacionado en este caso con productos de limpieza.

No mucho después (488), Fernando Atienza volvería a revelar sus orígenes en un ejercicio memorialístico con el que correspondía al ejercido poco antes por Guillermo Ballesta. Este, pese a su pragmatismo, esgrime la primera interpretación que encontramos, dentro del relato, sobre los propios hechos ficticios:

Mi idea es que los que mandaban tomaron el crimen como un pretexto y luego lo ocultaron para que nadie supiera sus intenciones. Otras intenciones, quiero decir. Obraban según la marcha de los acontecimientos. Se entregaban a sus reflejos. El caso es que mataron dos pájaros de un tiro, no sé cómo, ni qué pájaro. ¿Qué querían de verdad? Ni idea. ¿Quién fue el verdadero asesino? No lo sé. Eran muy astutos allá en tu barrio. No hacía falta que nadie les hablara de los chivos expiatorios (493).

Antes de que el protagonista pueda reaccionar a este sagaz análisis, Ballesta lo acusa asimismo de ser quien «pintaba las W en la pared de Les Feuilles» (493). En efecto, en paralelo a su actividad política Atienza se había dedicado a pintar grandes W por toda la ciudad, en un intento nostálgico de reencontrarse con el mito del Watusi. Ahora bien, la autorrevelación del narrador ante Ballesta no termina aquí. Pocas páginas después, la singular autobiografía de Fernando Atienza se convierte en un ufano discurso de Jaime de Vilabrafim con el fin de persuadir a sus posibles votantes y camaradas. En efecto, esta sería la segunda metamorfosis del Watusi, primero como anuncio de detergente y ahora como propaganda política, sin contar las ocasionales pintadas urbanas que Atienza venía practicando por toda Barcelona.

Ya en *El idioma imposible*, durante una época de desfase en la que Atienza se dedicaba al tráfico de drogas en discotecas de la zona alta, la consideración de su propia historia biográfica parecía haber perdido todo el valor que le concediera en un principio. Quizás debido a la usurpación de su memoria por parte de Tina y de Ballesta, ahora el narrador había integrado al Watusi en la urdimbre de una ficción biográfica tras la que escondía los hechos verdaderos: su padre, según dice, habría sido un guardia civil ascendido en provincias «como premio a su intervención en la batida que terminó con el famoso criminal Watusi, nada que ver con ese monstruo ridículo que sale en el anuncio de la tele» (605). Solo así, recurriendo a la mentira, lograba evitar que su memoria acabara en manos ajenas convertida nuevamente en un producto del mercado. De todas formas, el auténtico relato no permanecía en el olvido: Atienza narraba a oyentes anónimos una historia adulterada del Lío Grande de la Playa (615-618), pero su público no la consideraba más que un vano ejemplo de «realismo mágico».

Sería Elsa la última en oír la crónica del día del Watusi antes de que Fernando Atienza tramase definitivamente otra ficción, como supuesto hijo de un juez, para aparentar normalidad ante Victoria Llinás y su familia. Tras su incredulidad inicial, Elsa propone una nueva interpretación complementaria a la de Ballesta:

Mira... Se quieren cargar al Watusi ese... Muy bien. Como son unos bestias, fingen, fíjate bien en lo que te digo, fingen que se han cargado a la Julia esa que te gustaba, pero no te atrevas. [...] Se querían cargar al Watusi y buscaron un pretexto fuerte, por así decirlo. Y la niña esa calentapollas, la Julia, al día siguiente estaba tan contenta. A lo mejor es que se tenía que ir de viaje y aprovecharon... (678).

Así, la insatisfacción experimentada por Fernando Atienza en las sucesivas autorrevelaciones culmina en una narrataria que, pese a su estrecha vinculación emocional con él, se niega en rotundo a creer su relato, y así se lo espeta: «¿Cómo vienes tú y me dices en la cara que todo eso pasaba con Franco vivo? ¿Qué era esto? ¿El fabuloso reino del crimen de Disneylandia?» (678). Poco después, Atienza desvaloriza definitivamente su memoria al convertirla en un producto lucrativo, igual que hubieran hecho anteriormente Tina y Ballesta. Asociado con el ingenioso Martí Oliver, el narrador se convierte durante los años de la movida madrileña en el cantante de un grupo *avantpop* (700-701, 712-714) y decide, tras el éxito de esta experiencia, convertir su relato autobiográfico en el guion de un cómic japonés producido por Yamamoto Inc. (703-709) bajo el título de *El guardián del límite*.

En resumen, el ingenio y la astucia de diversos personajes habrían convertido para entonces el relato memorialístico de Fernando Atienza en el anuncio de un detergente, en un eslogan político¹⁹, en un grafiti, en una canción y también en un manga famoso. Lo que empezó como un episodio fosilizado y engrandecido en la conciencia mitómana de un adolescente, termina configurando en *El día del Watusi* el imaginario cultural de los años de la Transición. Toda esta indefinición y omnipresencia del Watusi acusa, en cierto sentido, la influencia del Tristero, una supuesta agencia de correos que Thomas Pynchon utiliza de forma muy similar en la arquitectura narrativa de *La subasta del lote 49*²⁰.

¹⁹ La reminiscencia de su incursión política quedaría fosilizada, en la ficción casavelliana, en «carteles de un partido reorganizado con el logotipo de una gaviota en vuelo, una W deshecha ya en tiempos del Partido Liberal Ciudadano» (580).

²⁰ La relación entre el Tristero y la literatura conspiranoica sería una preocupación recurrente en la crítica de Casavella (2008: 261-264, 747-748).

2.3. La picaresca y la construcción del mito

Desde la atalaya de la memoria, Fernando Atienza se permite contrastar el mito del día del Watusi con lo que denomina el Día de Mañana, concepción arbitraria de lo que viviría o querría vivir el personaje pasada la vertiginosa frontera de 1971. Bajo ese pretencioso marbete, el joven Atienza escondía su visión preconcebida de la vida adulta, una vida idealizada que se demoraba en llegar. Quizás alterado por el carácter retrospectivo del relato, el narrador evocaba sus ensoñaciones infantiles como si de una película se tratase:

Yo conduciría el automóvil de los hombres que dejan huella, yo usaría las colonias que vuelven irresistible y me calzaría con impecables mocasines que me trasladarían de inmediato a alcázares publicitarios. Sería jefe de algo. [...] Era, a su manera, el ideal de un mundo sereno donde no había sitio para la enervada y absurda inventiva del Yeyé, el aguijón de esa culpable mitad aventurera que yo rechazaba por imposible y por inútil (68-69).

En efecto, Atienza descubriría el éxito social durante su convivencia con Guillermo Ballesta, para quien trabajaba como chófer y secretario; ese éxito, sin embargo, se vería truncado cuando Tomás del Yelmo urdiera una trampa contra Ballesta y su pícaro. Es entonces cuando se quiebra la primera concepción del Día de Mañana, infundida en su origen por la conciencia de las desigualdades sociales. Hasta entonces, el narrador se había querido ver como «el bailarín, el ligero, el que está dispuesto a volar, al que todos los pájaros advierten para que no le pillen y siga volando» (157)²¹. Más adelante, el futuro se asocia con el papel fundamental de Guillermo Ballesta, hasta el punto de afirmar que «él era mi Día de Mañana, el que ejercía poder sobre mi persona, el que movía los hilos» (570). De una u otra forma, el narrador parecía confesar su deseo de intercambiar roles entre pícaros y amos, de hacerse con el poder. No obstante, el verdadero desarrollo de los acontecimientos no iría por ese camino: mucho después, cuando ese Día de Mañana se convierte en presente, Atienza lo vincula con la aparición de Victoria Llinás, «una chica guapa e inteligente y un nuevo destino. El Día de Mañana reaparecido» (724).

A medida que se acerca el Día de Mañana, las referencias a este futuro son cada vez más escasas, hasta prácticamente desaparecer en *El idioma imposible*. Ello conduce a situar en ese

²¹ La imagen del Watusi, proyectada en esa descripción, se asocia recurrentemente en la novela al motivo nietzscheano y dionisiaco del baile. Dos de los epígrafes que Francisco Casavella antepone a *El idioma imposible* insisten en esa asociación: «El bailarín siempre tiene razón» (Nietzsche) y «Soy el juez, pero sé bailar» (Prince Buster).

tramo de la historia, el que se extiende de 1979 a 1995, el futuro que el joven Atienza proyectaba en un tiempo indeterminado. De hecho, las constantes prolepsis intercaladas en el relato no conectan con el tiempo de su presente, sino con los acontecimientos vividos esos años junto a Elsa y a Victoria Llinás. Llegando al Pasaje de la Galera, tras una breve disertación sobre el temor en la filosofía de Andrónico de Rodas, Atienza evoca a Elsa mucho antes de que el lector (o el Lector) tenga conocimiento del personaje: «ni cuando evité a Elsa, tumbado en un portal, y aceleré el paso en callejas mal iluminadas» (148-149). De hecho, en esa ocasión el narrador cierra la prolepsis con la referencia onomástica a otros personajes que no aparecerían sino mucho después: «madre, Elsa, Victoria, Elena y, por qué no, Gracia, Francis, Marta» (149). Más adelante, Atienza rememora un «parque donde otra chica, años después, me contaría historias en largos amaneceres, y una tercera chica, muy importante para el Lector de este Informe, tuvo un paro cardíaco en Navidad» (537). Elsa y Elena Llinás se esconden, cuando el lector aún las desconoce, tras esa hábil prolepsis motivada por la memoria.

No hay que olvidar, en este sentido, que Fernando Atienza escribe, como Guzmán de Alfarache o como Lázaro de Tormes, desde la atalaya de un futuro que le permite revivir mediante la narración todos y cada uno de sus recuerdos. Para diferenciar ambos tiempos, la crítica contemporánea trabaja sobre la distinción del punto de vista que teorizara Francisco Rico (1970), separando los roles del narrador y del personaje narrado que convergen en la estructura típicamente picaresca del personaje que se narra a sí mismo. Pero lo que interesa ahora, en relación con *El día del Watusi*, es poner de relieve los principios compositivos de este paradigma:

El yo-narrador es capaz de crear, con ciertas limitaciones, una imagen de sí mismo y también de moldear el yo-personaje según sus intenciones. Pero el yo de la situación narrativa depende de algo externo a sí; está prisionero de un conjunto de relaciones que configuran una situación social e ideológica (Cabo Aseguinolaza, 1992: 61).

Ya se ha visto, al principio de este apartado, cómo es Javier Trueta quien solicita la escritura del Informe que termina constituyendo la autobiografía de Fernando Atienza. El uso de la palabra, por tanto, se le impone al narrador en una situación previa a la narración, y todo el relato queda enmarcado a instancias de su transmisión a un segundo personaje. No obstante, y a diferencia del *Lazarillo de Tormes*, la orden que recibe Atienza implica únicamente redactar un Informe sobre José Felipe Neyra. Él, en un ejercicio de insumisión y de reivindicación de la libertad creativa, opta finalmente por la forma memorialística como cauce de sus

ideas. Eso sí, mantiene la apelación a un narratario, el Lector, como se le había pedido de inicio.

Este Lector parece esconder en un principio a un personaje intradieгético, tal vez uno de esos poderosos que tanto rencor suscitaban en el protagonista: «Si existo para ellos, ¿quién soy?» (555). En efecto, esta es la lectura que hace Fernando Atienza en el capítulo inicial de la novela y la que, aparentemente, mantendría durante el primer libro. «No deja de rondarme por la mente la posibilidad de que el Lector me haya conocido en un pasado más o menos remoto» (108), señala, antes de dirigirse directamente a su narratario para indagar —en vano— sobre su identidad: «¿Me has conocido, Lector?» (108). Poco después alude también al «impaciente estudioso de este Informe» (161), sobre quien hace numerosas presuposiciones con las que Atienza intenta formarse una imagen del Lector. En un posible guiño a la polémica que entraña el narratario en *El Buscón*, Fernando Atienza se interroga también por el género de su interlocutor: «Como habrá supuesto el Lector, y mucho más si el Lector es Lectora...» (166). Más adelante, incluso, finge adivinar las reacciones del narratario ante los hechos relatados, bien la risa («Un momento, Lector. Yo también me eché a reír cuando encontré en mi cabeza ese pensamiento trascendente, esa relación» [589]) o bien la duda («Tanto alarde sembrará en el Lector la duda sobre si me creí alguna vez “el capricho de las nenas”» [618]).

Todo este recurso conativo, con el que Atienza expulsa al lector momentáneamente del relato autobiográfico para devolverlo al marco de su informe, se complementa con algunas reflexiones metaliterarias sobre el acto narrativo en potencia. En un gesto de autodefensa literaria, Francisco Casavella se sirve de estos guiños para ironizar sobre los posibles defectos de su estilo en boca del narrador: «Visto desde su lado patético, el único eje de esta historia es mi plomiza capacidad de reiteración» (312). Si, como sugiriera Darío Villanueva, «llevar hasta sus últimas consecuencias el planteamiento comunicativo básico de un relato picaresco exige un narratario que reclame necesariamente la confidencia de una historia personal y la ausencia de otra voz que la del pícaro en el concierto novelesco» (1984: 358), Fernando Atienza superaría con creces esas últimas consecuencias del género al romper incluso el molde de su propio Lector y fundirlo con el de un personaje intradieгético. En *El idioma imposible*, a lo largo de una infiltración del presente en la memoria relatada, Atienza contrapone a Elsa con la figura grotesca de Olga, a quien había conocido en una *rave* durante la escritura del Informe. A lo largo de las siguientes cien páginas, este nuevo personaje comparte la función de narratario con el habitual Lector: «Mira, Lector, Olga, mirad» (635). Como Olga

afirma llamarse también Paca, Atienza vincula ambos nombres en un posible guiño al episodio de *El gran momento de Mary Tribune* en que el protagonista se encuentra, también de fiesta, con una «falsa Olga» (sic) que se convierte en interlocutora y, sobre todo, en confidente temporal. La asociación del Lector con Olga-Paca se mantiene hasta que, tras relatar la muerte de Elsa, Fernando Atienza afirma que «la única tarea que resta es burlarme de ti, Lector» (694), de nuevo en singular.

La preocupación por la identidad del Lector da entonces comienzo a una nueva concepción del narratario en la que su principal característica sería, en esencia, la ausencia de características. Esta indefinición principia entonces «la confluencia entre el Lector ficticio y el lector real del texto, que se siente interpelado en numerosas ocasiones» (Naval, 2013: 153). La evolución del narratario en *El día del Watusi* se convierte, en este punto, en un factor fundamental para la interpretación final de la novela. Pese a haber insistido una y otra vez en su ignorancia respecto a la identidad de este personaje, Fernando Atienza desmiente dicha postura: «En esos momentos, Lector, aunque sé que lo sabes, o quizá no lo sabes, porque, como supondrás, sé perfectamente quién eres, y posees una percepción de los matices sentimentales tan grosera como los míos» (728). Ahora, de hecho, se toma la confianza suficiente para presuponer los conocimientos de ese narratario al que antes ignoraba: «Obviaré mencionar de lo que era director en esa época David Trabal porque sé que el Lector está al tanto» (768).

Gracias a unos poemas de Elena Llinás se produce, por fin, la anagnórisis del Lector: «NEYRA. Lo que yo creí un personaje vacío, Lector, eras tú. [...] Fuiste tú quien de algún modo está en los sótanos de mi vida. Encarnaste la derivación del Watusi y te convertiste en mi sombra. Y yo fui la tuya, de algún modo, desde mi escondite inofensivo» (871). De esta forma, Casavella logra unir todas las piezas del informe en una revelación que recolecta los mitos diseminados por toda la novela. El punto de gracia, en sintonía con las dos interpretaciones que Elsa y Ballesta hicieran del día del Watusi, viene dado por la lectura de *La sociedad palpable*, el contrainforme, según lo llama Cabo Aseguinolaza (2007: 91), de un conspiranoico Gaspar Pérez:

el delirio global de un loco que sugiere la existencia de un ente de poder infinito junto a una explicación plausible de su invisibilidad. En otras palabras, exige de modo desesperado la existencia de un dios. Un dios al que llama Magia Telepática. O Los que Saben. O Nuestros Amigos. Un dios que se divierte y juega excitando la paranoia de «los que se han dado cuenta». Un dios encantado de desinformar organizando pistas falsas o equívocas. Un dios que, en un momento determinado, soy yo, Fernando Atienza (867).

Francisco Casavella se aprovecha finalmente de la ambigüedad que genera la estructura de la novela picaresca. La resolución de los aspectos que el relato había silenciado, como la identidad del narratario o la de José Felipe Neyra, principia ahora nuevas ambigüedades que permanecen sin resolver. Por ejemplo, desconocemos por qué Fernando Atienza pretende ignorar esas identidades a lo largo del relato, teniendo en cuenta que su revelación ocurre no en el presente narrativo, sino en la crónica de sus memorias. Tampoco se resuelve la situación previa a la narración ni se ofrecen datos relativos a Javier Trueta o a Roberto del Pistacho que puedan facilitar la interpretación de su episodio. En última instancia, parece paradójico que, si Atienza conoce la vacuidad del Lector y la inutilidad de su Informe, emprenda con semejante compromiso la escritura del relato.

La convergencia final entre narrador y narratario también contribuye a distanciar la novela del esquema paradigmático de la picaresca. En su lugar, teniendo en cuenta que ahora no es más que el relato dialógico de unas memorias, *El día del Watusi* se descubre como una ficción autobiográfica que se sirve de mecanismos picarescos (como la forma confesional, la apelación a un narratario y la estructura enmarcada) para, como mucho, parodiar este género y llevarlo a sus últimas consecuencias. Todos y cada uno de estos mecanismos, como he intentado demostrar a lo largo de mi estudio, aparecen deformados en comparación con el paradigma clásico del género, marcado por el *Lazarillo de Tormes* y sus imitadores. A inspiración de otras novelas contemporáneas que deforman a conciencia los recursos de la picaresca, Francisco Casavella subordina en *El día del Watusi* el género de la autobiografía a unos intereses personales que llevaba ensayando desde los principios de su obra narrativa. «Reclamo la memoria, no del sufrimiento lejano, sino de la infamia próxima» (2008: 939), había dicho Casavella, tratando de justificar su fijación por las historias picarescas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- ANTICH, Xavier, Emili Manzano, Javier Pérez Andújar y Joan Riambau: «Amigos del escritor Francisco Casavella deploran la necrológica firmada por Ramón de España», *El Periódico de Cataluña*, 24 de diciembre de 2008.
- BUCKLEY, Ramón (1982): *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Edicions 62.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- (2007): «Memoria de la Transición y modelo picaresco: notas de lectura», en Javier Gómez Montero (coord.), *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, pp. 78-93.
- (2001): *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CASAVELLA, Francisco (1990): *El triunfo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (2008): *Elevación, elegancia y entusiasmo. Artículos y ensayos (1984-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- (2016): *El día del Watusi*, Barcelona, Anagrama.
- CUENCA, Josep María (2015): *Mientras llega la felicidad*, Barcelona, Anagrama.
- ECHEVARRÍA, Ignacio: «Un artefacto sincero», *El País*, 6 de septiembre de 2003.
- ESPAÑA, Ramón de: «Se fuerza la máquina», *El Periódico de Cataluña*, 18 de diciembre de 2008.
- EUSTIS, Christopher (1986): «La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 41, 1-3, pp. 225-255.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2004): *Voces contemporáneas*, Barcelona, Acantilado.
- NAVAL LÓPEZ, María Ángeles (2013): «La Transición política española no ha tenido lugar. Historia y medios de comunicación social en *El día del Watusi* de Francisco Casavella», en José Luis Calvo Carilla, Carmen Peña Ardid, María Ángeles Naval López, Juan Carlos Ara Torralba y Antonio Ansón Anadón (coords.), *El relato de la Transición: la Transición como relato*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza (Universidad de Zaragoza), pp. 147-178.
- RICO, Francisco (1970): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana: «Lo que sé de los vampiros, de Francisco Casavella», *Letras Libres*, 31 de mayo de 2008.
- TALENS, Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar.
- TIERNO GALVÁN, Enrique (1974): *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid, Tecnos.
- TURPIN, Enrique: «La verdad de las mentiras», *El Periódico de Cataluña*, 27 de septiembre de 2002.
- VILLAMÍA VIDAL, Luis (2011): «Sobre la historiografía del género picaresco: pliegues modernos de la literatura del pobre», en *Hipertexto*, 13, pp. 42-58.
- VILLANUEVA, Darío (1984): «Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca» en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 343-367.

EL TELURISMO PARÓDICO DE VALLE-INCLÁN: REMEMORACIÓN DE LA VOLUNTAD MEDIANTE UN TOQUE CAJALIANO

JULIO SALVADOR SALVADOR

jusalvad@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID-INSTITUTO DE HISTORIA /
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS¹

Resumen: El presente trabajo analiza una serie de obras teatrales de Ramón María del Valle-Inclán en las que se puede apreciar el uso del «telurismo paródico»: con él se construye una ficción distorsionada para recordar la historia de un pueblo. Este pasado está influido por el contexto histórico de la época, en especial, por el desastre del 98. Valle-Inclán afronta el conflicto de los regeneracionistas a partir de una caricaturización de ciertos prototipos de la sociedad y de la literatura: de este modo propugna una nueva forma de ver tales elementos, influido por la noción de voluntad. Tal influjo aparece también en otros ámbitos culturales, como el científico. Este permite conectar a Valle-Inclán con la figura de Santiago Ramón y Cajal, quien en su obra literaria desarrolla una visión optimista de la voluntad; precisamente, al contrastarlas, se podrán evidenciar sus semejanzas y sus discrepancias: si bien Cajal confía en las virtudes del avance científico y la educación para configurar una voluntad ética que luche contra el retroceso de la sociedad española, Valle-Inclán se sirve del «telurismo paródico» para recordar una voluntad básica, que no parece tener ningún tipo de limitación, pero que se revela marcada por el fatalismo.

Palabras clave: Valle-Inclán, Ramón y Cajal, Literatura telúrica, Voluntad, Rememoración.

Abstract: The present work analyzes a series of Ramón María del Valle-Inclán's plays in which the use of «parodic tellurism» can be observed: with it a distorted fiction is built up to recall the history of a nation. This past is influenced by the historical context of that time, mainly the so-called «Disaster of 98». Valle-Inclán confronts the conflict of the regenerationists by means of caricature of certain prototypes of society and literature. In this way he defends a new way of seeing such elements, influenced by the notion of willpower. That influence also appears in other cultural fields, such as science. This enables the connection of Valle-Inclán with the figure of Santiago Ramón y Cajal, who develops an optimistic vision of willpower in his literary work. When contrasting the two authors, their similarities and discrepancies can be easily evidenced: although Cajal trusts in the virtues of scientific advancement and education to configure an ethical willpower that would fight against the regression of Spanish society, Valle-Inclán uses «parodic tellurism» to recall a willpower, which does not seem to have any kind of limitation, but which appears to be marked by fatalism.

Keywords: Valle-Inclán, Ramón y Cajal, Telluric literature, Willpower, Recollection.

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco de los contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, dentro de las actividades de la ayuda con referencia FPU18/05636.

1. Introducción. El telurismo paródico

No se puede decir con seguridad que Ramón María del Valle-Inclán comenzase a escribir sus *Comedias bárbaras* pensando en superar de modo consciente los arquetipos más notables de la literatura española. Sin embargo, en el crepúsculo de esta etapa, e inmerso en la creación de la estética esperpéntica, la aparición de *Cara de Plata* (1922), última de las *Comedias bárbaras* en escribirse, pero primerísima en el arco cronológico de la saga, supuso que el dramaturgo gallego se replantease el papel que sus creaciones representaban dentro de su mundo ficticio y dentro de la tradición literaria española (Serrano Alonso, 2010: 260-62).

Las *Comedias bárbaras* se han solido incluir en lo que Ruiz Ramón, entre otros, llamó «ciclo mítico» (2001: 95), derivado de la «visión mítica» de Díaz Plaja (1972); esta nomenclatura fue la que Doménech también utilizó en sus estudios introductorios y todavía sigue vigente en las últimas investigaciones sobre la obra de Valle-Inclán, como la tesis doctoral de Pablo Landín Martínez (2016). El «ciclo mítico» reuniría las cinco obras que Valle ambientó en Galicia: *Águila de Blasón*, *Romance de Lobos*, *El embrujado*, *Cara de Plata* y *Divinas Palabras* (Landín Martínez, 2016: 15). No obstante, podría proponerse otro tipo de etiquetas para estudiar estas obras valleinclanescas: en este trabajo se propone la utilización del sintagma «telurismo paródico», principalmente, por la raigambre galaica tan decisiva en la configuración del texto, pero también por otras razones que ahora se enumeran.

La primera de ellas es la de la tesis que Valle-Inclán defendía en su ensayo esotérico *La lámpara maravillosa* (1916): la posibilidad de acceder a una verdad intuitiva (Sauquillo, 1999: 77), ya que las obras que compondrían este ciclo presentarían una ficción distorsionada que, no obstante, funcionaría a modo de rememoración histórica. Además, cabría indagar en la única acepción reconocida del sustantivo «telurismo»: «la influencia del suelo de una comarca en sus habitantes» (RAE, 2019), a la que se podrían añadir, en el caso de Valle, otras dos acepciones: «la influencia del suelo de una comarca en el tránsito de un modelo de sociedad a otra» y «la influencia de la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche en la configuración de un marco mitológico nacional que explique cómo los arquetipos tradicionales trascienden el devenir de una sociedad, provocando una decadencia de la misma y una lucha de voluntades». La primera viene motivada por el examen crítico de Pedro Laín Entralgo sobre las *Comedias bárbaras*: «el contenido de la obra literaria de Valle-Inclán [...] se halla orientado en torno a dos polos, funcional y complementariamente trabados entre sí: Galicia y el universo mundo».

La vida gallega se asemejaría al Antiguo Régimen (Lain Entralgo, 1998: 77) y la vida occidental sería aquella «que dramáticamente se revela en el naciente tránsito de una sociedad feudal, en cuanto que integrada sólo por señores rurales, siervos de la gleba y mendigos, a una sociedad moderna, ya socialmente justiciera» (1998: 78).

La segunda definición vendría del contexto social, cultural e histórico de inicios del siglo XX, que todavía seguía sacudido por las polémicas derivadas de las teorías evolucionistas de Darwin, que dieron lugar a la lectura sociológica de las mismas por parte de Spencer. Señala Delrue (2015: 420) que las ideas del filósofo inglés tuvieron gran eco en los escritores finiseculares, junto con las teorías raciales del marqués de Gobineau. A esto hay que añadir el impacto de *Degeneración* (1893), obra de Max Nordau publicada en España en 1902, con prólogo de Nicolás Salmerón (Rodríguez García, 2015: 28). Y, al mismo tiempo que la filosofía alemana asombraba a literatos y científicos, el estado de ánimo colectivo sufrió un gran golpe con la Guerra de Independencia de Cuba, que supuso la pérdida definitiva de las colonias. Esta confluencia de hechos y circunstancias dio lugar a que se produjese una ruptura con la literatura anterior a través de nuevas propuestas estilísticas. Una de las más destacadas fue la del grupo de «Los Tres», formado por Baroja, Maeztu y Azorín, que presentaron «una conciencia aguda del problema de España, muy influenciada por las campañas de Costa y la ideología del regeneracionismo» (Delrue, 2015: 422) y cuyo estilo se caracterizó por la sobriedad. Otra sería la propuesta de Valle-Inclán, de léxico y usos fraseológicos vigorosos y llamativos, en la que también se aprecia el poso de un individualismo deudor de Nietzsche y Schopenhauer, pero con la que procura «un abordaje total a las realidades sociales y humanas para posteriormente estilizarlas idealmente, “reflejándolas distorsionadamente” en dramas y prototipos» (Couceiro Domínguez, 1998: 124). Estos prototipos, tomados de la tradición popular y literaria, mostrarían en el telurismo paródico la «degeneración» de una estirpe y la lucha de voluntades que se produce en dicho proceso. Precisamente, esta importancia de la parodia provoca que no se incluya *El embrujado* en dicho ciclo, pues a pesar de la indeterminación que sufría el término «tragedia» a manos de Valle-Inclán, podría considerarse como tal (Santos Zas, 2017: CVII y ss.); además, el dramaturgo gallego no sitúa esta fábula dramática dentro de una circunstancia concreta y, al revés que las demás piezas, el espacio está bastante más restringido².

² Para un análisis de dicha obra, desde una perspectiva comparatista con Shakespeare o Lorca, y de estos aspectos que se mencionan, véase Landín Martínez (2016).

En las obras que se adscriben a este proceso teatral también cobró importancia la subversión de los modelos literarios anteriores: la imagen del don Juan, el concepto de honor propio del teatro renacentista y barroco, así como algunos tipos celestinescos se metamorfosean cuando Valle recrea el ambiente gallego del último tercio del siglo XIX. Esto podría obedecer a la configuración de una tercera vía respecto al desastre del 98: frente a la «europeización» defendida por Ortega y la «españolización» unamuniana, se afrontaría el trauma, ya abandonado el culto al modernismo, mediante la caricaturización de los elementos tradicionales atávicos para conformar, a través del recuerdo, es decir, de la memoria, una reformulación de los mismos elementos, pero marcados por el fatalismo, como se aprecia en esta carta de Valle Inclán dirigida a Rivas Cherif de 1924:

Yo y mis personajes no sabemos que hay enciclopedias. Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: *Cara de Plata*, *Águila de Blasón* y *Romance de lobos*), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio (8).

Este proceso amplio culminaría en el esperpento, pero se iniciaría en este conjunto de obras, junto con otras como *El embrujado*, que se han incluido en el ciclo mítico, pues al ser la Galicia finisecular una tierra de aldeanos y caciques es el espacio donde se podría examinar el proceso de «degeneración», el lugar en el que la memoria revivida podría dar una serie de respuestas a la emergencia nacional.

2. Cajal y Valle-Inclán, «productos del ambiente»

Aunque en un principio el afán de cambio que recorrió la España de la Restauración se debía a los krausistas (Calvo Carilla, 2008: 154), la independencia cubana provocó una expansión de las reivindicaciones a todo tipo de posicionamientos políticos: el mundo literario fue prueba de ello, pues el desastre del 98 motivó una reflexión sobre el país, desde el progresista Galdós hasta el muy conservador Menéndez Pelayo. Estos debates en el ámbito literario también se estaban dando en la otra parte fundamental del campo cultural: el de la

ciencia. El político e histólogo Luis Simarro o el cirujano Alejandro San Martín, ambos con importantes hallazgos científicos en su haber, participaron en tertulias como la del Café Suizo (López Piñero, 1995: 130), y en estos encuentros se debatía acerca de la efervescencia investigadora que estaba dando lugar a nuevos descubrimientos.

En este contexto es donde surge la figura de Santiago Ramón y Cajal, que llegará a ser premio nobel de medicina en 1906 y que, además, elaboró una llamativa obra literaria y periodística. En ella, especialmente en su cuentística, si bien bastante diferente de la de Valle, se aprecia el uso de la caricatura y una fina ironía que le conectan con el creador gallego, así como un examen de los tipos y prototipos que conformaban la España de la época. Los ejes de la obra de Cajal, para estudiosos tan dispares como los profesores de literatura Helene Tzitsikas (1965) y José Luis Calvo Carilla (2008) o historiadores de la ciencia como José María López Piñero (1995) y Juan Antonio Fernández Santarén (2006), fueron la patria y la voluntad. De hecho, en la segunda edición de su texto ensayístico más trascendente, *Reglas y consejos sobre investigación científica*, se añade un *post-scriptum* en el que se aborda la complicada situación nacional y se enfatiza aún más el discurso centrado en la regeneración. La impronta filosófica queda patente en el subtítulo del ensayo: *Los tónicos de la voluntad*, nombre con el que se editó en gran parte de las ediciones de Austral. A esto se le puede añadir que para preservar los caracteres positivos de la nación «derivados de la configuración geográfica y ambiental» (Tzitsikas, 1977: 17), Cajal participase en proyectos como el de la revista *Voluntad* (1919), publicación que se definía como garante de los «ideales de la raza» y en la que, por cierto, también publicó Valle-Inclán.

Cajal «se esforzó por conocer personalmente, durante sus primeros años en Madrid, a las más importantes celebridades de la política y la cultura» (López Piñero, 1995: 132). Asistió como oyente a algunas clases de Salmerón, Giner de los Ríos o Menéndez Pelayo, tal y como señaló su última secretaria, la exiliada Enriqueta Lewy (1987: 82). A partir de las clases de Salmerón, de quien tenía buen concepto y del que admiraba su capacidad de reflexión (215), seguramente pudo Cajal ahondar en la noción de degeneración. De hecho, tanto don Santiago como los literatos coincidían en la tesis, anticipada por Nordau, de que

el efecto que las coyunturas históricas como las vividas en este periodo tienen en los hombres supone una condición enfermiza que, lejos de cifrarse en síntomas específicamente físicos, constituyen también una afección emotiva y moral que desvirtúa los mecanismos de comprensión y asimilación de lo real (Rodríguez García, 2014: 30).

Sin embargo, el fatalismo finisecular no arraigó en Cajal. Él y sus contertulios del Suizo se deslindaron de gran parte de sus correligionarios al «apostatar» de uno de los grandes referentes filosóficos: «Abominamos de la soberbia satánica de Nietzsche» (Ramón y Cajal, 1981: 145). El aragonés postula la voluntad desde una perspectiva optimista, marcada por la fe en el progreso y en la ciencia. Como hombre de acción cree que el atraso que asola a España puede ser superado. De hecho, manifiesta que la causa es la falta de educación, no un proceso de degeneración o decadencia (1950: 618 y 620)³. Sin embargo, para ello será necesaria una retrospección crítica: al igual que Costa, «Cajal sugiere volver a escribir la Historia de España para limpiarla de todas esas exageraciones con que se agiganta a los ojos del niño el valor y la virtud de su raza» (Lewy, 1987: 171). El *cajalismo* fue producto de su tiempo, y, por ello, tanto el investigador como Valle-Inclán convergían en una idea derivada del evolucionista y filósofo Haeckel: «el hombre es un producto de cooperación entre el medio y la materia orgánica» (Tzitsikas, 1977: 9). De hecho, la influencia de tal sentencia se observa en algunos parlamentos de los personajes secundarios de las *Comedias bárbaras*:

LA CURANDERA.- Los lobos, al que muerden le infunden su ser bravío. Solamente los canes tienen la bendición de Dios Nuestro Señor.

LIBERATA.- ¡Pues maldecidos sean sus dientes! Tengo atarazadas las piernas, que no puedo moverme.

LA CURANDERA.- Si conforme eran sabuesos fuesen lobicanes, inda su dentallada sería peor. Como son loas lobicanes hijos de cadela y lobo, no tienen en su saliva ni saña ni virtud, porque las dos sangres, al juntarse, se pelean, y sucede que pierden las dos.

UN VIEJO.- Veces hay también en que los cachorros siguen el instinto de uno solo de los padres, tal y como acontece con nosotros los cristianos.

UNA VIEJA.- Tengo oído, que también sucede por veces heredar aquella condición de la leche que se mama, y no de la sangre. Yo tuve una nieta criada por una cabra, y no he visto en los días de mi vida criatura a quien más le tirase andar por los altos (*Águila de blasón*, Valle-Inclán, 1994a: 83-84).

³ Ayala mantiene que las *Reglas y consejos* pondrían de manifiesto cómo Cajal «aprovecha su teoría de la perfectibilidad del cerebro humano para ponerla al servicio de su ideario regeneracionista» (1998: 44) ante la idea de que «los españoles están desmoralizados, sufren un problema de voluntad por falta de orientación» (Ayala, 1998: 44) que explicaría el atraso científico, heredado de épocas pasadas, que, no obstante, no ocultaría la identidad múltiple y vigorosa del español (Ramón y Cajal, 1950: 618-619). Resulta de interés este matiz cajaliano, porque, a pesar de alejarse de términos como «degeneración» o «decadencia», su visión es incluso más incisiva: «Resurgir, renacer, regenerarse, son procesos dinámicos que implican estado anterior de agotamiento, decadencia o regresión. Importa, pues, desde luego, dilucidar este importante punto: ¿es exacto que en orden a la filosofía y la ciencia, hemos decaído verdaderamente?» (Ramón y Cajal, 1950: 618). Al comparar a Cajal con Valle-Inclán, se conecta esta demora científica con el proceso de degeneración o decadencia social asumido por parte del mundo literario, máxime si se tiene en cuenta la posterior trayectoria de Valle-Inclán en la que desarrolla el teatro *granguñolesco*, un teatro deudor del proceso de degeneración o atraso, que, como indica Iñiguez Egido, influirá en literatos como Agustín de Foxá y permitirá a Valle-Inclán usar «el horror para criticar un tipo moral concreto» (2020: 41).

Los lobos, trasuntos de los señores feudales, son continuadores de un proceso iniciado en la Naturaleza, pero que asume las modificaciones del medio. En dicha tensión habita este telurismo paródico de Valle-Inclán. De ahí que, al abogar por la reescritura de la Historia resulte de interés confrontar la visión cajaliana del problema nacional, marcado por una voluntad capaz de voltear el atraso, con la memoria distorsionada de Valle-Inclán, imbuida de fatalismo. Pero los dos coinciden en que se está dando la disyuntiva de cómo encuadrar el tiempo en el ser, en términos heideggerianos. Para comprobar sus afinidades y sus divergencias, se estudiará cómo Valle-Inclán, sirviéndose del telurismo paródico, rememora una voluntad de la que hacían gala ciertos tipos sociales mediante la reconfiguración de algunos conceptos como el honor, la salvación y el destino.

3. ¿Voluntad moldeable?

Estudiar a Valle-Inclán a través de la voluntad se debe a que el uso que de ella hacen los personajes valleinclanescos también establece la forma de recordar y retener el pasado. La reconstrucción de la Galicia feudal por parte de Valle-Inclán está en consonancia con el análisis de la peculiaridad española. De ahí que, por ejemplo, las obras del telurismo paródico no solo presenten una afinidad estética, sino que sean la conjugación de un mismo universo, tanto en espacios como personajes, al uso de Galdós. Precisamente, este marco general configura, según Iglesias Feijoo, un teatro mítico de estética idealista que poco a poco va preparando el terreno de una visión totalmente deformada de la realidad, una realidad creada en escena (1991: 31). La deformación de la realidad —o, más bien, de la memoria— se congela de su literariedad y parece limitarse a desempeñar el papel de la parodia. Véase el momento en el que, en *Cara de plata*, Montenegro y el Abad de Lantañón pelean por Sabelita:

EL ABAD.- ¡Rey Faraón, vengo por mi oveja!

EL CABALLERO.- ¡Mírala!

EL ABAD.- ¡Mal pensé de ti, bárbaro Montenegro, mal y con saña! ¡Nunca tan bajo que acogieses a las mancebas de tus hijos y cenases con ellas!

EL CABALLERO.- ¡Clérigo bellaco, de ningún hijo de puta es manceba mi ahijada!

EL ABAD.- Habla tú, impúdica mozueta.

SABELITA.- De nada soy culpada.

EL ABAD.- ¿Quién aquí te trajo, pues te han visto arrebatada en un caballo? ¡Tu liviandad declara!

EL CABALLERO.- ¡Yo la traje!

EL ABAD.- ¡Vade retro!

EL CABALLERO.- ¿De qué te espantas?
 EL ABAD.- ¿Tú la robaste?
 EL CABALLERO.- Sí.
 EL ABAD.- ¿Con qué mira?
 EL CABALLERO.- Porque mis soledades acompañase.
 EL ABAD.-Montenegro, te amonesto para que me vuelvas la oveja de mi corte (Valle-Inclán, 1994b: 117).

Valle-Inclán no se ciñe a ningún tipo de ideología, pero relata el derrumbe del sistema de valores que trae como consecuencia la reestructuración que vivió España desde mediados del siglo XIX. Y el sostén argumental de sus obras es el uso de la voluntad por parte de los personajes que, por lo general, vivirán en una degradación ética. Tal cuestión conformará su destino o, más bien, confirmará un destino previamente anunciado. En este punto, Valle diverge de la mirada cajaliana. Para el científico aragonés, la voluntad es una herramienta moldeable. Comenta en sus *Reglas*: «A la voluntad, más que a la inteligencia, se enderezan nuestros consejos; porque tenemos la convicción de que aquella [...] es tan educable como esta [...]» (Ramón y Cajal, 1950: 487). Por tanto, la voluntad no sería el mero desear, sino la concreción de lo deseado, y no sería una herramienta del determinismo.

Sin embargo, los personajes de Valle-Inclán, en un primer momento, no son capaces de crear otro tipo de perspectivas. La voluntad de poder que conocen, la de las pasiones, parece determinar la memoria de lo que son. La propia estructura en jornadas y escenas de las obras, así como la gran cantidad de espacios en que transcurre la acción, propicia la construcción de una nebulosa de tintes oníricos en que la sensación de irrealidad es muchísimo más acusada por el carácter anacrónico del mundo que representa:

He asistido al cambio de una sociedad de castas [...] y lo que vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos (Rivas Cheriff, 1924: 8).

Esa rememoración de los vinculeros y mayorazgos no llega a la denuncia social del esperimento, ya que Valle-Inclán solo parece interesado en la representación literaria de ese recuerdo de una sociedad estamental. El interés de su creación está en el potencial dramático de las voluntades poderosas e inmorales, llenas de vitalidad e incluso de disciplina, pues disponen a su antojo del medio en el que viven. Incluso el propio Cajal, en su libro de aforismos, *Charlas de café*, reconoce que quien está en una posición predominante —aunque él la sitúa

en un plano intelectual— tiene mayor posibilidad de imponer su voluntad sin ningún tipo de traba moral:

¡Qué de caudal de intelecto y voluntad disciplinados nos atesoran los renombrados farsantes políticos y los grandes estafadores!... Y al revés, ¡cuánto candor y hombría de bien encierra el corazón de los ignorantes!...

Con razón nota Le Bon (que contradice en esto su definición de la educación) que los premios otorgados a la virtud por la Academia Francesa (y por la Española) son, generalmente, obtenidos por analfabetos. Análogas desoladoras reflexiones hace Nietzsche, el sombrío y antipático apologista del amoralismo y la voluntad desenfrenada (Ramón y Cajal, 1950: 1085).

Cajal, un optimista nato, reconoce en este fragmento que el poder conlleva voluntad, mas insiste en la tesis de la «educabilidad». De ahí que pudiera desprenderse de tal idea que la voluntad «debía servir a la patria para hacer progresar a la sociedad» (Salvador Salvador, 2020a: 49), y se opusiera a Nietzsche, defensor de una voluntad sin barreras éticas, la que Valle-Inclán vuelca en su Galicia dramática. Sin embargo, en estas piezas quienes mandan no son los políticos, sino los hombres de abolengo. Por esta razón, uno de los valores más presentes en la memoria colectiva del telurismo paródico es el honor, que, además, había articulado el teatro español desde la *Himenea*, aunque Valle-Inclán hace uso de él a través de una fusión genérica que recupera la tradición humanística de *La Celestina* (Arlandis, 2016: 198).

4. Degeneración del honor

Los autores áureos echaron mano del honor en cuanto «código»: para algunos críticos este se entremezclaba con el cuidado de la reputación familiar, la virtud y la limpieza de sangre, aunque dependería también del tipo de género dramático (Losada Gaya, 1993; Arellano, 2015). Además, en el caso de los hidalgos era capital su dimensión de «nobleza», conferida por el nacimiento (Mendoza García, 2015). Surgió así una vigorosa tradición literaria de la cual, como convención teatral, Valle-Inclán hizo uso en lo que respecta a algunas de sus peculiaridades, aunque «degenerándolas»⁴. El exceso inherente al Barroco ofrecía una

⁴ De hecho, la rememoración degenerada a la que somete el honor Valle-Inclán podría relacionarse con una lectura a partir del género literario y dissociarse del componente ideológico, tal y como señala Arellano (2015). Este especialista indica cómo la faceta cómica del código es negociable (2015: 33): la evolución del comportamiento de los personajes del telurismo paródico podría inscribirse en tal aserción.

visión bárbara del mundo, una parafernalia que excedía la realidad, pero que, dentro del padecimiento cristiano calderoniano, tenía pleno sentido. Mas, en las *Comedias bárbaras*, a pesar de la idealización del concepto, se le arranca su condición de principio y es ridiculizado a través de la superstición y la vanagloria⁵.

Asimismo, es interesante indagar en la influencia que tuvo el Barroco español en los pensadores alemanes de fines del XIX y principios del XX, que devolvería una visión renovadora de los temas fundamentales de dicho movimiento a los artistas y filósofos hispánicos. Schopenhauer defendía en *El arte de hacerse respetar* que el honor caballeresco era una convención imaginaria a través de la cual se originaban unas relaciones humanas de corte caricaturesco, además de violentas (2004: 28). Quizás el honor limitase la posibilidad de captar el *noúmeno*, es decir, el conocimiento esencial del yo, y en el teatro barroco, debido a la desmesura de tal código, se haría imposible tal conocimiento. Es decir, se imposibilitaría la voluntad en cuanto deseo consciente. Valle, como otros autores noventayochistas, tomaría como punto de partida algunas de las reflexiones de Schopenhauer: el honor barroco debe quedar deslegitimado para que se dé la noción fenomenológica de la voluntad, es decir, «un ciego afán, un impulso o pulsión carente por completo de fundamento y motivos» (Schopenhauer, 2005: 34). El honor, por tanto, debía ser ridiculizado y no suponer un obstáculo como en el teatro barroco. Valle-Inclán rompería con las coordenadas tradicionales del teatro precedente, lo que también explicaría «su cerrada hostilidad al realismo», al teatro de «burguesa sensibilidad» (Iglesias Feijoo, 1991: 35): el honor, en sus obras, no vale más que la propia vida, como muestra en la escena final de *Divinas palabras*.

Sin embargo, en ocasiones la ruptura del código (ideológico) del honor parece obedecer a una adscripción del autor gallego al «arte por el arte»: el componente crítico todavía permanece diluido en la condición estética, por lo que la hipertrofia de gran parte de los personajes tiene más que ver con la consolidación de un artefacto teatral. Un ejemplo de ello sería la escena cuarta de la jornada tercera de *Cara de Plata*, en la que Fusso Negro sorprende, subido en los tejados de la casa, a Pichona La Bisbisera y a don Miguel. Su decir es puro artefacto y anticipa la quiebra del código que desencadena el drama final:

CARA DE PLATA.- ¿No estabas para casar, Perico?
LA VOZ DE LA CHIMENEA.- ¡Touporroutóu! ¡Cuatro cuernos llevo en el bonete! ¡Cabra negra, si nos concertamos, te pongo un candado de fierro!

⁵ Idealización, que no absoluta admiración. Señala Doménech que «Valle-Inclán no era muy entusiasta del Barroco» (1994: 10) aunque reconoce que es muy probable que tomase elementos de dicho teatro, como el uso amplio del término «comedia».

CARA DE PLATA.- ¿Quién te burló la moza, Perico?
LA VOZ DE LA CHIMENEA.- Un gallo turqués que se metió por el medio (Valle-Inclán, 1994b: 134).

Pero esto no menoscaba la simpatía que parece sentir el dramaturgo por sus creaciones, quizás motivada por la conciencia que toma de sí mismo como cronista de una historia que jamás volverá. Este juego con el honor propicia que introduzca tanto en las *Comedias bárbaras* como en *Divinas palabras* el tipo literario del don Juan mediante los personajes de Montenegro y de Séptimo Míau. Este no es juzgado, sino que sus acciones son el motor dramático, guiadas por una voluntad libertina y causantes de todo tipo de males. Con Montenegro se parodia el concepto del honor para aumentar los efectos de sus más bajos instintos. Véase el final de *Águila de Blasón*:

DON GALÁN.- ¿Adónde ir con la carga de nuestros pecados?
EL CABALLERO.- No sé...
LIBERATA.- ¡La noche es fiera, Virgen Santísima!
DON GALÁN.- Qué nos importa, si somos tres estrellas de la noche.
EL CABALLERO.- Tú eres una estrella porque eres un alma de Dios... Pero esa mujer es una zorra y yo soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido... (Valle-Inclán, 1994a: 176).

Es interesante este punto, porque Valle-Inclán intercala en la voluntad la idea del mal como principio reinante en la Naturaleza. Ramón y Cajal, en un registro mucho más serio, meditativo, comentaba algo al respecto en sus *Charlas*:

Discurren muy sutilmente filósofos y teólogos sobre el origen del mal. Sin remontar el vuelo a las regiones metafísicas ni desvelarnos intentando concertar antinomias, parece indiscutible que la causa próxima del mal es la necesidad inexorable de nutrir y exaltar nuestra vida a expensas de otras vidas altas o bajas. Diríase que el Principio modelador del mundo orgánico, decidido a sacar la célula del callejón sin salida de la planta, abriendo con ello deslumbradoras perspectivas al progreso, ordenó al primer protoplasma animal la ley cruel de sacrificar al vegetal; por donde el mal resulta consecuencia ineluctable de la evolución. Siguió después la inmolación del animal por el animal y la del hombre por el hombre (Ramón y Cajal, 1950: 1093-1094).

Una reflexión que se ve corroborada en sus *Cuentos de Vacaciones*⁶. Al comentar «El fabricante de honradez», cuento en el que, tras un experimento realizado por un médico, un pueblo al que se le anula la capacidad de delinquir, acaba suplicando por volver a su «estado

⁶ Publicado el mismo año que el opúsculo cervantino *Psicología de Don Quijote y el quijotismo* (1905), en el que Cajal desarrolla parcialmente la idea «[...] del dolor como motor vital, la inevitabilidad de que el mal coexista con el bien» (Salvador Salvador, 2020b: 221), al reflexionar sobre los efectos en el *Quijote* de la estancia de Cervantes en la cárcel sevillana.

original», Helene Tzitsikas señala que para Cajal «el mal, por lo tanto, no es castigo; es la condición indispensable, el estímulo y el impulso para el progreso del mundo» (1965: 46). Sin embargo, aunque el mal sea inevitable, para Cajal la ética funciona como contrapeso de la voluntad. En cambio, en el telurismo paródico la ética solo aparecerá, al principio, como mero accidente, cuando las voluntades entren en confrontación.

Prueba de ello será el honor de Montenegro, de índole caballeresca, una de las fuerzas conformadoras del personaje. El patriarca de los vinculeros es una figura defensora del sistema feudal todavía imperante en sus pazos gallegos, especie de aristócrata-cacique que ha superado la moral cristiana y que se erige como un superhombre que desprecia la moral, carga anodina que impide el triunfo de la voluntad. Así pues, Montenegro podría interpretarse como un personaje que justifica su periplo al ser consciente de que simboliza la cúspide del modelo social vigente. En ese sentido, podría llegar a parecerse a la figura del sabio del relato anteriormente mencionado, «El fabricante de honradez», y al de «A secreto agravio, secreta venganza», supuestos estandartes del progreso intelectual: «el sabio es un ser terriblemente egoísta. El mundo cree que trabaja para la humanidad cuando en realidad trabaja para ganar su propia gloria» (Tzitsikas, 1965: 36). Cajal muestra cómo el Dr. Mirahonda y el Dr. Forschtung se sirven de la ciencia para intentar lograr la estabilidad social, pero, aunque el relato finalice satisfactoriamente para ambos, se introduce un epílogo en el que se ha creado un proceso de «degeneración» favorecido por el comportamiento de los científicos. Al igual que los dos protagonistas cajalianos, el comportamiento de Montenegro produce una paradoja: su moral demoníaca logra mantener la vigencia de ciertos principios caballerescos — como dice Greenfield, tiene «un profundo sentido de honor y un gran orgullo de la casta» (1972: 66)— pero sus acciones favorecen la expansión de la degeneración que don Juan Manuel percibe en su estirpe. Los hijos de Montenegro son epígonos mucho más nietzscheanos; se acercan a la tesis que comenta el filósofo alemán en sus *Fragmentos póstumos*:

Poseemos el libertinaje del espíritu con toda inocencia, odiamos los modales patéticos e [sic] hieráticos, nos deleitamos en lo más prohibido, casi no reconoceríamos ningún interés en el conocimiento si en el camino hacia él tuviéramos que aburrirnos (2008: 53).

Precisamente, esta voluntad desaforada es la que permite una mayor intercalación entre el mal y el honor, lo que casa con otra máxima cajaliana: «Aseméjase el honor a la pintura al pastel, que no puede sufrir el menor roce sin deteriorarse» (Ramón y Cajal, 1950: 1087). La

voluntad refiere así una memoria absolutamente degenerada que no parece ofrecer salvación ni progreso alguno a ninguno de sus constituyentes. La inmolación del animal por el animal y del hombre por el hombre. Mas Montenegro sufre por este deterioro: la bajeza moral de sus hijos, que incluso profanan los lazos familiares, es el resorte elegido por Valle-Inclán para introducir la posibilidad de un cambio, de una conversión. El comportamiento de su stirpe le sobrepasa y su voluntad parece hallar un límite en el libertinaje ético de tintes nietzscheanos:

EL CABALLERO.- ¡Yo he sido siempre el peor hombre del mundo! Ahora siento que voy a dejarlo, y quiero arrepentirme. La luz que ellos apagaron se enciende en las tinieblas donde el alma vivía, y para que mi linaje, donde hubo santos y grandes capitanes, no lo cubran mis hijos de oprobio, acabando en la horca por ladrones, les repartiré mis bienes y quedaré pobre, pobre de pedir por las puertas... Ahora probemos entre los dos a levantar la sepultura... ¡Quiero ver a mi muerta!... ¡Acaso me hable! (*Romance de lobos*, Valle-Inclán, 1994c: 107)⁷.

5. Destino y salvación

Walter Benjamin daba cuenta de la analogía entre tragedia y destino en el teatro barroco: el honor, principio rector del mundo, da lugar a un sacrificio heroico gracias al cual la comunidad se independizaría de las potencias (Jarque, 192: 116-118); es decir, a pesar de que se pueda considerar un destino aciago, dicho teatro acepta como alternativa la salvación. Una posibilidad de redención que Valle-Inclán también incorpora a su telurismo paródico, aunque este parte de una interpretación caricaturesca del honor ante los efectos deshumanizadores de la voluntad.

Esta opción de redención para sus personajes no es casual, ya que es un factor decisivo a la hora de entender la estructura dramática: la degradación de los personajes va adquiriendo cada vez mayor presencia y determina hasta la «perspectiva temática» o «visión»⁸ que se produce entre el lector-espectador y lo representado: no se duda de la perspectiva, de la visión teatral que se ofrece del mundo dramatizado, de tipo externo, y, por tanto, de la existencia

⁷ Doménech señala cómo el propio adjetivo «bárbaro» que califica a las comedias tiene una significación de corte nietzscheano y deudora de Swinburne y de Sade. Bárbaro sería sinónimo de «primitivo, fuerte, violento, noble, espontáneo, sencillo, puro» (1994: 11).

⁸ Según García Barrientos: «Perspectiva será [...] la tensión dialéctica irreductible entre dos polos: la objetividad y la subjetividad, la identificación y el extrañamiento del público» (2017: 176). Siguiendo su metodología, sería la recepción dramática que se tiene del modo dramático de representación y que puede ser externa —sin identificación con la visión de los personajes— o interna —con identificación de la visión que se tiene de la fábula y la de un personaje— (García Barrientos, 2017: 175-181).

de una supuesta objetividad. Sin embargo, Valle hace uso de escenas de perspectiva interna, es decir, de escenas de tipo subjetivo que provienen de la mente de los personajes: en *Águila de Blasón* tendríamos la aparición del Niño Jesús, o en *Divinas palabras* la escena del Trasco Cabrío, potenciada por el tipo de acotación que se incorpora, que describe esta secuencia erótico-onírica:

El cabrío revienta en una risada y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se trasmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de la luna, con rumor de maízales. Mari-Gaila se siente llevada en una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas la sacudida de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del Cabrío.

EL CABRÍO.- ¡Jujurujú!

MARI-GAILA.- ¿Adónde me llevas, negro?

EL CABRÍO.- Vamos al baile (Valle Inclán, 1991: 305).

La problemática de estas escenas se hace patente a la hora de representarlas, pues su funcionalidad radica en confundir al lector-espectador: desprenden un componente determinista muy fuerte, mas no se descarta totalmente la salvación de los personajes, a pesar de que el uso por parte de estos de la voluntad indique lo contrario.

Resulta particular el caso de *Divinas palabras*: la pérdida del honor de los Gailos viene aparejada con el —momentáneo— triunfo demoníaco de Míau, quien destruye la figura tripartita cristiana y provoca que tanto la adúltera como el sacristán aceleren su proceso de perdición: ella vuelve a la casa conyugal, y la actitud del sacristán ante el descubrimiento público de los amores indebidos de Mari-Gaila anticipa la quiebra del honor. La obra parece asumir la dicotomía de los atormentadores-atormentados de Schopenhauer, comentada por Cajal:

Extremadamente severo y esquemático mostróse Schopenhauer al comparar nuestro mundo con un infierno poblado de atormentadores y atormentados. Sin negar algún fundamento al aserto, lo cierto es que nuestro vetusto planeta sugiere antes la idea del limbo que la del infierno. Moramos en un lugar de hastío, donde los más se aburren, mientras los menos se dedican a aburrir... cuando no se atreven a mortificar (Ramón y Cajal, 1950: 1108).

Como indica don Santiago, la sociedad se parece más a un limbo que a un infierno. Si se traslada tal idea al marco telúrico y paródico de Valle-Inclán, escenificada en la reconversión de sus personajes libertinos, se tiene que el dramaturgo ha de proponer una salvación, aunque venida a menos, en la que aparentemente se cumpla el destino, pero, al mismo tiempo, se

rompa con el proceso de degeneración. En el caso de los Gailos, Valle-Inclán prepara el terreno para la salvación a través de las divinas palabras. El final de la obra, de corte alegórico, no deja de ser la simbolización de lo contradictorio: aunque se transgrede el código del honor, la salvación de los personajes parece radicar en quitarle importancia y asumir la monotonía del matrimonio (Baamonde Traveso, 2001: 12). De hecho, Valle se sirve de las palabras que Cristo pronuncia ante la mujer adúltera para salvar el matrimonio de los Gailos, porque ¿quién puede tirar la primera piedra?

Quizás la respuesta se halle en las *Comedias bárbaras*. La salvación de los Gailos es mucho más repentina que la de Montenegro, quien, en *Romance de lobos*, sufre un proceso paulatino de transformación al descubrir un límite ético. Las *Comedias bárbaras*, por tanto, podrían interpretarse como una trilogía en la que se narra una liberación que culmina con la muerte del héroe, don Juan Manuel, muerte que, al subvertir el ambiente degenerado en el que vive, cumple con el destino. El desarrollo del personaje principal deviene así en una «[...] reducción al absurdo de la tesis nietzscheana del superhombre» (Laín Entralgo, 1998: 85). La voluntad absoluta no estaría al servicio del individuo, según Valle-Inclán, sino al de consagrar la memoria de un colectivo, lo que, en último sentido, le llevaría a unos postulados más cercanos a los de Cajal. Por ello, la transformación de don Juan Manuel no tiene efectos solo en el plano individual, sino también en el comunitario, al asumir como propios hijos a los menesterosos a los que cuidaba su difunta mujer. El hallazgo de la voluntad ética le fuerza a repensar la relación con sus súbditos, tan llenos de bajas pasiones como él, pero sin el escudo de su origen social. Mas, aunque Montenegro reniegue de su estirpe de sangre, todavía cree en la existencia de las élites: «Pero Juan Manuel —último resto de su conciencia señorial— está convencido de que los pobres no son capaces de conseguir por sí mismos la justicia que merecen» (Laín Entralgo, 1998: 80-81).

En apariencia, al mantener ese resto, solo cabe un único destino posible: la muerte. Y Valle-Inclán concluye la epopeya del héroe de forma grotesca: don Juan Manuel muere a manos de su hijo Mauro. Sin embargo, el dramaturgo gallego parece insinuar, desde la tergiversación de un mundo que existió, desde la construcción de una rememoración paródica de una voluntad de un sistema social pretérito, que el fenómeno de la salvación es contradictorio: ¿es este fruto de la debilidad del ser humano o surge de una voluntad heroica? En esa indefinición Valle se siente cómodo, y su visión de la degeneración de todo un pueblo, de

toda una estirpe, no deja de ser el reverso caricaturesco, aunque no antagónico, de la siguiente sentencia de Cajal:

Afirma W. James que el destino moral del hombre es llegar a colaborar en la obra de Dios. Destino nobilísimo y, en el fondo, exacto, cuando se trata de sabios ilustres, inventores geniales o de escultores de pueblos. Mas la diaria experiencia nos revela esta verdad decepcionadora [sic]: la mayoría de las personas, en vez de secundar la voluntad divina, colaboran incansablemente en las tentaciones del diablo (Ramón y Cajal, 1950: 1113-1114).

No obstante, hay que tener en cuenta que en su obra literaria el propio Cajal dejó constancia de pareceres muy contrarios entre sí; de hecho, esto quizás refuerce la interpretación de que la posibilidad de salvación cajaliana se entienda como el desarrollo de una voluntad de poder positiva con una fuerte carga ética.

6. Conclusiones

En conclusión, el telurismo paródico de Valle-Inclán rememora un mundo marcado por una lucha descarnada de voluntades. Este uso de la voluntad como configuradora de una determinada memoria, pero también, como creadora de otro tipo de sociedad, es lo que sirve al dramaturgo para renovar la tradición literaria y universalizar un escenario, un *topos*, tan concreto como el de esta Galicia teatral. Sus personajes, como indica Serrano Alonso, se dejan llevar por tres pasiones: mundo, demonio y carne (2010: 260), con las que destruyen el marco tradicional del concepto del honor. Sin embargo, algunos de ellos acaban desarrollando una voluntad ética con la que intentan romper con un pasado corrupto. Este proceso que Valle-Inclán desarrolla en sus personajes puede trasladarse a una lectura de la sociedad de su época: la voluntad ética, que aparece en algunos textos literarios cajalianos, posibilita que una sociedad atrasada o, incluso, en degeneración o decadencia, como podía ser la España finisecular, todavía tenga una posibilidad de salvación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio (2015): «Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.
- ARLANDÍS, Sergio (2016): «Reversos y crisis del código del honor barroco: hacia el esperpento de Valle-Inclán», *Monteagudo*, 21, pp. 193-210.
- AYALA, Jorge (1998): «El regeneracionismo científico de Ramón y Cajal», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 3, pp. 33-50.
- BAAMONDE TRAVESO, Gloria (2001): «*Divinas palabras*, obra de transición en la dramaturgia de Valle», *Archivum*, 56, 1, pp. 7-26.
- CALVO CARILLA, José Luis (2008): *El sueño sostenible: estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- COUCEIRO DOMÍNGUEZ, Enrique (1998): «Troncalidad, fuero, sociedad estamental gallega en las “Comedias Bárbaras” de Valle-Inclán», *Revista de antropología social*, 7, pp. 121-147.
- DELRUE, Elisabeth (2015): «El discurso de la ciencia al servicio de la representación de la realidad: *La lucha por la vida* (1904) de Pío Baroja», en Solange Hibbs y Carole Fillière (eds.), *Los discursos de la ciencia y de la literatura en España (1875-1906)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 419-434.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1972): *La estética de Valle Inclán*, Madrid, Gredos.
- DOMÉNECH, Fernando (1994): «Introducción», en Ramón María del Valle-Inclán (autor), *Comedias bárbaras II. Águila de blasón*, Madrid, Espasa, pp. 9-37.
- FERNÁNDEZ SANTARÉN, Juan Antonio (2006): «Introducción», en Santiago Ramón y Cajal (autor), *Recuerdos de mi vida*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2017): *Cómo se analiza una obra de teatro, ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- GREENFIELD, Sumner M. (1972): *Ramón María del Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos.
- ÍNIGUEZ EGIDO, Alain (2020): *Luces y sombras en la narrativa de la victoria: Madrid, de Corte a cheka, de Agustín de Foxá*, Madrid, Guillermo Escolar Editor [en prensa].
- JARQUE, Vicente (1992): *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamín*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1991): «Introducción», en Ramón María del Valle-Inclán (autor), *Divinas palabras*, Madrid, Espasa, pp. 7-86.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1998): *Españoles de tres generaciones*, Madrid, Real Academia de la Historia.

- LANDÍN MARTÍNEZ, Pablo (2016): *La expresión de lo trágico en el «ciclo mítico» de Valle-Inclán: La presencia de Shakespeare y paralelismos con las tragedias de García Lorca*, tesis doctoral dirigida por la Dra. María Clementa Millán Jiménez, UNED.
- LEWY, Enriqueta (1987): *Santiago Ramón y Cajal: el hombre, el sabio, el pensador*, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ PIÑERO, José María (1995): *Ramón y Cajal*, Barcelona, Biblioteca Científica Salvat.
- LOSADA GAYA, José Manuel (1993): «La concepción del honor en el teatro español y francés del s. XVII: Problemas de metodología», en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 589-596.
- MENDOZA GARCÍA, Eva María (2011): «Caballeros y escribanos. Las implicaciones familiares en Málaga de los linajes Íñiguez de Aguirre y Vargas Machuca», *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, 33, pp. 343-358.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008): *Fragmentos póstumos*, vol. 4, Madrid, Tecnos.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1950): *Obras literarias completas*, Madrid, Aguilar.
- (1981): *Recuerdos de mi vida: Historia de mi labor científica*, Madrid, Alianza Editorial.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*. Disponible en línea: [\[http://dle.rae.es/?w=diccionario\]](http://dle.rae.es/?w=diccionario) (06/12/2019).
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1924): «Apuntes de crítica literaria. La comedia bárbara de Valle-Inclán», *España*, 10, 409, pp. 8-9.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, María (2015): *Novela y filosofía de la generación del 98 a José Ortega y Gasset*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Manuel Barrios Casares, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2001): *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, pp. 93-140.
- SALVADOR SALVADOR, Julio (2020a): «Santiago Ramón y Cajal, 85 años después de su muerte. Apuntes sobre su última obra literaria», *Razón y fe: Revista hispanoamericana de cultura*, 1443, pp. 43-54.
- (2020b): «Miguel de Cervantes en *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*: ¿creación de un biógrafo llamado Santiago Ramón y Cajal?», en Rafael Massanet, Miguel G. Garí y Francisco José García (eds.), *De la reina al carpintero: biografías de Época Moderna, entre la historia y la literatura*, Madrid, Síndesis, pp. 216-226 [en prensa].
- SANTOS ZAS, Margarita (2017): «Introducción», en Ramón María del Valle-Inclán (autor), *Obras Completas. IV. Teatro*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. X-CLXXIII.
- SAUQUILLO, Julián (1999): «Política e individuo en la crisis del 98 (Disidencia, ascesis literaria y política en Ramón del Valle-Inclán)», *Revista de estudios políticos (Nueva época)*, 106, pp. 65-110.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004): *El arte de hacerse respetar*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005): *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal.

- SERRANO ALONSO, Javier (2010): «*Cara de Plata*. Tres donjuanes en el telar de Valle-Inclán», *Moenia*, 16, pp. 246-266.
- TZITSIKAS, Helene (1965): *Santiago Ramón y Cajal. Obra literaria*. México, Ediciones de Andrea.
- (1977): *El sentimiento ecológico en la generación del 98*, Barcelona, Borrás Ediciones.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1991): *Divinas palabras*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994a): *Comedias bárbaras I. Águila de Blasón*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994b): *Comedias bárbaras II. Cara de plata*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1994c): *Comedias bárbaras III. Romance de lobos*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe.

**«MIRÁNDONOS EN LAS PAJARITAS COMO EN ESPEJO»: RESEÑA DE
LA PELÍCULA *MIENTRAS DURE LA GUERRA* (2019)**

MÍRIAM GÓMEZ VEGAS

mirigo05@ucm.es

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Estrenada en España el pasado 27 de septiembre, la última película de Alejandro Amenábar surge de su indagación en la historia de la guerra civil española a raíz del descubrimiento de que este conflicto determinó en buena medida las circunstancias de su propio nacimiento. No tardó mucho en llegar hasta la crónica del altercado en la Universidad de Salamanca, el incansablemente invocado y recreado «Venceréis, pero no convenceréis» atribuido al entonces rector, Miguel de Unamuno, a partir de aquel 12 de octubre de 1936. La mitificación de este episodio ha querido ser rebajada numerosas veces, desde aquel artículo de José María Pemán en el *ABC* del año 1964 hasta las recientes investigaciones de Severiano Delgado Cruz, bibliotecario de la Universidad de Salamanca, sin que ninguno de estos intentos haya menoscabado sustancialmente la circulación popular de un relato con no poca dosis de leyenda.

En esta ocasión, Amenábar se propone representar la atmósfera de la Guerra Civil desde los inicios del golpe de Estado y su desarrollo hasta la tensa intervención de Miguel de Unamuno en el Paraninfo. Lo cierto es que lo hace queriendo cumplir con las dos necesarias dimensiones, cada vez más difícilmente separables, mirando de frente al rigor histórico sin dejar de hacer necesarias concesiones a todo lo que no cabe dentro de él. Gracias a ese rigor, aunque desemboque en alguna decisión inquietante, como la puntual mezcla de imágenes de

la película con una secuencia real, o la casi caricaturización de ciertos momentos y personajes, esta obra cinematográfica tiene importantes aciertos, como el abordaje de la evolución estratégica del bando sublevado, cuyo liderazgo, solo después de meses de cautelosa espera, recaería sobre Franco, quien decidiría prolongar la duración de la guerra para, además de ganar el país, arrasarlo. Gracias a las concesiones a ese rigor, en esta película caben la redención y el heroísmo en un protagonista tozudo que comete errores que decepcionan a sus allegados, a sus admiradores e incluso a sí mismo. Se traza progresivamente un retrato suficiente y entrañable del escritor bilbaíno, pese a no lograrse una psicología del todo convincente del personaje, que nada entre lo cascarrabias y el sentimentalismo sin llegar a veces a ninguna parte. *Mientras dure la guerra* es una película que, a pesar de sus limitaciones, funciona.

Seguramente en buena medida con fines promocionales, Alejandro Amenábar y su equipo fueron insistiendo a lo largo de sucesivas entrevistas en dar a esta película la entidad de fábula sobre la historia española reciente, dando a entender siempre que podían que nuestra convulsa actualidad la debemos a que los españoles siguen divididos en dos bandos, como en 1936. Busca ser, entonces, un relato de memoria histórica, plenamente contemporáneo y, de algún modo, moralizante. La España que presenta esta película, observada a la luz de esta declarada intención, parece una sociedad íntimamente fracturada, pero la falta de hondura analítica y de herramientas que nos ofrece este discurso —el promocional sumado al de la película misma— acaba caracterizando ese mal casi como ancestral, cerril e irresoluble. Amenábar se vale de la figura de Miguel de Unamuno para construir un personaje de autoridad, finalmente ecuánime y profundamente español. A partir de él, propone y ensalza una suerte de camino intermedio conciliador que, a ser posible, no ofenda ni al espectador ni al oyente de la entrevista, lo cual consigue al proyectar —también de la mano de sus entrevistadores— el fantasma de la Guerra Civil sobre nuestra actualidad como un riesgo que urge descartar. «Es el miedo al dolor y no el dolor quien suele / hacernos pánicos y crueles», escribía Luis Rosales.

Precisamente en pos de esa lectura como fábula, como espejo antiguo pero vivo en el que mirarse, los primeros segundos de la película nos muestran una bandera que ondea al viento, en la que distinguimos tres franjas horizontales, pero que al aparecer en blanco y negro nos suspenden momentáneamente en la incerteza. No sabemos si esta película sobre la guerra civil española comienza en la actualidad, en tiempos de la dictadura franquista o en época republicana. Finalmente, el color tiñe la escena y resulta que aún es morada la franja inferior. De la mano de un Unamuno interpretado por Karra Elejalde, Amenábar nos conducirá linealmente desde los primeros síntomas de la sublevación militar hasta la ceremonia

del «Día de la Raza» en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca. El contexto histórico y el argumento —incluso puede que la intención de la obra, como hemos visto— imprimen un cierto juego de extremos en los personajes que trasciende lo ideológico y que vertebra todo el relato. Los dos bandos de la Guerra Civil no solo evocan una fácil identificación con la realidad contemporánea española en la mente del espectador, sino que, replicado en distintos niveles, este binarismo es capaz de crear un juego de espejos, de senderos que se bifurcan para volver a cruzarse más adelante. Las fuerzas se van compensando y desplazando, proponiendo un escenario sostenido en un equilibrio dinámico. Así lo observamos, por ejemplo, con los personajes de Atilano Coco y de Salvador Vila, perfectos contrapesos del protagonista, colocado en medio de ellos. Uno, pastor protestante y el otro, profesor universitario y apasionado republicano, confluyen en una especie de punto intermedio que se encuentra en la democracia, el republicanismo y, en definitiva, en la amistad que los reúne, a pesar de sus diferencias, cada tarde en el Café Novelty. Por otra parte, y también a ambos lados del protagonista, se encuentran sus dos hijas, María y Felisa. La primera se muestra muy franca y exigente con la postura de su padre, al que reclama una mayor valentía a la hora de posicionarse en contra del bando sublevado. Felisa, mucho más conservadora, prefiere que Unamuno evite cualquier conflicto para que él y su familia puedan vivir sin sobresaltos, mostrándose incluso partidaria de las ideas de los militares rebeldes. En este y en el anterior caso, Miguel de Unamuno juega un papel de intersección entre un lado y el otro. Los famosos cambios de opinión —de bando— suponen un componente fundamental, pues el dinamismo, la flexibilidad y el sentido común del personaje abren en el mismo corazón de la película esa posibilidad conciliadora, la tercera vía que Amenábar propone como solución a este esbozo de la aritmética sociopolítica española.

En el mismo sentido, la estructura de esta obra cinematográfica descansa en buena medida sobre una oposición que permea distintas capas del relato y que llamaremos «acción/intelecto». El bando de la acción viene representado, en general, por la Junta de Burgos y, en particular, lo encabeza —y reivindica— el personaje de Millán-Astray, militar sublevado, mutilado de guerra y personalidad destacada entre sus filas que apoya y favorece el liderazgo de Franco, quien será definido por el protagonista como «un pobre hombre». Al otro lado, el bando del intelecto, la Junta de la Universidad de Salamanca, muy inteligentemente mostrada en cierto punto del metraje tras un plano que reúne a la mencionada Junta militar. Este segundo bando lo encabeza el perfecto contrapunto de Millán-Astray, esto es, Miguel de Unamuno. Este sencillo pero interesante diseño complementario alcanza su mayor expresión en una de las escenas finales de la película, cuando el militar y el rector intercambian unas breves

y tensas palabras antes del acto que culmina la película. La oposición se explicita en las palabras de Millán-Astray: «ustedes, los intelectuales» y «nosotros, los matones». El «matón» reprocha al «intelectual» que mientras ellos se juegan la vida y la integridad en primera línea de combate, los otros permanecen resguardados en sus casas y sus libros. Por supuesto, relaciona la condición de intelectual con la de cobarde, por lo que cierra su discurso con un directo y conciso: «Sea valiente». Como era de suponer, Unamuno apostilla: «El valor no solo se demuestra en combate». El protagonista y los personajes que lo rodean construyen en este relato alternativas al heroísmo bélico y suponen un canto a la defensa del pensamiento como verdadera acción, a la labor intelectual entendida como herramienta útil de posicionamiento e intervención ante la injusticia. Con todo, la sensación constante que percibimos es la de un fracaso digno pero, al fin, resignado. Así parece sentirse Unamuno cuando sale del Paraninfo de la mano de Carmen Polo; así se busca que se sienta el espectador ante las palabras que cierran escuetamente la película: tras tanta zozobra y valentía, el escritor moriría enfermo poco después del tenso suceso y el mando de Francisco Franco se prolongaría durante el resto de su vida, mucho más allá de la duración de la guerra. La reflexión acerca de esta última circunstancia, lanzada frente al propio título de la película, lo impregna todo de ironía dramática.

Veremos que los propios amigos del protagonista bromean con él a propósito de la asimilación de la intelectualidad a la pasividad y lo hacen a costa de sus siestas. Algo enfadado, el escritor responde que incluso dormido está más despierto que cualquier otra persona. Unamuno, que se queda dormido con libros en las manos, no solo reivindica —y alcanza— su forma particular de valentía, sino que es verdadero estandarte de una sabiduría muy concreta: una meditativa, templada, honesta. Pero el sueño también conduce al personaje al mundo de los afectos y los anhelos. De esta forma, buena parte del trasfondo sentimental de Unamuno intenta lograrse a través de sus sueños, que consisten en breves *flashbacks* que lo transportan repetidamente a un escenario bucólico en el que él es muy joven y lee sus libros bajo un sol brillante en brazos de su amada y difunta Concha. Aunque estas pequeñas ráfagas resultan escasas para llegar a crear lo que se proponen, se intuye bien el objetivo: mostrar un modelo de intelectualidad no solo alejado de la cobardía y la pasividad, sino además encarnado de valentía y humanidad. El Unamuno de esta película quiere ser más que un sabio que acaba haciendo algo valiente: es también un ser humano vulnerable, enamorado y —como le recuerda a su nieto Miguelín— siente con los demás. Armado y caricaturizado con su bastón, su *txapela* y sus puntuales gruñidos, no solo se duele por sí mismo y por su esposa, a la que echa de menos, sino también —y muy vivamente— por la pérdida de Salvador y

Atilano, desaparecidos a raíz del levantamiento militar, y desde su posición querrá hacer lo posible para ayudar.

Si la película cuenta con un símbolo concreto en la línea de lo que hasta aquí venimos analizando, es el libro y, específicamente, el papel. Durante un simulacro de bombardeo, mientras María y Felisa van hasta el refugio, Unamuno se niega a resguardarse y permanece en su biblioteca palpando y buscando libros en la penumbra, en actitud hambrienta y nerviosa. Cuando dos nacionales se llevan a la fuerza a Salvador para fusilarlo, el libro que este llevaba en las manos cae abierto al suelo y el viento mueve desordenadamente sus páginas bajo la apesadumbrada mirada del escritor. Cuando la Junta de la Universidad se reúne para redactar el informe en apoyo al golpe de Estado, Unamuno, enfurruñado en la otra punta de la sala, pasa bruscamente las páginas del periódico en señal de protesta. Aunque acaba firmándolo, primero repasa línea a línea el documento, desahogando sobre la forma su descontento con el contenido: «¡Ustedes destrozan el castellano!». No se nos escapa que la evolución ideológica que caracteriza al Unamuno de Amenábar y al del imaginario popular queda sutil y elegantemente representada a través de unas pocas figuritas de papel que el protagonista va modelando en sus ratos libres, como haciendo un guiño al uso de este recurso en *Blade Runner*. Entre distraído y reflexivo, don Miguel parece disfrutar convirtiendo cualquier cuartilla que encuentra en un animal de papel, dejando valiosas pistas al espectador: la primera figura que veremos surgir de sus manos es la de un burro, coincidiendo precisamente con su momentáneo apoyo al Golpe de Estado. Las últimas serán un pájaro cuyas alas, debidamente accionadas, se mueven y un león, figura que su nieto Miguelín llevaba reclamándole toda la película, al igual que buena parte de sus seres queridos venían exigiéndole coherencia y valentía. Amenábar debe de saber que, a principios del siglo XX, Miguel de Unamuno sacó a la luz una curiosa obrita titulada *Apuntes para un tratado de cocotología*, esto es, «la ciencia que trata de las pajaritas de papel» (1969: 38). A veces con ternura, pero siempre cargado de sátira e ironía, el escritor parodia en esas páginas cierto método y ejercicio intelectual, al tiempo que da con un terreno fértil para, a través del símil, problematizar acerca de las grandes cuestiones humanas, jugar con ellas, algo que, en efecto, es posible «mirándonos en las pajaritas como en espejo», afirmación que, a su manera, se refleja en la película. El autor de este particular tratado y el protagonista de *Mientras dure la guerra* utilizan el papel para dotar de materialidad al pensamiento y literalmente, palparlo, examinarlo, llevarlo en los bolsillos. Quizá sea esa grandeza que Amenábar quiso imprimir en este personaje: que se toma en serio lo que otros consideran ocioso, pasivo o infantil, esto es, las pajaritas de papel y, con ellas, el pensamiento y la sensibilidad. Unamuno convive con sus pajaritas hasta el momento mismo en que las

circunstancias le exigen una acción directa y una toma de partido definitiva. Mientras Millán-Astray y el resto de participantes de la celebración del «Día de la Raza» vociferan sus consignas en el Paraninfo, el rector, deliberadamente contenido, se dispone una vez más a doblar una de sus cuartillas. Pronto descubre que lo que creía un papel en blanco es la carta que la esposa de uno de sus amigos había escrito tras la desaparición de su marido, con la esperanza de que alguien influyente como Unamuno pudiera entregarla y hacer saber que su detención había sido un error. Tras varios intentos, esta empresa se revela imposible y el miedo y la culpabilidad atenazan al personaje. Porque siente con los demás —como le decía a Miguelín y a todos nosotros—, esas desgarradoras palabras escritas no podían transformarse sin más en otra pajarita de papel y es este convencimiento el que lo empuja a tomar la palabra y a romper definitivamente con la neutralidad.

No cabe duda de que *Mientras dure la guerra* está llamada a formar parte de nuestro ya amplio imaginario sobre la guerra civil española. Lo hace, además, persiguiendo el atractivo añadido que puede otorgarle una extendida lectura casi didáctica que la presenta como espejo de la sociedad española actual y sus conflictos. En este sentido, habrá que preguntarse si la propuesta de Amenábar está a la altura de la fábula sobre la valentía que ha entonado a partir de la figura del escritor e intelectual Miguel de Unamuno. Sea como sea, se trata de una película interesante, con un lenguaje simbólico sencillo pero rico, emotiva y cargada de buenas intenciones. Por ahora, su popularidad y su éxito en taquilla la han llevado a vencer. Quizá dentro de un tiempo sepamos más claramente si llega a convencer.



**LA MEMORIA ENTRE ORILLAS. EN TORNO AL MANUSCRITO DE
POETA EN NUEVA YORK
(ENTREVISTA CON IAN GIBSON)**

ADRIÁN MOSQUERA SUÁREZ

adrimosquerasuar@gmail.com

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

Poeta en Nueva York es una de las obras más complejas, ricas y variadas de la producción poética de Federico García Lorca (1898-1936). Este poemario, escrito mayoritariamente durante la estadía del poeta en la ciudad estadounidense y en la capital cubana, La Habana (junio de 1929-junio de 1930), es uno de los más crípticos del universo lorquiano, no solo por la dificultad interpretativa de su potente imaginería surrealista, sino también por la complicada historia textual que contiene. La controversia en torno al manuscrito original se generó debido a la publicación de sus dos primeras ediciones, aparecidas simultáneamente en mayo de 1940 en Nueva York por la editorial Norton y en Ciudad de México bajo la recién fundada editorial Séneca, dirigida por un exiliado José Bergamín. Bergamín tuvo en su posesión el manuscrito de *Poeta en Nueva York*, puesto que se lo entregó el propio poeta antes de su partida a Granada y posterior e inesperado fusilamiento. Esto impidió al autor participar en la edición de su obra, si bien había dejado marcadas una serie de pautas a seguir para su correcta publicación. De este modo, las circunstancias que rodearon al manuscrito lorquiano generaron una serie de controversias en torno a su historia textual, que provocaron distintas posiciones respecto a la estructuración del libro: unos abogaban por la estructura establecida

por Bergamín en su primera publicación, otros por la escisión del libro en dos, *Tierra y luna y Poeta en Nueva York*.

Esta polémica mantuvo a los críticos en posiciones diferenciadas durante años, sobreponiéndose la postura unitarista del libro. La edición de María Clementa Millán en Cátedra de 1988 sigue esta pauta y analiza brevemente la historia textual del poemario. Con la publicación en 2015 de la edición de Galaxia Gutenberg se consigue disipar esta polémica para siempre, ya que se trata de la primera edición basada en el original entregado por Lorca a Bergamín, desaparecido durante años. Andrew A. Anderson anota y fija el original lorquiano, haciendo una edición según el mencionado documento.

El 30 de diciembre de 2016 tuve el honor de entrevistar al respecto al biógrafo e hispanista Ian Gibson, experto indiscutible en Lorca y su biografía. En la entrevista le interrogué sobre cuestiones relacionadas con el poemario neoyorquino, al igual que sobre su vida personal y carrera literaria. La entrevista se ha reconstruido a partir de la grabación realizada el 30 de diciembre de 2016 en Madrid. Se han interpretado y condensado los principales aspectos mencionados en ella, ya que la duración de la entrevista —dos horas— y la grabación —cincuenta minutos— supondrían una transcripción demasiado extensa para esta publicación. También se ha resumido para evitar redundancias y concretar los puntos más importantes de ella. Cabe mencionar, debido a su naturaleza, la informalidad y espontaneidad de la entrevista.

Pregunta: María Clemente Millán, editora de los poemas neoyorquinos para Cátedra, remarca notablemente en su introducción al poemario el desasosiego que motivó a Lorca a escribir estos poemas, utilizando la imaginería surrealista. ¿Piensa usted que el dolor fue causa motivadora de esta «poesía social vanguardista» o más bien un deseo de cambio de estética por el autor, influenciado quizás por las vejaciones de su círculo de amigos (Dalí, Buñuel, etc.) y las etiquetas obtenidas por la crítica y el círculo poético español («poeta de los gitanos»...)? ¿Fue este poemario, según usted, un reto personal o un producto sensorial?

GIBSON: Sabemos poco, la memoria quedó desperdigada y olvidada con su asesinato. No obstante, sabemos que cuando Lorca publicó el *Romancero gitano* en agosto de 1928, muchos de los romances ya se conocían oralmente, porque a Lorca al parecer no le gustaba ver impresos sus versos, quería recitarlos, él se consideraba un juglar. Él quiere ser el poema, comunicar el poema directamente. Empezó a escribir los romances en 1922-1924 y esos poemas ya iban circulando por el país y cuando se publica el libro es un *best seller*, no ha habido jamás un *best seller* comparable en la poesía española. Tuvo un éxito feroz, el título le molestó en seguida, porque le denominaron «el poeta gitano», y no eran gitanos, eran símbolos de la psique andaluza y quizás española. Dalí le escribe diciendo que «su libro es una

mierda, es un asco», lejos de la elite surrealista. Salvador le envía un «pleito poético», quiere que cambie hacia una orientación más surrealista. No obstante Lorca ya había realizado prosas de índole surrealista, eso sí, sin ninguna etiqueta surrealista o vanguardista. Federico está acorde con su época, tiene sus «antenas de percepción» y está en contacto con su momento. El éxito, por lo tanto, le deprime y encima coincide con una ruptura amorosa con el escultor Emilio Aladrén, quien fascina a Lorca. Emilio no era homosexual y fue la raíz de la desesperación de Lorca en aquel momento. No obstante, todo esto no es nuevo en él, yo creo que nace con una angustia interior, porque ya se refleja en los primeros poemas y en las primeras prosas. Está siempre presente el tema de la pérdida del amor [...] y la fama. La fama es muy peligrosa para gente con secretos, más aún tratándose de un homosexual. La fama le llega casi de la noche a la mañana con la publicación del *Romancero gitano*: hay una segunda edición, una tercera edición. Dalí le pregunta en el año 34 sobre cómo va el *Romancero gitano*, a lo que Lorca responde que ya hay 60.000 ejemplares vendidos, algo inaudito para aquella época. [...] Federico piensa que perdió para siempre a Emilio, y también ha perdido a Dalí, quien está en París con Buñuel. Dalí le fascina, todo su entorno, él y Cadaqués. El amor con Dalí fracasa, es imposible, y esto le genera una angustia terrible. La gente que le conocía bien, como dijo Aleixandre, sabía que tras ese «ave alegre que recita sus poemas» se esconde un Lorca profundo, nocturno, lunar. De este modo hubo una crisis, sí, aunque ya hubo crisis anteriores a esta. Él no puede tener su propio espacio, no puede vivir su vida independientemente, libre, incluso cuando logra una mínima independencia en Madrid sus padres se mudan a la capital y viven con él en la calle Alcalá. [...] Y luego claro, están las circunstancias. Si don Fernando de los Ríos no fuera a la Columbia University aquel verano, tampoco iría Lorca a Nueva York. Va porque don Fernando, que es íntimo amigo de la casa Lorca, habla con el padre y este, al ver que Federico está deprimido, le propone el proyecto de irse con él a Nueva York. La universidad de Columbia tiene un departamento muy grande de filología hispánica, tiene incluso a estudiantes esperando su llegada. Él no llega a Nueva York como un completo desconocido, sin calor de nadie. Tiene todo a su favor. Tiene un campus esperando con los brazos abiertos: Federico de Onís, Ángel del Río, le están esperando, están esperando al autor del *Romancero gitano*. Le nombraron incluso director de los coros hispánicos de la Universidad y dirige el concierto de invierno de 1929. Otro aspecto fundamental del viaje a Nueva York es que él sabe que le está esperando Cuba. Él sabe que ya está invitado a Cuba, si se cansa de Nueva York, se va a Cuba, a La Habana, donde él es conocidísimo. De modo que no se trata de un viaje desesperado, una huida deprimida. Él es consciente de que le están esperando. La soledad es relativa, todo el mundo le mimó, le adora, le acoge, le

acepta. No obstante, siempre está presente en él este aspecto oscuro y solitario. Ella —Clementa Millán— no explica explícitamente que él es homosexual, creo que no lo menciona. No vale decir que hay un desamor, una tragedia amorosa, el cómo se dice es también importante. Mi biografía, el primer tomo, salió en el año 1985, el segundo en 1987 y creó una polémica tremenda, porque fue la primera vez, casi la primera vez, que alguien había puesto el aspecto homosexual en el centro del poeta como creador y hubo un impacto muy fuerte aquí en España, con insultos incluso. Se trazó una línea apoyada en la escisión de su vida privada y su obra poética, sobre todo por parte de Martínez Nadal. Ahora sabemos que Martínez Nadal tuvo correspondencia con Lorca durante su periodo neoyorquino y que dijo que la iba a destruir antes de su muerte. En esta correspondencia él habla de sus relaciones en Nueva York, unos documentos valiosísimos que costarían millones hoy en día. [...] De modo que ha habido mucho ocultismo, mucho afán de no decir la verdad, cuando esto no supone ningún problema para nadie. [...] No sé si he respondido a tu pregunta, no te voy a dar respuestas fáciles de cinco líneas.

Pregunta: La crítica afirma que Lorca era conocedor de la valía de sus poemas neoyorquinos, por esto que demorara su publicación y provocase su constante revisión. No obstante, esto podría significar también una cierta inseguridad por parte de García Lorca, o quizás más que inseguridad, una «espera sabia» a la publicación de su poemario. Esperar a que el público y la crítica española estén preparados para acoger esta obra en términos de grandeza, quizás. ¿Qué piensa usted?

I. G.: Cuando él vuelve aquí a España en el año 30, le queda muy poco tiempo de vida. Yo no sé si él sabe que le queda poco tiempo de vida, pero hay alusiones a su muerte en sus poemas. Tiene muchos quehaceres en poco tiempo, si se tiene en cuenta *La Barraca*, la estancia en Buenos Aires, sus éxitos teatrales y si encima tiene *El Público*, obra surrealista que no se podrá estrenar. Él vuelve a su terreno andaluz con *Bodas de Sangre*. Él trata de poner *El Público* en escena, pero no hay ni teatro ni productor capaz. Tú has dicho «espera sabia», él espera, mientras sigue creando. Probablemente no tenía clara la estructura del libro, tampoco tenía prisa, manejaba varias posibilidades. Yo no sé todas las respuestas, son cinco años densísimos de creación artística. Encima sumado a la experiencia y trabajo con *La Barraca*, con su compromiso social con la República. Los dos años del Bienio Negro, todo eso lo vive él intensamente, la estancia en Buenos Aires, las conferencias, la comunicación con el público... va postergando. De modo que llega el año 36 y deja el manuscrito con Bergamín. Él no sabe que llega la Guerra Civil, que llega el Franquismo, el único que lo sabía era el propio Franco; Lorca en aquel momento tiene pensado volver a Nueva York e ir a México, ya que

Margarita Xirgu está representando sus obras allí. Se anuncia incluso su llegada en los teatros mexicanos, él lo tenía en mente, viajar ese verano a México; y en otoño de 1936 se iba a estrenar *Doña Rosita la soltera*. Qué te puedo yo decir, va aplazando la publicación. Yo creo que iba a publicar el libro en aquel otoño de 1936, si lo deja con Bergamín es para que Cruz y Raya publique el libro, iba a ser un otoño maravilloso, extraordinario para él y... fue lo que fue. Probablemente lo postergó por la intensidad y extensión del trabajo. No hay muchos casos de un poeta que sea a su vez un dramaturgo de su talla, que sea tan popular; tiene mucho material por publicar, escribe cosas nuevas constantemente. Él es una fuente, un manantial creativo. Tantos proyectos, tantas invitaciones. Cómo se va a poder concentrar en una sola cosa cuando hay mil cosas por hacer.

Pregunta: Con la publicación de esta nueva edición del poemario de Galaxia Gutenberg, en la cual Andrew A. Anderson ha utilizado el original de 1935-1936, parece finalizada la polémica en torno a la historia y estructura textual del poemario. Eutimio Martín y Miguel García Posada eran, según he leído, «pro-escisión» del poemario en dos libros diferentes. He leído que incluso se llegó a dudar de la autoría de Lorca sobre ese original de 1935-1936. Usted tuvo el privilegio de mantener contacto epistolar con José Bergamín; ¿qué me puede decir al respecto?

I. G.: No recuerdo mucho, solo recuerdo que tuve la suerte de conocer a Bergamín y a Alberti. Yo no creo que Bergamín me mintiera, para qué iba a hacerlo. El problema es la memoria, el paso del tiempo y las imprecisiones que eso conlleva. Yo no estudié la historia textual, a mí me interesaban los poemas. Me da igual que los poemas estuvieran en *Tierra y luna* o en *Poeta*. Él iba a hablar de la estructura con Bergamín, pero desgraciadamente se murió. Allá los eruditos y los críticos con sus ediciones, yo no entro en esto. No tengo opinión, no me interesa.

Pregunta: Lorca se libera por fin en el poemario neoyorquino, explayando su creatividad y visualizando su sexualidad con franqueza. La estadía en Nueva York podría suponer entonces la madurez del autor, la salida del armario sin tapujos ni filtros, tanto para él personalmente como para su obra. ¿Qué piensa usted al respecto?

I. G.: No me cabe la menor duda de que fue una experiencia maravillosa para Lorca en todos los niveles. El contacto con los negros de Harlem [...] él es músico, le fascina el contacto con el *jazz* y la cultura afroamericana. No obstante, ya conoce el *jazz*. Como en todos los grandes genios siempre hay antecedentes de todo. Todo ha ocurrido ya antes aquí, en Madrid; en el Hotel Palace había en los años 20 un grupo de negros de Harlem que tocaban

jaꞤꞤ. Se llamaban los Jackson Brothers y actuaban en el sótano del Hotel Palace, en el cono- cidísimo Rector's Club. Allí Dalí, Buñuel y Lorca iban a escuchar *jaꞤꞤ* habitualmente y a beber. Ellos los siguieron, se hicieron amigos suyos, Buñuel incluso se reencontró con ellos en París. El Madrid de Entreguerras era un sitio fantástico, había de todo. [...] Todo está preparado para que vaya a Nueva York, donde le están esperando con los brazos abiertos. En Harlem conoce el mundo de los negros, imagino que sería fascinante para él. Ya había publicado el *Romancero gitano*, el hombre, el marginado, machacado por la sociedad burguesa, moderna..., y esto lo ve en Nueva York a un nivel mucho más salvaje: el negro oprimido por el blanco. Es el mismo tema, pero a una escala cósmica. Pero ellos cantando su pena, el *jaꞤꞤ* igual que los gitanos con el flamenco. Él disfruta de su estadía en Nueva York. Ángel Flores le lleva a una tertulia del poeta neoyorquino Hart Craine. Él lo conoce, flirtea con él. En Nueva York se respiraba más libertad que en España, a pesar de ser Madrid una ciudad bastante tolerante para su contexto. En Cuba es donde él se desata por completo. Conoció a mucha gente en Cuba, disfrutó mucho de ese viaje cubano que anhelaba realizar. Es decir, la estancia en Nueva York fue fundamental para él y para su poesía [...]. No obstante, encontramos un poema, como una escultura perfecta pero agrietada, un poema agrietado, la «Oda a Walt Whitman». Aquí Lorca hace eco de su sexualidad, pero asume una crítica muy dura, habla de los maricas de la ciudad, etc. [...] Es un poema fascinante como documento psicológico, pues se está condenando, en parte, a sí mismo, como una voz de reprobación católica dentro de él. No sabemos la opinión del propio poeta. Nunca la sabremos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA LORCA, Federico (1988): *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
GARCÍA LORCA, Federico (2015): *Poeta en Nueva York*, primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg.