

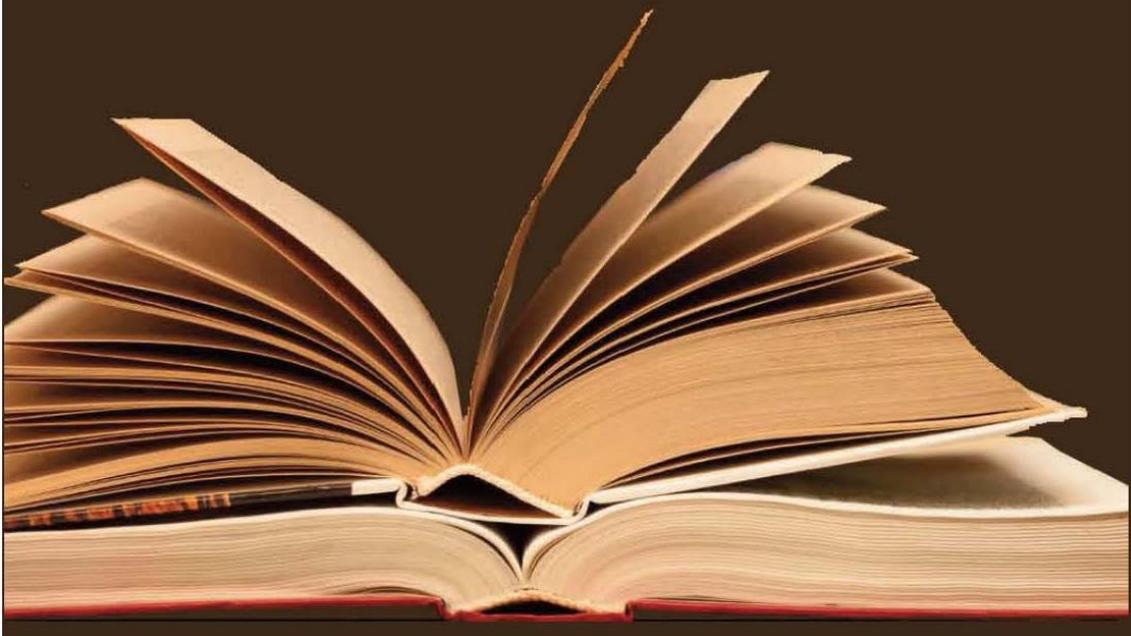


# EL VIENTO ESPIRA DESENCANTO

ESTUDIOS DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

*Editores*

Miguel Soler Gallo, María Teresa Navarrete Navarrete



$$\frac{A_{10}}{924}$$



# El viento espira desencanto

Estudios de literatura española contemporánea

*Editores*

Miguel Soler Gallo

María Teresa Navarrete Navarrete



Copyright © MMXIII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5980-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2013

*A José Jurado Morales y  
a Antonia Viñez Sánchez.*

*A Manuel J. Ramos Ortega y  
a José Luis Moreno Pestaña.*



Yo era un tonto y lo que he  
visto me ha hecho dos tontos.

Rafael Alberti



## Índice

- 015 *El viento espira desencanto*
- 017 *Redescubriendo el panorama literario de la contemporaneidad española*
- 033 Capítulo I  
*En el principio de la disidencia fue la revista*  
JOSÉ JURADO MORALES
- 053 Capítulo II  
*Constitución de la imagen nacional en las fronteras: autoimagen y visión del extranjero*  
MIRJANA SEKULIĆ Y VLADIMIR KARANOVIC
- 063 Capítulo III  
*El modernismo como disidencia*  
ROCÍO PILAR SALINAS DÍAZ
- 073 Capítulo IV  
*Librepensamiento y espíritu libre: una alternativa femenina en la novela Zezé de Ángeles Vicente*  
CRISTINA ARIAS VEGAS

- 083 Capítulo V  
*Escritura y patología. La maquinaria anti-espírita ante el simbolismo hermético: Ángeles Vicente y Emilio Carrere*  
MARTA FERRER GÓMEZ
- 093 Capítulo VI  
*De la búsqueda de la identidad a la conquista de la libertad*  
BEDIS BEN EZZEDINE ZITOUNA
- 103 Capítulo VII  
*La voz de la libertad: reivindicación del discurso femenino a la luz de las mujeres cervantinas en el ciclo farsesco de Federico García Lorca*  
MARTA COBO ESTEVE
- 113 Capítulo VIII  
*La novela a la escena: las fuentes autorreferenciales de Enrique Jardiel Poncela*  
BÁRBARA GRECO
- 123 Capítulo IX  
*De Cervantes a Max Aub: un juego intertextual como clave de lectura del laberinto español*  
ALESSIO PIRAS
- 133 Capítulo X  
*Lo grotesco: disidencia en la literatura testimonial concentracionaria de Max Aub*  
MARÍA SOLER SOLA
- 141 Capítulo XI  
Salvador Dalí y lo grotesco: un escritor disidente  
MATHILDE HAMEL
- 151 Capítulo XII  
*Hacia el surrealismo sui generis de Juan Gil-Albert: A los sombreros de mi madre y otras elegías*  
MANUEL VALERO GÓMEZ

- 161 Capítulo XIII  
*«Hacia las cumbres más hermosas». El uso del romance en Viento del pueblo*  
SABRINA RIVA
- 171 Capítulo XIV  
*Microrrelatos de autores españoles en el exilio (1936–1975): Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Francisco Ayala y Fernando Arrabal*  
DARÍO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
- 177 Capítulo XV  
*Una Medea española desde el exilio. Trasposición de elementos clásicos al mundo andaluz en Medea, la encantadora de José Bergamín*  
MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO
- 187 Capítulo XVI  
*Máscaras lingüísticas en la obra de Carmen Conde*  
MARTA GÓMEZ GARRIDO
- 197 Capítulo XVII  
*La conquista del nombre propio en la novelística de posguerra*  
VIRGINIA MARÍN MARÍN
- 207 Capítulo XVIII  
*El encuentro de la cultura gallega y la cultura portuguesa en dos novelas de Gonzalo Torrente Ballester: Filomeno, a mi pesar y Yo no soy yo, evidentemente*  
DAVID PÉREZ ÁLVAREZ
- 217 Capítulo XIX  
*Encarnaciones de la libertad en Torrente Ballester*  
SOLEDAD CUBA LÓPEZ
- 227 Capítulo XX  
*Disidencia e ironía en la prosa de Miguel Delibes*  
MARIA TERESA DE PIERI

- 237 Capítulo XXI  
*El hereje cuando vacila. La dimensión ideológica de la elección en El hereje de Miguel Delibes*  
MALGORZATA MARZOCH
- 247 Capítulo XXII  
*“La hija de Hir”, capítulo inédito de Figuras de Bethlem, obra inacabada de Gabriel Miró*  
LAURA PALOMO ALEPUZ
- 257 Capítulo XXIII  
*Claves para acercarse a la literatura de Ginés Liébana*  
OLGA RENDÓN INFANTE
- 263 Capítulo XXIV  
*En los límites del lenguaje. José Ángel Valente frente a Antoni Tàpies*  
AMELIA RABOSO MAÑAS
- 277 Capítulo XXV  
*Juan Goytisolo, lector de Jean Genet*  
DULCE MARÍA QUIROZ BUSTAMANTE
- 281 Capítulo XXVI  
*Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans*  
ADA CRUZ TIENDA
- 291 Capítulo XXVII  
*La ruptura de horizontes en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra*  
CRISTINA FERRADÁS CARBALLO
- 301 Capítulo XXVIII  
*Crítica y autocrítica en la dramaturgia de Alfonso Zurro: En el monte del olvido*  
LAURA BLANCO CASÁS

- 311 Capítulo XXIX  
*Picaresca y posmodernidad: Lágrimas de luz, de Rafael Marín*  
MIKEL PEREGRINA CASTAÑOS
- 321 Capítulo XXX  
*Locura e incertidumbre en Ventajas de viajar en tren de Antonio Orejudo*  
PATRICIA BARRERA VELASCO
- 331 Capítulo XXXI  
*El microrrelato en la era digital: ¿una transgresión institucionalizada o emergente?*  
BEGOÑA DÍEZ SANZ
- 341 Capítulo XXXII  
*Alejandra Vanessa: la irreverencia como poética*  
MANUEL GONZÁLEZ MAIRENA



## El viento espira desencanto

Igual que el viento impone direcciones al aire que nos envuelve, la sociedad determina rumbos desconocidos en el acontecer del ser. Si pensamos en el futuro previsto para el siglo XX y miramos desde el presente hacia su pasado, advertiremos cómo la utopía del hombre moderno se diluye a medida que el siglo avanza. En su lugar, aparecen el encierro, el exilio y el exterminio como las novedosas realidades que conforman la experiencia del sujeto. El hombre se encuentra, entonces, ante la búsqueda del anhelo perdido que le aproximará poco a poco al abismo del desencanto. Bajo la evanescencia del mundo, al artista sólo le queda consagrar sus obras a aquellos vientos que originan el desencanto del siglo XX.

Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete



# Redescubriendo el panorama literario de la contemporaneidad española

Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete

*El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea* reúne treinta y dos contribuciones que recorren el panorama literario y artístico español desde finales del siglo XIX hasta las últimas creaciones del siglo XXI. Con este volumen pretendemos ofrecer a los investigadores una nueva visión de conjunto en la que se perciben las diversas corrientes estéticas que han configurado el último capítulo de la historia literaria española.

El volumen lo inaugura el trabajo del profesor de la Universidad de Cádiz, José Jurado Morales, que analiza la vinculación entre las revistas literarias y la disidencia a partir del planteamiento de algunas de las señas de identidad a las que toda revista responde: el criterio de actualidad, la salida periódica, el empeño ideológico de un colectivo, la afirmación estética de un grupo y la acogida de escritores jóvenes. Se expone cómo estos rasgos definen la esencia de toda revista y explican su potencial como cauce adecuado para exteriorizar un acto de disidencia o un pensamiento disidente. Para ejemplificar las ideas expuestas, se citan casos representativos tomados de revistas literarias españolas del siglo xx.

El siguiente capítulo es el de Mirjana Sekulić y Vladimir Karanovic y tiene como punto de partida los relatos de viaje como medio de construcción tanto de la autoimagen como de la visión del país extranjero. La mirada del viajero, sea extranjero o no, está influida por unas imágenes previas acerca de lo que va a ver, sea para afirmar la imagen existente o para cuestionarla. La percepción de España a

finales del siglo XIX e inicios del siglo XX está condicionada tanto por la imagen en el extranjero (especialmente la que se formó durante los siglos XVIII y XIX) como por el intento de corregir esa imagen a veces errónea o superficial.

Por su parte, Rocío Pilar Salinas Díaz nos lleva a reflexionar sobre el modernismo como disidencia, teniendo en cuenta que este movimiento nace como rebelión contra el Positivismo y las normas establecidas, en el plano socio-cultural, y frente al Naturalismo y el Realismo, en el arte y la estética. La lucha entre lo viejo y lo nuevo se vivía en las revistas, redacciones y periódicos, tertulias, cafés y hasta en las propias casas a la hora de cenar, según nos cuenta Cansinos Assens. Con la crisis finisecular como escenario, Manuel Machado nos cuenta que la poesía española se encontraba en su lecho de muerte, cuando unos jóvenes con el lema danunzziano “*rinovarse o morire*” se hicieron adalides del individualismo. *La guerra literaria*, libro de Machado, y la postal de Darío y Villaespesa donde escriben llamando a Juan Ramón a la corte “*a luchar por el modernismo*” son más que metáforas. En el capítulo de Rocío Pilar Salinas se estudiará quiénes defendían este Nuevo Arte y quienes lo atacaban, y se analizará algunas definiciones del término recogidas de diccionarios y autoridades y comprobaremos la evolución que ha vivido el concepto desde su aparición.

Cristina Arias Vegas se centra en la escritora Ángeles Vicente, autora cuya actividad literaria fue desarrollada y valorada en la época finisecular española. Cristina Arias se detiene en el análisis de la novela *Zeze*, en la cual la autora muestra claramente los ejemplos sociales que destruyen y dignifican el papel de la mujer en la sociedad de su tiempo. Este estudio, pues, ahonda en el análisis de los personajes femeninos que la novela desgrana, así como en la reflexión social y feminista que propugnan en un momento de cambio y agitación en la historia de la misoginia contemporánea.

Por su parte, Marta Ferrer Gómez centra la atención en obras de Emilio Carrere y Ángeles Vicente, autores influenciados por la filosofía hermética, simbolista y oriental. Éstos idearon unos textos en los que el sabor espiritista les provocaba una irrisión ambigua, usando, por un lado, la narración de espacios atemporales, lugares de otras existencias; y, por otro, la descripción de la insania como hábitat per-

fecto en la que tales escritores podían lanzar su propio discurso. Sus textos, finalmente, demuestran cómo ese sujeto fuera de lugar, ya sea de forma temporal como de forma enajenada, habitaba en el terreno mismo de la pesadilla y del insomnio, provocado, no sólo por la influencia simbólico-oculista, sino también, en efecto, por los estudios de las patologías psicóticas.

Bedis Ben Ezzedine Zitouna se detiene en analizar a una de las pioneras del movimiento feminista español de la época, también llamado “sufragista”: María Martínez Sierra. La autora cuenta cómo Martínez Sierra se enfrentó a una realidad amarga y dedicó su vida al servicio de su ideal, la libertad de la mujer y de los niños. La emergencia de una conciencia autónoma desvela un compromiso político inigualable reflejado en sus obras firmadas bajo su propio nombre: su pasión política, su lucha por la justicia, por la fraternidad social y por el reconocimiento de los derechos de la mujer, le otorgaron una fama incontestable. No obstante, y a pesar de todas sus reivindicaciones feministas, de su inteligencia excepcional y de su autonomía incontestable, María Martínez Sierra se escondió detrás del seudónimo masculino de su esposo Gregorio Martínez Sierra para firmar algunas de sus obras literarias, un hecho que también será tratado en el trabajo.

A continuación, Marta Cobo Estévez analiza los personajes femeninos en el ciclo farsesco de Federico García Lorca, unas protagonistas femeninas en constante lucha por su libertad; mujeres condenadas a vivir tras las murallas que los hombres han construido con los cimientos de la pasión irracional de los celos y de otras obsesiones posesivas. Cobo Estévez escoge como apoyo las protagonistas femeninas creadas por Miguel de Cervantes que acaban rompiendo con esas fuerzas dominadoras, bien sea a través de la muerte, bien sea a través del adulterio, en busca de un hálito de libertad; mujeres a contracorriente de las normas ideológicas establecidas. El objetivo de Marta Cobo Estévez es desentrañar los hilos con los que Federico García Lorca teje la identidad de las mujeres de su teatro gracias a los personajes femeninos con los que Miguel de Cervantes, bien fuera a través de sus *Entremeses* o de sus *Novelas Ejemplares*, intenta romper ese espacio de sumisión y encierro que la sociedad del siglo XVII había reservado para las damas:

adúlteras o solteras por convicción se convirtieron en el modelo de las mujeres lorquianas que son todo pasión, y que, pese a los siglos, tenían que seguir por los márgenes de una férrea sociedad dominada por los hombres si querían alcanzar su libertad.

El mito del donjuanismo es analizado por Barbara Greco desde la óptica de Enrique Jardiel Poncela quien desmitifica el tema en su novela *Pero... ¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?* y en la adaptación de la misma obra a la comedia *Usted tiene ojos de mujer fatal*. A partir del contexto literario en el que se desarrolla este proceso de deslegitimación del mito del don Juan, es decir los años veinte — recordemos a Marañón, Ayala y Maetzu—, Barbara Greco analiza cómo Jardiel manipula el mito desde una perspectiva humorística que se manifiesta en todos los elementos de la novela —temáticos y gráficos— y señala, de esta manera, una ruptura con la tradición literaria. En su trabajo, Barbara Greco, estudia también el pasaje de la novela a la comedia, los cambios que éste conlleva y cómo la experimentación literaria que alcanza su plenitud en la novela se mitiga y adapta al público teatral en la comedia, que representa una obra de transición hacia lo inverosímil y absurdo que caracterizarán el teatro de Jardiel.

Alessio Piras estudia la intertextualidad entre dos novelas del ciclo del *Laberinto Mágico* de Max Aub y la *Numancia* de Cervantes, actualizada por Rafael Alberti. Alessio Piras encuentra un juego intertextual entre la tragedia cervantina y el ciclo narrativo sobre la Guerra Civil de Max Aub, el cual, en cierta medida, actualiza el texto “cervantino–albertiano” para convertirlo en parte integrante de su narración. La atención del lector está así focalizada sobre unos temas fundamentales como la lucha por la libertad y la solidaridad entre los ciudadanos. De esta manera, Aub pone de manifiesto tanto el valor universal de la resistencia republicana al franquismo, como los errores que han favorecido la victoria de Franco. Asimismo evidencia las responsabilidades de las demás democracias europeas a la hora de aislar la República declarándose neutrales. En palabras de Alessio Piras, las citas de la *Numancia* se convierten en clave de lectura de la Guerra Civil y de su consecuencia más inmediata, es decir, el exilio, que representa, para los republicanos, lo que había sido la muerte para

los numantinos: la tentativa última y desesperada de preservar su propia libertad.

El siguiente capítulo continúa arrojando luz sobre la obra maxaubiana, esta vez es María Soler Sola quien ofrece un estudio de lo grotesco en la literatura testimonial de Max Aub, focalizando la atención en los campos de concentración franceses. Si asumimos la existencia de un valor ideológico en toda obra literaria con mayor motivo lo haremos en el caso del testimonio ya que un testigo, en cuanto a sujeto–histórico que declara su participación en determinados hechos, no puede evitar tomar parte en las controversias, debates ideológicos y político–culturales propios de su tiempo. María Soler afirma que narrar la experiencia de los campos significa disidir de la ideología que los originó y decodificar la absurdidad imperante en ellos para hacer comprensible al lector la intensidad de la vivencia luchando así contra aquella mentalidad que legitimó su aparición en toda Europa. Si el campo representa el dominio de lo inefable e irracional, la palabra encierra en su naturaleza la posibilidad de hacer decibles las cosas nombrándolas y racionalizándolas. Es por ello que, frente a la enorme fuerza con la que se impone la sinrazón de la vida en los campos, el testigo siente que los significantes no pueden encerrar el verdadero significado de su experiencia y se verá obligado a desnaturalizar el lenguaje recurriendo a lo grotesco. En opinión de María Soler, con la introducción de este tipo de elementos en el texto de Max Aub, conseguirá romper simetrías y crear fuertes desequilibrios que situarán al lector en una zona que se debate entre lo humano y lo monstruoso, permitiéndole de tal modo comprender el enorme drama humano que generó el fascismo.

Mathilde Hamel ahonda en su trabajo el período americano de Salvador Dalí, unos años, como apunta Hamel, poco conocidos de la vida del artista catalán y que representó un momento clave en su construcción identitaria, al producirse el alejamiento del grupo de Breton para afirmarse como artista independiente y encontrar su propia vía creadora. A este exilio corresponde una verdadera necesidad de cambio de piel, tal como lo afirma en su autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí* (1941) y que queda ilustrada perfectamente con su orientación estética hacia lo grotesco en sus obras de teatro y su única novela *Rostros ocultos* (1944). De este

modo, ruptura, transgresión y disidencia aparecen como lemas durante el periodo bisagra que fue para Dalí su exilio americano. Mathilde Hamel analiza la ruptura que durante estos años tuvo Dalí con el surrealismo dando lugar a un giro clacisista que tendrá resonancia en toda su producción futura. Del mismo modo, la autora examina la transgresión de fronteras genéricas así como la alteración del objeto psicoanalítico desde una perspectiva grotesca. Asimismo, en el trabajo, Mathilde Hamel, estudia la construcción del personaje Dalí a través de su autobiografía y sus performances. Lo cual permite definir los contornos de la estética grotesca que desarrolla en su obra no sólo mediante la distorsión de los límites de lo real, sino también a través de una sexualidad trastornada, llamada “cledalismo”, y de unos personajes cuyas identidades están en perpetuo movimiento.

Manuel Valero Gómez centra su trabajo en estudiar la obra *A los sombreros de mi madre y otras elegías* de Juan Gil-Albert, un verdadero enigma dentro de la bibliografía gilalbertiana. Valero Gómez centrará la cuestión del autor en la encrucijada entre la pureza y la revolución —siguiendo con lo afirmado por Juan Cano Ballesta— ya no como ruptura sino como inversión —según lo expresado por Miguel Ángel García—. A su vez, delimita la presencia gilalbertiana con respecto a la influencia del surrealismo al servicio de la revolución y el Nuevo Romanticismo desde una interpretación radicalmente histórica donde el discurso de Ortega y Gasset permanecerá como telón de fondo. El análisis de la obra de Valero Gómez sirve para dar solidez al (re)ordenamiento de la poesía gilalbertiana propuesto por Jaime Siles, así como para consolidar una nueva protohistoria desde la revelación de un destino contradictorio (re)construido. El trabajo de Manuel Valero Gómez, en definitiva, ubica las elegías gilalbertianas de 1934 como paradigma de la doble rehumanización como así demuestran las tensiones en su dialéctica compromiso/pureza. Una obra que se estima imprescindible para desenmascarar la automatización de una serie de tópicos que han conformado un (re)ordenamiento de la poesía gilalbertiana basado en la excepcionalidad y la voz comprometida.

Le sigue en el volumen Sabrina Riva con un trabajo sobre *Viento del pueblo* de Miguel Hernández, deteniéndose en analizar las variaciones, asimilaciones y renovaciones que el poeta realiza sobre el

romancero de tradición popular oral, en los romances que componen la citada obra. El proyecto poético hernandiano presenta diversas modulaciones, jalonadas éstas tanto por las lecturas, amistades y círculos intelectuales que frecuenta el autor, como por la decisiva coyuntura socio-política que debió atravesar: la Guerra Civil y su posterior encarcelamiento. Conjuga, asimismo, dos tendencias básicas: el asedio a algunos referentes consagrados de la tradición áurea y la apropiación de la poesía popular. En lo que concierne a la segunda veta aludida, una de las formas estróficas retomadas con frecuencia por el autor, en sus composiciones elaboradas al calor de los primeros meses de guerra, es el romance. Pensado como el más adecuado para establecer una comunicación directa con el pueblo y cantar su gesta, éste fue el metro más empleado durante la contienda armada. Hernández no sólo mantiene la versificación octosilábica y recrea algunos de los aspectos del romance popular —el comienzo dinámico in media res, la caracterización heroica, el tono narrativo—, sino que escribe una poesía de claro carácter propagandístico, atravesada, en ocasiones, por innegables notas de lirismo.

Darío Hernández Hernández realiza un análisis teórico e histórico de los microrrelatos, situando como precursores de esta tipología narrativa —tan en boga en los últimos años— a varios autores que tuvieron que realizar su obra en el exilio a causa de la Guerra Civil española, como Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna, o escritores más jóvenes, como Max Aub, Francisco Ayala o Fernando Arrabal, quienes también cultivaron el género en sus respectivos exilios. El trabajo de Darío Hernández es importante por la visión de conjunto que ofrece con especial interés en los inicios de este género narrativo que se desarrolla en los márgenes del canon.

Del exilio también trata el capítulo de Mariángeles Rodríguez Alonso, esta vez a través de José Bergamín, exiliado en Montevideo, quien escoge la figura de la extranjera por antonomasia en su drama *Medea, la encantadora*. Mariángeles Rodríguez estudia la trasposición, la adaptación y la actualización de los elementos de la tragedia clásica a la propia situación que vive el escritor. Una obra que nos muestra un Bergamín nostálgico por su tierra, de ahí la españolización del mito clásico. Rodríguez Alonso recorre en su trabajo las nuevas coordenadas espacio-temporales, la elección de un

universo cultural que afecta a la recreación de la totalidad de la obra: el elemento bárbaro encuentra su expresión en el mundo gitano, la hechicería de Medea en la superchería y el duende de la Andalucía profunda, el coro de mujeres de Corinto toma voz en el cante jondo. La ausencia de dioses helénicos es ahora ausencia del Dios único del catolicismo. En definitiva, Bergamín explora con gran acierto las posibilidades de esta ambientación y da sentido y valor nuevo a diversos elementos en los que arraiga su tragedia.

Virginia Marín Marín presenta un trabajo sobre la presencia del pseudónimo en la obra de Carmen Conde, nombrada primera académica de la Lengua en 1978 y prolífica escritora de poesía durante el siglo XX. Virginia Marín se centra en las primeras producciones de posguerra para establecer la comparativa con los otros aquellos textos firmados con su propio nombre, entre los que destacan los poéticos, frente a los que escribe con diferentes pseudónimos, siempre femeninos. La utilización de identidades alternativas para publicar, sobre todo, en libros de relatos y cuentos, expresa una necesidad imperiosa de esconderse de la persecución de la postguerra, como de la asunción de dos voces literarias: la poética, que enlaza con su obra anterior pero que no tiene casi cabida dentro del nuevo régimen instaurado en España, y la voz del presente, disociada de su pasado político. Carmen Conde inicia así un arduo camino de búsqueda de libertad expresiva, dentro de un contexto histórico y social inundado, por el contrario, de represión y persecución. El análisis de Virginia Marín es, por tanto, relevante, porque nos aclara matices para comprender mejor la voz de Carmen Conde y en cuanto nos muestra una forma de sobrevivir literariamente a la falta de libertad, así como la asunción de la llegada de un nuevo régimen y el intento por seguir publicando literatura sin olvidar quién se es realmente.

Por su parte, David Pérez Álvarez estudia dos novelas de otro de los escritores relevantes de la posguerra española, Gonzalo Torrente Ballester, centrándose en el vínculo que se establece entre estas dos obras y la cultura gallega y portuguesa. El trabajo de Pérez Álvarez analiza esta relación en *Filomeno, a mi pesar* y *Yo no soy yo, evidentemente*. En primer lugar, trata los conflictos de identidad de Filomeno, gallego de ascendencia portuguesa criado en la zona

miñota; y, en segundo lugar, comenta el grado de influencia de Fernando Pessoa y sus heterónimos, y de Eça de Queirós y Ramalho Ortigao, *El misterio de la carretera de Sintra*, en *Yo no soy yo, evidentemente*, poniendo de manifiesto el peso de la literatura portuguesa en uno de los grandes autores gallegos del siglo XX.

Gonzalo Torrente Ballester también es el objeto de estudio de Soledad Cuba López, quien examina la utilización del mito, no como mero recurso estético —como es relegado habitualmente—, sino como motivo vertebrador del texto literario. Soledad Cuba centra su trabajo en abordar la cuestión de la libertad (que a veces adquiere un carácter universal) y cómo Torrente Ballester consigue que sus personajes gocen o estén privados de ella por acción directa del mito, empleándolo, además, como cauce para introducir en la literatura distintos discursos.

De Gonzalo Torrente Ballester pasamos a Miguel Delibes de la mano de María Teresa De Pieri, quien analiza la prosa delibiana desde la óptica del artificio irónico y del juego burlesco y desacralizador, que le permite situarse al autor dentro de los límites de una sutil y aguda postura disidente. Miguel Delibes forma parte de ese grupo de intelectuales que, en los años sesenta, empiezan a movilizarse contra el régimen franquista; una oposición que Delibes hará efectiva a través del periódico vallisoletano «El Norte de Castilla», que dirigía. La disidencia y la ironía, por lo tanto, corren paralelas y se manifiestan tanto en el ámbito semántico como en el situacional; De Pieri sintetiza estos recorridos a través de la relectura de algunas de sus obras, empezando por *Las ratas* (1962), resultado narrativo de un fuerte malestar social, donde el autor adopta la forma de una alternativa política de denuncia; siguiendo con *Cinco horas con Mario* (1966), en la que la reacción al régimen se revela, paradójicamente, a través de la fisonomía conservadora del personaje de Carmen Sotillo.

Malgorzata Marzoch se centra en el análisis de *El hereje* (1998) de Miguel Delibes, donde se realiza una interpretación de la rescritura de la historia con el objetivo de demostrar que en la obra delibiana, al abogar por tolerancia, acentúa la tensión entre conceptos de ortodoxia, identificada con la religión católica y posesión de la verdad, y de herejía, entendida como la alteración de ésta, que en la sociedad moderna quedan mitologizados en el marco de la perspectiva

fundamentalista. En la época posmoderna, el dogmatismo implica cierta fosilización ideológica, mientras que la herejía, antiguamente entendida como error, hoy fomenta y multiplica las diferencias, enriquece la perspectiva de la otredad, y por consiguiente, cobra el sentido positivo. Por ello, Malgorzata Marzoch recurre al significado original del concepto de herejía, examinado por el filósofo polaco, Leszek Kołakowski, en sus discursos de los años 1982 y 1983, y, por otra parte, al concepto de ortodoxia, defendido por G. K. Chesterton, para cotejar ambos términos, que se exigen mutuamente, con la noción presente en la última novela de Miguel Delibes.

Laura Palomo Alepuz analiza un capítulo inédito de la fragmentaria obra *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró, “La hija de Hir”, hallado por la autora en la biblioteca “Gabriel Miró”. Se trata de un borrador de capítulo en el cual reproduce Miró un relato que aparece en Jueces: una mujer abandona su casa conyugal en Efraim y vuelve a la casa paterna en Bethlem. Su marido la recoge allí. Durante el regreso, tienen que hacer noche en un pueblo llamado Gabaa, benjaminita donde un jornalero les acoge pero los gabaonitas, apostados fuera, reclaman al levita porque quieren «conocerlo». Éste les arroja a su propia mujer, a la que violan repetidamente. Al día siguiente, el levita corta su cuerpo y lo reparte entre las once tribus israelitas para que juntas hagan la guerra contra los benjaminitas. La reproducción que hace Miró es comprometida principalmente porque, por un lado, mientras que el narrador bíblico se posiciona en el punto de vista del levita y aprueba su comportamiento, Miró lo hace desde el de la mujer bethlemita y del de su padre, Hir y denuncia el hecho; y, por otro, porque Miró se extiende mucho más en los detalles, incluso en la violación, lo que suponía un acto de valentía escribiendo en el contexto de la sociedad española de principios de siglo XX, de cuyo sector más ortodoxo ya se había ganado la oposición.

Olga Rendón Infante analiza las claves de la obra literaria de Ginés Liébana, pintor, poeta y dramaturgo cordobés que se dio a conocer en la década de los cuarenta cuando ilustraba los textos de los poetas y demás colaboradores que publicaban en la revista *Cántico*, dirigida por sus amigos Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier. Su nombre se relacionó desde entonces y hasta hoy a la pintura, a sus magistrales retratos tamizados de fantasía y a sus sobrecogedoras

imágenes de ángeles. Pero además de con el pincel, Liébana ha demostrado ser ducho con la pluma; una veintena de títulos lo avalan, entretejidos todos por el disparate, la dispersión y fundamentalmente por la risa. Olga Rendón nos ayuda a conocer mejor y a entenderlo como el último personaje de la vanguardia auténtica, el que deforma hasta el límite el lenguaje por el humor y el absurdo a base de neologismos, casticismos y localismos, con saltos mortales que le permiten acercarse lo mismo al surrealismo que al esperpento de títeres de cachiporra. Según palabras de la autora, Ginés Liébana pone patas arriba los géneros literarios creando una dramaturgia desmesurada, nacida de una vocación inconmensurable por desmadejarse de la risa, por poner a prueba la racionalidad del lector, por eso su propuesta estética está fuera del panorama editorial circense actual. Mientras tanto él, con un envidiable vitalismo, se ríe y disparata.

Amelia Raboso Mañas trata en su estudio de dos poetas de la posguerra, José Ángel Valente y Antoni Tàpies, quienes tras el agotamiento de las fórmulas realistas, emprendieron la búsqueda de un lenguaje sincero, comprometido y capaz de dar cuenta de una realidad bastante esquiva. Para Amelia Raboso, esa vuelta al origen, a la palabra primigenia, reveladora de la otredad, desembocó no sólo en el silencio y la pérdida de la identidad sino en el vacío. A colación de los muros de Tàpies señalaría Valente la nada como “principio absoluto de toda creación”, “un estado de disponibilidad”, “el lugar donde la materia se halla interiorizada”. En esta misma línea trataremos de acercarnos a las palabras del poema y a los signos de los muros no sólo como “testimonio de la memoria” sino como manifestación material de ese vacío. Haremos hincapié en el concepto de límite que ambas expresiones artísticas parecen compartir, esa oposición de la naturaleza oscura, en negativo, frente a la luminosa emergencia de los signos, así como en las características propias del vacío aparecido en cada una.

Dulce María Quiroz Bustamante establece la relación entre Juan Goytisolo y Jean Genet a través de la escritura. Genet muestra a Goytisolo, tanto a través de su obra como de su persona, una lectura de espacios, de ciudades y de cuerpos. La lectura que Goytisolo hace de Jean Genet se da a través del encuentro material entre los dos. Juan

Goytisolo había leído *Le Journal d'un voleur* antes de conocer a su autor: su lectura lo introdujo en un mundo oscuramente presentado que transgredía el orden de los espacios donde él habitaba. Más tarde, el encuentro directo con Genet y la amistad que mantuvieron a los largo de varios años constituyó otra lectura, relacionada con los límites quebradizos entre la literatura y la vida. Así, la escritura y la identidad forman una conjunción inseparable, en este sentido, la autora se pregunta si la escritura se concibe como desviación desde el momento en que se instala en los márgenes del cuerpo y de la historia.

Ada Cruz Tienda realiza un análisis comparativo de la película de Ibáñez Serrador *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), y la novela en la que se basa, *El juego de los niños*, de Juan José Plans, con el objeto de identificar los elementos textuales que rompieron las expectativas fantásticas de lectores, espectadores y crítica. Entre éstos cabe destacar la disolución de la distancia de seguridad mediante la acentuación de lo cotidiano, el abandono de la estética gótica, la apuesta firme por el miedo a lo inexplicable y el posicionamiento ambiguo e incómodo ante la monstruosidad irracional y amoral. Ibáñez Serrador solía situar la acción en tiempos y espacios remotos para mantener una distancia de seguridad que permitiera inquietar y sorprender al lector sin horrorizarlo. Pero en los años setenta el autor puso a prueba a la audiencia y a la crítica con la citada película, que consiguió transgredir los límites estéticos del género fantástico español, influyendo en el cambio de paradigma que llevaría a su plena normalización a partir de los años ochenta.

El trabajo de Cristina Ferradás Carballo estudia el teatro breve de Sanchis Sinisterra, autor que desde sus comienzos reflexiona sobre los territorios fronterizos del individuo, de la cultura y del propio teatro. Para Ferradás Carballo, esta reflexión conlleva una ruptura con el Sistema Teatral Burgués y una mayor atención al espectador, que se convierte en un receptor implícito construido a partir de unas coordenadas estéticas alternativas al teatro imperante y situadas en lo que el propio autor ha denominado “Teatralidad menor”. Sanchis Sinisterra señala en numerosos textos teóricos la necesidad de que el espectador, lejos de recibir la obra teatral como un producto acabado, participe en su producción o, en palabras del dramaturgo Juan Mayorga: “un espectador que sea antes un ciudadano que un

consumidor<sup>27</sup>. Para ello se hace necesaria una transformación del teatro que empieza por la modificación del horizonte perceptivo del espectador. El análisis de las obras y la lectura de la bibliografía existente facilitan el estudio de la producción dramática del autor y de esos mecanismos de transformación que vertebran la teatralidad menor.

El trabajo de Laura Blanco Casás se centra en la pieza breve *En el monte del olvido* de Alfonso Zurro, que posteriormente el escritor reescribe y amplía, ya que la obra apuntaba muchos temas interesantes que podían desarrollarse perfectamente en una obra de duración convencional. Laura Blanco analiza la versión original, un texto crítico y autocrítico con el mismo teatro, con la sociedad, con la política y hasta con la religión. Un texto sorprendente, con un estilo directo, osado y muy sincero. Y ésta es una aproximación novedosa a su obra, todavía no estudiada debido a su contemporaneidad.

Mikel Peregrina Castaños trata la novela *Lágrimas de luz* (1982), de Rafael Marín Trechera, quizá la obra por excelencia de la ciencia ficción española. En *Lágrimas de luz* el autor demostró una calidad estética admirable y aunó dos géneros de tradiciones diferentes: la space-opera y la picaresca. A ello se añade la apertura temática propia de la transición al agregar un tratamiento de la sexualidad, tema tabú durante el franquismo. La obra se ha convertido en un punto de inflexión dentro de la historia fantacientífica española, un género excluido del canon de literatura española, tradicionalmente considerado como realista, a pesar del elenco de obras fantásticas existentes en las letras hispánicas. Esta obra ejemplifica cómo la ciencia ficción reinterpreta mitos a través de una nueva óptica.

Patricia Barrera Velasco analiza algunos de los rasgos fundamentales de la novela *Ventajas de viajar en tren* (2000), de Antonio Orejudo Utrilla. La obra supone un auténtico ejercicio literario de búsqueda de libertad, manifestada en distintos aspectos. Por un lado, el autor, desde un punto de vista humorístico, irónico y fuertemente crítico, expone varios temas que se hallan en contradicción con las normas establecidas por la sociedad, como son, por ejemplo, la sexualidad enfermiza que destruye al otro y a uno mismo, las referencias pornográficas, la locura y la desmitificación de los clásicos literarios. Por otro, la estructura narrativa es, al igual que

la trama y los personajes, caótica. Las acciones se solapan y los caminos por los que discurren de manera libre y disparatada, son la pérdida de la verosimilitud, el conflicto entre la realidad y la ficción y el carácter metaliterario de la novela. Además, el lector, como ha expuesto en alguna ocasión Antonio Orejudo, disfruta de una gran libertad al leer este texto, pues a él le compete elegir si lo considera una novela o un conjunto de cuentos y, también, qué interpretación de la obra es la suya. Los límites entre literatura y juego se confunden y favorecen una lectura enajenada, que provoca una gran incertidumbre en el lector.

Begoña Díez Sanz analiza la relevancia adoptada por el microrrelato en los postulados filosóficos y sociológicos de la posmodernidad. Como formas distantes de la centralidad canónica, hay una recuperación de su valor social y comunicativo en conexión con las tendencias de una ideología que abandona los grandes relatos para reconsiderar las periferias estéticas. Los microrrelatos considerados como textos ex-céntricos proponen un escepticismo radical que descrea de la existencia de verdades absolutas, lo cual se ajusta a una voluntad experimentadora, tanto a nivel formal, como temático, como un recurso de posibilidades no sólo lingüísticas, sino también lógicas, estéticas, cognitivas y comunicativas. Además, esa excentricidad permite ser voz de la reivindicación de las minorías excluidas de la historia de la literatura, bien sea por cuestiones de nacionalidad, género, raza o ideología. El microrrelato nacido del modernismo y consolidado bajo el amparo de las condiciones comunicativas, estéticas e ideológicas del posmodernismo, propone una realidad comunicativa, lingüística y estética de lo breve, con una existencia discursiva que ofrece una serie de posibilidades para su difusión no sólo a través del medio editorial convencional, sino también en los medios de comunicación social, como Internet, la radio, revistas o en la prensa escrita. En esa “aldea global” que hoy es la red, la progresiva centralización de las formas breves ya no responde a criterios estéticos, histórico-políticos o canónicos, sino que empieza a responder a criterios cognitivos de recepción.

Manuel González Mairena estudia la obra *Colegio de monjas* (2005) de la escritora Alejandra Vanessa, una poeta que se desmarca de las corrientes literarias más extendidas desde la entrada de la

democracia en nuestro país. Alejandra Vanessa ha creado una poética irreverente que acoge distintos conceptos culturales y los muestra como contrapuntos grotescos sobre los que construir su discurso poético.

Con estas páginas introductorias damos cuenta de la amplitud temática del volumen que gira en su mayoría en torno a la conformación de estrategias artísticas al margen de lo que comúnmente entendemos por literatura española. Los lectores encontrarán nuevos caminos por los que transitar y redescubrir la historiografía literaria de uno de los períodos más atractivos del panorama estético y cultural del país.



## En el principio de la disidencia fue la revista

José Jurado Morales, Universidad de Cádiz

El título de este trabajo supone un guiño a Guillermo de Torre que comienza su «Elogio de las revistas» de modo tajante: «¿En el principio fue el Verbo? No. En el principio fue la Revista». <sup>1</sup> En efecto, los años y la sucesión de promociones de escritores dan la razón al ensayista y poeta madrileño, pues la revista se ha convertido en la edad contemporánea en el trampolín público de autores noveles, ideas germinales, propuestas genéricas fronterizas, primeras traducciones de textos extranjeros, entrevistas iluminadoras, ecc. Esto significa que en cualquier traza del panorama de un momento literario conviene tener en mente el quehacer de múltiples revistas con mayor o menor repercusión y notoriedad que ofrecen una radiografía muy detallada y plural de las claves literarias vigentes y aun de las tendencias por venir.

Partiendo de este elogio de la revista, en las páginas que siguen trataré de presentar unas consideraciones sobre la vinculación entre revista literaria y disidencia con el fin de sugerir posibles líneas de investigación en este terreno. Compondré una especie de carné de identidad de las revistas enumerando algunos rasgos que definen su esencia que explican su potencial como cauce adecuado para exteriorizar

---

<sup>1</sup> GUILLERMO DE TORRE, “Elogio de las revistas”, epígrafe del capítulo “El 98 y el Modernismo en sus revistas”, en *Del 98 al Barroco*, Gredos, Madrid 1969, pp. 12–17, cit. en p. 12. En las citas siguientes seguiré esta edición de Gredos. No obstante, el trabajo original puede consultarse en GUILLERMO DE TORRE, “La generación española de 1898 en las revistas del tiempo”, en «Nosotros», n. 47, Buenos Aires, octubre de 1941, pp. 1–38.

un acto de disidencia o un pensamiento disidente. A la par, iré ofreciendo casos representativos tomados de revistas literarias españolas del siglo XX sin olvidar que, en un asunto tan amplio como este, los ejemplos anotados pueden multiplicarse o pueden ser sustituidos por otros.

### **1.1. La revista responde a un criterio de actualidad**

Refería el citado Guillermo de Torre que «la revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd.»<sup>2</sup> Quiere significar esto que, cuando un libro sale a la luz, el discurso que lo sostiene conlleva mucho de aire anticuado. Siempre pasa un periodo desde que un escritor concibe una idea hasta que la ve publicada. El tiempo de madurarla en su mesa, escribirla y estamparla en la imprenta hace que esa idea llegue al lector con más retraso del que el autor desearía y, cuando concierne a asuntos ligados a la realidad de su presente, le llega con menos frescura de la deseada. Por esto, muchos libros se escriben pensando en una carrera de fondo, se escriben como obras que no han de perder su vigencia en una lectura venidera.

En cambio, la revista no nace tanto con vocación de perdurar en el tiempo como de testimoniar ese presente, de ahí que tenga un sello de identidad: la actualidad. La revista retrata bien su instante histórico, recoge en sus páginas las polémicas de su presente, transmite la coyuntura de su tiempo, reseña lo que pasa en sus días. Como el colaborador de una revista conoce esta identidad y sabe que hay poco intervalo entre la concepción de una idea, su desarrollo, publicación y recepción, escribe de asuntos actuales para lectores coetáneos suyos. La revista gaditana «Isla» (1932–1940) se subtitula justamente «Hojas de arte, letras y polémica». De modo que el discurso estético, ideológico o social de la revista nace del contexto cultural, político y filosófico en que surge, es una reacción colectiva a su tiempo histórico a sabiendas de que con las opiniones recogidas en sus páginas puede llegar a influir en el pensamiento de los lectores coetáneos.

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 15.

El francés Georges Duhamel ha escrito sobre el alcance de estas publicaciones y ha hablado, con acierto en mi opinión, del pensamiento vigilante que las define. Dice así Duhamel:

Las revistas corresponden a una forma de actividad intelectual más necesaria que nunca en el desorden contemporáneo. Cierta esfuerzo de pensamiento continuo, de meditación creadora, de estudio activo, sólo puede manifestarse en nuestros días gracias a las revistas literarias. El libro es voluminoso y lento, el diario es demasiado breve y fugitivo. El libro es, en general, la obra de un solo hombre y el reflejo de un solo espíritu. La revista es un trabajo de equipo, la imagen de un grupo de espíritus. Cierta manera de examinar, de criticar los acontecimientos, los hombres, las obras, exige la revista, vehículo natural de un pensamiento vigilante, de un pensamiento que no renuncia a su misión. La desaparición de una revista es hoy una desgracia para la inteligencia, amenazada en su ejercicio y en sus prerrogativas.<sup>3</sup>

A este hilo de la actualidad pueden citarse muchas revistas, pero valga con recordar «Hora de España», cuyo primer número sale en Valencia en enero de 1937 y cuyo título recoge el espíritu que la mueve: testimoniar la hora que vive España en el momento conflictivo de la guerra civil. Es decir, y con esto pongo el fin a este primer punto, en muchas ocasiones las revistas literarias encuentran su razón de ser en la toma del pulso de la actualidad, pues nacen a la luz de un ambiente determinado y tratan de explicar, desde una postura u otra, ese ambiente.

## **1.2. La revista sigue una periodicidad**

Otra seña de identidad de la revista estriba en la periodicidad. Frente al libro, que tiene vida única (salvo que se piense en las reediciones o segundas partes), por lo común las revistas surgen con la intención de tener una vida sostenida en el tiempo gracias a su salida periódica. Esto significa que un escritor tiene lugar y tiempo para matizar, profundizar y rectificar el mensaje de una postura disidente, puede ir construyendo y difundiendo su opinión discordante poco a poco. Es decir, frente al autor de un libro, el colaborador de una revista puede

---

<sup>3</sup> Citado según GUILLERMO DE TORRE, *op. cit.*, pp. 16–19.

llegar a tomar un grado mayor de madurez y conciencia en su disidencia justamente porque la periodicidad de la revista le permite repensar tal o cual asunto.

La periodicidad de la revista también la hace adecuada para mantener polémicas desarrolladas a lo largo de una temporada. Los números sucesivos de una o varias revistas pueden ir informando del proceso de las controversias creativas, artísticas, filosóficas, sociales, políticas, morales, científicas, ecc., de una época. Sin ellas ni el lector coetáneo ni el investigador futuro tendrían las mismas opciones de hacerse cargo de una visión poliédrica y más completa de las disidencias intelectuales de un lapso determinado. Traeré a colación dos ejemplos muy conocidos de cómo las revistas ayudan tanto o más que los libros a la dialéctica intelectual y cultural de su tiempo.

El primer caso guarda relación con los vaivenes de la disidencia bajo el franquismo y se refiere a la polémica del posibilismo frente al imposibilismo teatral que mantienen Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre en torno a cómo afrontar la creación ante los controles de censura. Para reconstruir ese debate intelectual tenemos obligatoriamente que acudir a las páginas de «Primer Acto», una de las grandes referencias de la investigación teatral desde 1957. Alfonso Sastre abre el fuego con “Teatro imposible y pacto social” en el número 14 de mayo–junio de 1960, le responde Buero en el número 15 de julio–agosto con “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, y contraataca Sastre en el número 16 de setiembre–octubre con el artículo “A modo de respuesta”<sup>4</sup>. Esto manifiesta que en apenas cinco meses los seguidores de «Primer Acto» siguen una dialéctica entre dos de los dramaturgos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, una dialéctica que va más allá de los escenarios y que toca a los resortes mismos del franquismo, al control estricto de la censura y a la falta de libertad de pensamiento y expresión.

El segundo caso también corresponde a la posguerra y alude al debate teórico–estético de la década del cincuenta y de los primeros años sesenta acerca de la concepción de la poesía como un medio de comu-

---

<sup>4</sup> ALFONSO SASTRE, “Teatro imposible y pacto social”, en «Primer Acto», n. 14, mayo–junio de 1960, pp. 1–2, y “A modo de respuesta”, en «Primer Acto», n. 16, setiembre–octubre de 1960, pp. 1–2; ANTONIO BUERO VALLEJO, “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, «Primer Acto», n. 15, julio–agosto de 1960, pp. 1–6.

nicación o como un modo de conocimiento. Las opiniones de unos y otros se suceden también en forma de declaraciones, reflexiones y poéticas insertas en libros, pero llega a los propios poetas, a los intelectuales y a los lectores en general gracias fundamentalmente a los artículos publicados a lo largo de más o menos quince años en las revistas. Se puede seguir la polémica de modo cronológico consultando las hemerotecas y leyendo lo escrito, y solo ofrezco una selección, por Vicente Aleixandre en «Ínsula» (1950) y «Espadaña» (1950), José Ángel Valente en «Ínsula» (1951), Carlos Barral en «Laye» (1953), Jaime Gil de Biedma en «Cuadernos Hispanoamericanos» (1955), Carlos Bousoño en «Papeles de Son Armadans» (1956 y 1962), Enrique Badosa en «Papeles de Son Armadans» (1958) y Antonio Gamoneda en «Ínsula» (1963)<sup>5</sup>.

En definitiva, la salida periódica de las revistas ha servido para recoger la dialéctica de orden teórico-creativo mantenida entre los críticos y los escritores.

### 1.3. La revista responde a un empeño ideológico colectivo

No faltan los casos en los que una revista surge por un enfrentamiento personal, por la reacción de un solo individuo ante lo que considera un agravio, por la polémica de uno o varios escritores con un grupo que respalda tal o cual publicación. Refiero esto pensando en lo que cuenta César Antonio Molina<sup>6</sup> con relación a la onubense «Papel de Aleluyas» que al parecer tiene su origen en la discordia entre Fernando Villalón y los integrantes de «Mediodía» a raíz de la negativa de estos a publicarle su poemario *Andalucía la Baja* (1926).

También hay algunas revistas regidas y escritas por un solo sujeto. Se suele citar al respecto que muchos números finales de «La Gaceta Literaria» (1927–1932) se deben en exclusiva a Ernesto Giménez Caballero. Su defensa del fascismo y su colaboración en el lanzamiento

---

<sup>5</sup> Estas referencias bibliográficas pueden consultarse en el libro de JUAN JOSÉ LANZ, *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950–1963)*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca 2008, pp. 229–230.

<sup>6</sup> CÉSAR A. MOLINA, *Medio siglo de prensa literaria española (1900–1950)*, Endymión, Madrid 1990, p. 84.

de «La Conquista del Estado» hacen que sus colaboradores dejen de entregarle originales para mostrar su distancia ideológica, esto es, su disidencia con el director. De este modo, Giménez Caballero escribe por completo el número 112, del 15 de agosto de 1931, que sale como número primero y un nuevo título, «El Robinsón literario de España (o la República de las Letras)», y lo mismo sucede con los números 115, 117, 119, 121 y 122.

Sin embargo y al margen de situaciones como las de «La Gaceta Literaria» en las que influyen mucho el ego y la individualidad, lo habitual es que esté dirigida por una o varias personas y cuente con un ramillete de colaboradores. Como sostiene Guillermo de Torre, «frente al destino egoísta de cada libro, [las revistas] poseen la supremacía de su condición plural y generosa, como fruto que son de un grupo, de un esfuerzo colectivo.»<sup>7</sup> Por consiguiente, una revista es fruto de la suma de unos esfuerzos individuales que, en ocasiones, reman en la misma dirección y, en otras, lo hacen desde premisas distintas. Me interesa ahora resaltar la primera de las opciones para hacer ver que, más allá del individualismo de cada colaboración, a veces el valor de una revista radica en que funciona como una plataforma que ofrece la postura ideológica común de un grupo. En estas circunstancias la revista se erige en catalizador y órgano de comunicación de ese grupo, de ahí que resulten fundamentales para conocer el devenir de las distintas promociones o generaciones de escritores que usan las páginas de la publicación como reclamo público y medio de autoafirmación. Por esto Guillermo de Torre afirma que:

Todo genuino movimiento literario, todo amanecer, todo “crevar de albores” —por decirlo con la imagen matinal del cantor de *Mío Cid*—, ha tenido indefectiblemente su primaria exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista. [...] La revista anticipa, presagia, descubre, polemiza. “Las revistas jóvenes son los borradores del mañana”, dijo Valéry Larbaud, con frase feliz.<sup>8</sup>

Los ejemplos posibles al hablar de la función transmisora de las ideas de un grupo son numerosos, por lo que mencionaré algunos que

---

<sup>7</sup> GUILLERMO DE TORRE, *op. cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 15.

van de finales de los años veinte a principios de los cuarenta y que reflejan dos posiciones ideológicas encontradas.

A la llamada “edad de oro” de las revistas del segundo lustro de los años veinte sigue un periodo, coincidente con el final de la dictadura de Primo de Rivera y con la República, en el que las revistas dan muestras de que el componente ideológico interesa casi más que el puramente estético. Son años de conflicto sociopolítico y los grupos de intelectuales se posicionan y se sirven de las revistas como trincheras y altavoces de su pensamiento. De un lado, el auge de los totalitarismos europeos propicia la aparición en España de unas publicaciones que respaldan los ideales del fascismo, el nazismo y el falangismo. Son revistas que muestran su disidencia con respecto al discurso liberal y progresista de los años treinta y que ganan en número una vez proclamada la República en 1931.

Ya «La Gaceta Literaria» (1927–1932), fundada por Ernesto Giménez Caballero, progresivamente se aproxima al fascismo desde la vanguardia artística. En marzo de 1931 sale «La Conquista del Estado», dirigida por Ramiro Ledesma Ramos, con un manifiesto a favor del falangismo. En diciembre del mismo 1931 Ramiro de Maeztu y el conde de Santibáñez inician «Acción Española», que representa el conservadurismo y el tradicionalismo de las derechas con su encendida defensa de la idea de Hispanidad. Al año siguiente Luys Santa Marina patrocina «Azor» (1932–1934), que sigue una exaltación nacional fascista. En 1933 aparecen «JONS» (1933–1934), como «Órgano teórico de las Juntas de Ofensiva Nacional–Sindicalista», y «F.E.» (1933–1934), revista de Falange Española, y ambas formarán las bases del nacionalcatolicismo franquista. También Falange alienta en marzo de 1935 la salida de «Arriba» con una línea editorial marcada por la defensa de la patria y el lamento de su decadencia, el ataque al capitalismo judío e internacional y la exaltación de la vida militarista. En fin, toda esta defensa del ideal falangista y católico culmina en los años de la guerra con «Jerarquía» (1936–1938), cuyos cuatro volúmenes de cubierta negra e impecable tipografía a cuatro tintas llevan el subtítulo de «Guía nationalsindicalista del Imperio de la Sabiduría de los Oficios».

Todos estos testimonios de disidencia reaccionaria encuentran su correlato en los discursos de las izquierdas, tal y como se aprecia en la

declaración que efectúa Alberti en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en Moscú en el verano de 1934, en la que alude a la revista «Octubre»:

Sin embargo, hace falta señalar la aparición reciente de una literatura de exaltación histórica y social que ya ha abierto brecha entre las juventudes universitarias. Su lema: Catolicismo e Imperio, quiere exhumar la momia del emperador Carlos V, en putrefacción en el monasterio del Escorial. Frente a esta literatura nos levantamos los escritores y artistas revolucionarios de España. Nuestra revista «Octubre» nos sirve para combatir y para expresarnos. Es una revista ilustrada y literaria, acogida con gran entusiasmo por las masas trabajadoras, sin distinción de partido. En sus páginas aparecen profusamente fotografías de la Unión Soviética ya que algunas de nuestras provincias cuentan con un 70 por 100 de analfabetos. Sabemos que después de haber tendido sus redes, los pescadores de Málaga se reúnen para escuchar la lectura en voz alta de nuestra revista revolucionaria. Sabemos también que en los muros de las casas se pueden ver, recortadas y pegadas, las fotografías que publicamos. Se nos ha escrito también, que en el campo de Jaén y de Córdoba, una vez terminadas las faenas, los campesinos se reúnen para comentar algún poema que recita uno de los compañeros de trabajo.<sup>9</sup>

Esta alusión de Alberti a la literatura del otro bando y al propósito de «Octubre» revela que los ideólogos de las izquierdas son conscientes del poder doctrinario de las revistas y explica la aparición de múltiples cabeceras que ejemplifican la disidencia progresista. Todavía con Primo de Rivera en el poder, ve la luz en 1927 «Postguerra» (1927–1928), con el denominador de constituir una revista más teórica que creativa posicionada frente a los puristas y los deshumanizados del 27, a favor del compromiso del intelectual con el proceso revolucionario y en contra de la ideología retrógrada de la cultura burguesa. «Postguerra» tiene el valor de los adelantados pues, inspirada en dos revistas europeas, «Clarté» de Henri Barbusse y «Ordine Nuovo» de Antonio Gramsci, hace frente a la efervescencia de la celebración gongorina y propone una literatura analítica de la realidad firmada por los escritores que mostrarán su compromiso social en las revistas de los años treinta, como José Díaz Fernández,

---

<sup>9</sup> RAFAEL ALBERTI, “Alocución en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos”, en *Prosas encontradas*, recopilación y prólogo de Robert Marrast, Seix Barral, Barcelona 2000, pp. 138–140, cit. en pp. 138–139.

José Antonio Balbontín, Rafael Jiménez Siles, Wenceslao Roces, Joaquín Arderius y Sánchez-Fortún, Julián G. Gorkin y Juan Andrade.

Precisamente el día en que cae Primo de Rivera, el 30 de enero de 1930, sale «Nueva España» (1930–1931), cuyo grupo dirigente —José Díaz Fernández, Antonio Espina y Joaquín Arderius—, que se denomina a sí mismo en un editorial «el órgano más avanzado de las ideas», lucha contra la Monarquía y la represión de la Dictadura y se alinea a favor de la República con textos de Gorkin, Andrade, César Arconada, Sender, entre otros. Quizás sea «Octubre» (1933–1934), subtitulada «Escritores y artistas revolucionarios», la más famosa de todas ellas porque está alentada por M<sup>a</sup> Teresa León y Rafael Alberti. El título y el lema que acompaña a cada número anuncian bien su posicionamiento ideológico. El título está inspirado en la revolución rusa de octubre de 1917 y en la huelga general revolucionaria de octubre de 1934 que tiene en Asturias uno de sus principales focos, y su lema reza lo siguiente: «Octubre está en contra de la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado». Por su lado, Luis Araquistáin saca en 1934 y dirige «Leviatán» (1934–1936), órgano doctrinal de la izquierda socialista, y en 1935 la Unión de escritores y artistas proletarios de Valencia pone en marcha «Nueva Cultura» (1935–1937), subtitulada revista de «información, crítica y orientación intelectual» y comandada por José Renau, con una directriz antifascista y una filiación marxista y anarquista. También en 1935 se publica «Tensor» (1935), donde están Ramón J. Sender y Antonio Espina entre otros y que se considera a sí misma como «la única revista literaria revolucionaria española».

Con el golpe militar de 1936 y el inicio de la guerra civil proliferan las publicaciones de tendencia progresista que se suman a la lucha por la causa popular y que enarbolan el antifascismo. Sobre otras destacan dos. En primer lugar, en 1936, comienza a imprimirse «El Mono Azul» (1936–1939), que se subtitula «Hoja semanal de la Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura» y que cuenta con las firmas de Alberti, Bergamín, Sender, Rafael Dieste, Ramón Gaya, ecc. Después, ya en enero de 1937 se estampa «Hora de España» (1937–1938), que se subtitula «Revista mensual; Ensayos.

Poesía. Crítica; Al Servicio de la Causa Popular» y que ve la luz por iniciativa de los intelectuales que abandonan Madrid en noviembre de 1936 y recalán en Valencia siguiendo los pasos del gobierno republicano. Fundada por Antonio Sánchez-Barbudo y Rafael Dieste con la mira puesta en recuperar los valores de la Institución Libre de Enseñanza y el pensamiento liberal de la «Revista de Occidente» y exponer la actitud revolucionaria de los jóvenes intelectuales, «Hora de España» recoge textos de Antonio Machado, León Felipe, Dámaso Alonso, María Zambrano, Bergamín, Díez-Canedo, Miguel Hernández, Cernuda, Emilio Prados, Serrano Plaja, Gil-Albert, Manuel Altolaguirre, Alberti, ecc.

Todas ellas («Postguerra», «Nueva España», «Octubre», «Leviatán», «Nueva Cultura», «Tensor», «El Mono Azul» y «Hora de España») siguen una decidida y convencida línea política con lo que su objetivo último consiste en transmitir un determinado ambiente social y en pretender cambiar el rumbo ideológico de los españoles. O sea, tienen afán de influir en el curso de la Historia de España mediante el soporte de una acusada disidencia con respecto a los discursos fascistas, capitalistas y burgueses.

Llegada la dictadura y combatidas estas iniciativas subversivas y disidentes con un sistema político y económico conservador, el panorama de las publicaciones periódicas queda homogeneizado. Muchas —casi todas— de las que van surgiendo en el primer franquismo aspiran a asentar los principios del Movimiento Nacional, por lo que aquí no cabe hablar de actos de disidencia, sino de otro aspecto fundamental de las revistas: su poder de adoctrinamiento para acabar con cualquier actitud disidente. Se trata de taponar cualquier resquicio de pensamiento crítico existente en los lectores más perturbadores y de consolidar el sistema político que se quiere instaurar, el del nacionalcatolicismo que aúna principios falangistas y católicos. De nuevo los ejemplos resultan muchos. En la guerra y poco después aumentan los rotativos que se inclinan claramente a favor del fascismo, el falangismo, el cristianismo, el conservadurismo o, en una palabra, el nacionalcatolicismo, siguiendo la estela de las nombradas anteriormente para referirme a los años de la República: aquí se inscriben la citada «Jerarquía» (1936–1939), «Haz» (1935–1955), «Escorial» (1940–1950),

«Juventud» (1942–1959), «Cisneros» (1943–1946), «Alfárez» (1947–1949), ecc.

En definitiva y para resumir este punto, hay que reparar en los pasos de aquellas revistas nacidas de un empeño ideológico común y que presentan el propósito de influir en los parámetros sociopolíticos de un determinado momento, bien tratando de modificarlos desde la heterodoxia bien de asentarlos desde la lucha contra la disidencia.

Ya que he mencionado el falangismo y el nacionalcatolicismo, pondré otro ejemplo que tiene que ver con la disidencia dentro del régimen franquista y la polémica sobre el ser y la situación de España y el rechazo de todo aquello ajeno a la tradición cultural ortodoxa. El debate se enciende con el libro de Pedro Laín Entralgo, *España como problema* (1949), donde apunta la frustración de muchos falangistas que apoyaron el asentamiento del franquismo y defiende la integración de los derrotados, y se continúa con la respuesta del católico integrista Rafael Calvo Serer en *España sin problema* (1949), donde apuesta por la unidad conseguida tras 1939 y el nacionalcatolicismo como bases del futuro de España. Estas dos mechas iniciales tienen su complemento fuera de las fronteras de la península en los libros de Américo Castro, *La realidad histórica de España*, en 1954, en el que revisa lo escrito en *España en su historia*, de 1948, y la réplica de Claudio Sánchez Albornoz en *España, un enigma histórico*, en 1957.

Puede que en la historiografía política y literaria recen los títulos de estos libros como los referentes más perceptibles de los enfrentamientos intelectuales sobre el devenir de España bajo el franquismo. No obstante, estos libros muchas veces no hacen más que agrupar ensayos y artículos publicados en las revistas y, en cualquier caso, no tendríamos una noción más cabal de la polémica cuestión si no buscáramos la exposición de esas ideas en los números de las revistas. Para comprender mejor la lucha interna de los hombres del régimen hay que leer las publicaciones periódicas.

Por un lado, los más tradicionalistas y ortodoxos, como Calvo Serer, Jorge Vigón y Florentino Pérez Embid, defienden la tradición católica de la nación desde las páginas de la «Revista de Estudios Políticos» (1941–), dependiente de la Junta Política de Falange; el semanario «El Español» (1942–1968), vinculado a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda; «Arbor» (1944–), del Consejo Superior de In-

vestigaciones Científicas; o «Ateneo» (1952–1955), del Ateneo de Madrid en cuyo número de salida del 2 de febrero de 1952 escribe Calvo Serer el artículo “Nuestra conciencia nacional unitaria”; ecc.

Por otro lado, los más liberales y disidentes, como Dionisio Ridruejo, Laín Entralgo, José Luis López Aranguren, Antonio Tovar y Manuel Sacristán, entre otros, aprovechan las tribunas de las revistas con la intención de reivindicar la integración cultural del pensamiento más incómodo para el régimen de gente como Ortega o Unamuno. Escriben en plataformas respaldadas en principio por el aparato franquista, pero que terminan abriéndose a reivindicaciones liberales e integradoras, tales como «La Hora» (1945–1960), subtitulada «Semanario de los Estudiantes Españoles» y patrocinada por la Jefatura Nacional del SEU; «Alcalá» (1952–1955), también editada por el SEU; «Revista» (1952–1955), subtitulada «Semanario de Actualidades, Arte y Letras»; o Laye (1950–1953), boletín cultural para los universitarios catalanes.

El giro ideológico de estos falangistas desencantados con el franquismo no se entiende del todo sin el cotejo de lo que publican en estas y otras revistas durante el mandato más flexible de Joaquín Ruiz Jiménez al frente del Ministerio de Educación entre 1951 y 1956. Hay que revisar «Laye» para ver cómo Manuel Sacristán reivindica el pensamiento de Heidegger y de paso la tradición racionalista y liberal de la «Revista de Occidente»<sup>10</sup>. Hay que acudir al semanario «Revista» para leer el artículo–manifiesto de Dionisio Ridruejo titulado “Excluyentes y comprensivos”, donde sanciona que en España se tiene que asumir la existencia del «problema y los problemas —el religioso, el social, el histórico—», y se debe tender puentes a quienes defendieron el discurso y el proyecto republicano<sup>11</sup>. Hay que consultar «Nosotros» para leer “Lo que a Falange debe el Estado”, donde Tovar confiesa su abandono del falangismo y alega el fracaso de Falange como guía político–ideológica del Estado<sup>12</sup>. Y, en fin, hay que buscar los «Cuader-

---

<sup>10</sup> M[ANUEL] S[ACRISTÁN] L[UZÓN], “Martin Heidegger. El Ser y el Tiempo. Prólogo y traducción del alemán por José Gaos...”, en «Laye», n. 17, enero–febrero de 1952, p. 57.

<sup>11</sup> DIONISIO RIDRUEJO, “Excluyentes y comprensivos”, en «Revista. Semanario de información, arte y letras», n. 1, 17 de abril de 1952, p. 5.

<sup>12</sup> ANTONIO TOVAR, “Lo que a Falange debe el Estado”, en «Nosotros», n. 3, febrero de 1953.

nos Hispanoamericanos» para comprobar cómo José Luis López Aranguren postula el diálogo entre una España y la otra, la del exilio y la del interior, en “La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración”<sup>13</sup>. Desde luego la lista de artículos y revistas se alarga con las respuestas que unos y otros van recibiendo en una dialéctica fundamental para perfilar el devenir de España. Es decir, la consulta de las revistas nos permite saber cómo la intelectualidad y la universidad españolas asisten en el primer lustro de los cincuenta a una cierta transigencia política e ideológica que desemboca en una auténtica disidencia por parte de los hombres comprensivos del régimen que echan un pulso a los excluyentes, por adoptar la dicotomía propuesta por Ridruejo.

#### **1.4. La revista busca la afirmación estética de un grupo**

En el punto anterior he revisado la facultad de la revista para encauzar las polémicas ideológicas y las divergencias políticas, pero la disidencia también debe estudiarse en términos estéticos. Cuando se repara en la historia de la literatura, y en particular me refiero ahora a la española del siglo XX, se constata que muchas revistas aparecen en el panorama editorial con el objeto de descubrir a un grupo de escritores y de mostrar su visión compartida del mundo, del arte y de la literatura. Una vez más las publicaciones periódicas suponen el primer escaparate. Cuando se habla de la Generación del 27 siempre se piensa en la reunión sevillana de diciembre de 1927 como primer acto público que da unidad y fama a ese elenco poético y, en cambio, no se subraya que antes de esto ya las revistas de la época recogen sus versos. Por eso Eduardo Lloset reclama la relevancia de la revista «Mediodía» como pionera en ofrecer muestras poéticas de este grupo. Escribe así:

Pero a «Mediodía» le toca reclamar una parte de satisfacción; quiere justificar un gesto tímido de orgullo. Sus páginas fueron las primeras en transmitir a Sevilla las voces de este grupo intelectual, que hoy comparte su gloria, y la

---

<sup>13</sup> JOSÉ LUIS LÓPEZ ARANGUREN, “La evolución espiritual de los intelectuales en la emigración”, en «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 38, febrero de 1953, pp. 123–158.

gloria de Sevilla con todos nosotros. El espíritu, en material purísimo de Pedro Salinas, de Jorge Guillén, de Rafael Alberti, de Gerardo Diego, de Federico García Lorca, de Bergamín, de Chabás, de Dámaso Alonso, el espíritu colectivo y el concepto individual ya habían traspasado la claridad de «Mediodía» antes de llegar al inteligente auditorio de las pasadas conferencias. Está, pues, justificada, nuestra satisfacción y desenvuelta —a medias— la timidez de nuestro orgullo.<sup>14</sup>

Este hecho del surgimiento del grupo poético del 27 y su presentación conjunta en las páginas de «Mediodía» pueden valer de paradigma de la función que las revistas cumplen para revelar un nuevo modo de entender la literatura. Suele ocurrir que, al aparecer una revista por primera vez, esta persiga un punto de originalidad mediante la oposición estética a otras ya existentes. Por tal motivo tiende a canalizar una creación literaria de signo diferente, no digo disidente en sentido estricto de momento, pero sí señalo que toda muestra estética que tenga afán de novedad y diferencia siempre apunta hacia un grado de disidencia con respecto a las normas y tendencias establecidas.

Cuando el grupo tiene conciencia del nuevo lugar estético-ideológico que quiere ocupar o de aquel posicionamiento del que se quiere distanciar, se expresa de forma programática a través de las revistas. El grupo fija su ideario por medio de manifiestos, proclamas y editoriales presentados habitualmente en el primer número de una publicación. Los hay de todo tipo, desde los muy asépticos hasta los más comprometidos, pero por lo general siempre mantienen una postura disidente. Esta se erige en su razón de ser: marcar el desvío que asumen con respecto a la moral, la política o la estética vigentes. Si miramos atrás, la época de las vanguardias del primer tercio del siglo XX pasa por constituir el momento más granado de los manifiestos. No hay un ismo sin su texto inaugural correspondiente o sus proclamas posteriores. Se trata de textos que expresan muy bien el sentido contestatario de las vanguardias y, no en vano, hay que leerlos como auténticos actos de rebeldía hasta el grado de que un manifiesto no remite a una lectura neutral y pasajera, sino que siempre persigue la apro-

---

<sup>14</sup> EDUARDO LLOSENT, “Cuartillas del director de *Mediodía* en el agasajo a los literatos que abrieron el curso de la sección de Literatura del Ateneo”, en «El Noticiero Sevillano», 22 de diciembre de 1927.

bación o reprobación por parte del lector, un manifiesto no pretende complacer al lector sino que lo fuerza a posicionarse: este se ve ante la tesitura de admitir o rechazar la disidencia propuesta.

Los más famosos por la Europa de aquellos años son los manifiestos futuristas, dadaístas y surrealistas, que circulan en España gracias a las revistas. La “Fundación y manifiesto del Futurismo” de Marinetti se publica en «Prometeo» en 1909, la misma que saca al año siguiente la “Proclama futurista a los españoles” del propio Marinetti. El “Manifiesto Dadaísta” lo da a conocer «Cervantes» en 1919 y el “Manifiesto del Surrealismo” se traduce en la «Revista de Occidente» en 1925. En cuanto al vanguardismo más genuinamente español tenemos el ultraísmo, cuyos múltiples manifiestos y proclamas ven la luz en las publicaciones periódicas. Guillermo de Torre, junto a otros, publica “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria” en varios periódicos madrileños (1919); Rafael Cansinos-Asséns, el “Manifiesto Ultra” en «Cervantes» (1919); Isaac del Vando Villar, el “Manifiesto Ultraísta” en «Grecia» (1919); Guillermo de Torre, el “Manifiesto Vertical” (ultraísta) en «Grecia» (1920); Jacob Sureda, Fortunio Bonanova, Joan Alomar y Jorge Luis Borges, el “Manifiesto Ultra” en «Baleares» (1921); Jorge Luis Borges, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza, la “Proclama” (ultraísta) en «Ultra» (1922), ecc.

Pondré otro ejemplo de disidencia estética que recoge el enfrentamiento entre «Nueva Poesía» (1935–1936), revista sevillana fundada y dirigida por Juan Ruiz Peña, y «Caballo verde para la poesía» (1935–1936), la revista de Pablo Neruda, ambas aparecidas en octubre de 1935. En el manifiesto–editorial titulado “Hacia lo puro de la poesía” y firmado por los editores del primer número de «Nueva Poesía» se lee:

Ha sido una feliz coincidencia que al salir nosotros esté ya en la calle la revista CABALLO VERDE PARA LA POESÍA, que explica su actitud en un prefacio titulado «Sobre una poesía sin pureza». Aprovechamos la ocasión para declarar que nuestra orientación poética es muy distinta de la de CABALLO VERDE. Nosotros queremos ir HACIA LO PURO DE LA POESÍA, entendiendo por puro lo limpio, lo acendrado. Y por poetas puros a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Juan Ramón Jiménez... (pudiéramos añadir otros más modernos, recientes). Rechazamos

lo impuro, en el sentido de confuso, de caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: PRECISIÓN. Nuestra poesía ha de ser —lo pretendemos al menos— poesía de siempre, en una palabra: POESÍA, algo que no se define pero que se intuye.

Creemos que el surrealismo no es sino el Romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de ese movimiento. Y CABALLO VERDE, uno de los postreros baluartes de una escuela y un estilo que desaparecen.

Aunque con brevedad hemos fijado nuestra posición. De nosotros dependerá el mantenerla.

O sea, y lo que digo ahora a la sazón de las vanguardias vale para otros periodos, sin un vaciado de las revistas sería imposible reconstruir los pilares teóricos de cada grupo y entender los puntos de fricción y disidencia con respecto a las tradiciones culturales y las estéticas dominantes.

### 1.5. Los jóvenes se dan a conocer en las revistas

Cuando se comienza a escribir se tiene poco acceso a las editoriales y con dificultad se publica en formato de libros, de ahí que las revistas siempre hayan sido el refugio primero para los escritores noveles y que, en consecuencia, en las revistas podamos encontrar la prehistoria de los escritores. Guillermo de Torre se expresa así:

Sin embargo, yo entiendo que el perfil más nítido de una época, el escorzo más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas primicias. Aún más, suele acontecer que el escritor, si es enterizo, genuino, está ya preformado en aquéllas; allí aparece su imagen quizá imperfecta, pero más pura y sincera, en su primer hervor.<sup>15</sup>

Por su parte, el crítico de arte y poeta catalán Rafael Santos Torroella lo explica en *Medio siglo de publicaciones de poesía en España* con estas palabras: «En muchos casos, sólo a través de estas revistas se podrá seguir en todos sus pormenores el nacimiento y

---

<sup>15</sup> GUILLERMO DE TORRE, *op. cit.*, p. 13.

desarrollo de una vocación y obra poética determinadas, sus primeras tentativas, influjos recibidos, variantes y mutaciones que tanto ayudan a penetrar en el secreto o en la intimidad de toda biografía poética». <sup>16</sup>

Ya he mencionado antes el caso de «Mediodía» que acoge textos del grupo del 27 antes de saltar a la fama por los fastos del centenario de la muerte de Góngora. Pondré otro ejemplo perteneciente a la posguerra. En 1953 y 1954 se edita en Madrid «Revista Española» gracias al patrocinio de Antonio Rodríguez-Moñino y el respaldo de la editorial Castalia. José Luis Cano, el secretario de «Ínsula», amigo de este y frecuentador de las mismas tertulias, rememora el nacimiento de la publicación en estos términos: «Un día me sorprendió Moñino con la noticia de que iba a fundar una revista literaria para la juventud, con la intención de que los jóvenes talentos que por aquellos años nada fáciles comenzaban a surgir, tuviesen una ventana literaria abierta e independiente». <sup>17</sup>

En fin, no hace falta insistir con más ejemplos para convenir en que las revistas han sido el primer vehículo hacia la luz pública de los escritos de los autores noveles.

Además, a la juventud se le suele asociar el sello de la rebeldía. Por esto, esos mismos movimientos de vanguardia aludidos cobran significado en la etapa más juvenil de los escritores, que luego evolucionan hacia estéticas no tan rupturistas o incluso rechazan ese pasado provocador. Recuérdese que Luis Cernuda afirma que el surrealismo supone un movimiento internacional que responde a una rebeldía de la juventud, a un estado de ánimo general de la juventud de esos años <sup>18</sup>. Si aceptamos esa ecuación entre juventud y rebeldía, llegamos a la conclusión de que las revistas creadas por los escritores bisoños acogen textos reivindicativos y agitadores y nacen con un designio de afirmación en la diferencia por parte de esos jóvenes.

---

<sup>16</sup> RAFAEL SANTOS TORROELLA, *Medio siglo de publicaciones de poesía en España (Catálogo de revistas)*, en *I Congreso de Poesía Española*, Madrid-Segovia 1952.

<sup>17</sup> JOSÉ LUIS CANO, “Antonio Rodríguez-Moñino y *Revista Española*”, en «Revista de Estudios Extremeños», XXIV, n. 3, setiembre-diciembre de 1968, pp. 605-609, cit. en p. 605. Recogido en «Ínsula», n. 287, octubre de 1970, p. 4.

<sup>18</sup> LUIS CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1957, p. 192.

Veamos nuevos ejemplos ligados a las vanguardias en los que se percibe cómo un modo de disidencia consiste en enfrentarse a todo lo que huelga a tradicional y viejo, a putrefacción, como se decía en el círculo de la Residencia de Estudiantes en los años veinte. El 19 de febrero de 1919 se publica en algunos periódicos madrileños el “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria”, firmado por Xavier Bóveda, César A. Comet, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, Juan Rivas Panedas y José de Aroca. Allí se lee lo siguiente:

Los que suscriben, jóvenes que empiezan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura [...] necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un “ultraísmo”, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.

[...] Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su “ultra” [...].

[...] Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una Revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.<sup>19</sup>

Por su lado, Pedro Garfías en “La Fiesta del Ultra”, una proclama del ultraísmo en «Cervantes» (mayo de 1919) y en «Grecia» (n. XIX, 20 de junio de 1919), vuelve con la misma idea de disentir de los viejos, los veteranos, los tradicionales. Esto es parte de lo que allí expone:

¿Y no os parece ya sonada nuestra hora? ¿No creéis llegado ya el momento de la severa revisión de valores? ¿O es que queda aún en vosotros una sombra de respeto para los viejos que nos odian y crisan los puños, esperándonos?

Ellos ocupan, injustamente, nuestros puestos y atraen a sí la atención que nos pertenece, gritando con sus voces cascadas que pretenden acallar el triunfo de

---

<sup>19</sup> JUAN MANUEL ROZAS, *La generación del 27 desde dentro. Textos y documentos*, Istmo, Madrid 1987 (2ª edición), p. 169.

nuestras voces juveniles. Ellos nos aborrecen, porque en nuestra proximidad ven la señal de su partida, y quieren apegarse aún a la tierra que es nuestra.

[...] Yo os predico el odio y la guerra a los viejos y sólo os pido, en cambio, pureza, haciendo valer mi ejecutoria de immaculado. Pureza que aisle de contactos odiosos, que dé fuerza moral para el combate supremo.

¡Ha llegado ya nuestra hora! Y yo os pido pureza y rebeldía y unión. Hagamos más fuerte nuestro abrazo contra todo lo antiguo; formemos el cuadro, que oponga a todas partes lanzas agudas y rostros airados. Y seamos inexorables, impiadosos, crueles...

Neguémonle nuestro respeto a los viejos; *si acaso*, respetemos su obra —he dicho ya que ha llegado el momento de la severa revisión—; pero enterremos sus nombres en un definitivo silencio de tumba.<sup>20</sup>

Años más tarde, los atisbos de ismos de posguerra que quieren co-ger el testigo de las vanguardias históricas también se refieren a la juventud en sus manifiestos. La revista «Postismo» (1945) sale en mayo de 1945 con un artículo de presentación firmado por La Dirección titulado “España lanza el Postismo”, donde se lee: «Somos un grupo de jóvenes poetas y pintores, pero queremos advertir que el Postismo no ha nacido de nuestra juventud, sino exclusivamente de nuestras agitaciones y anhelos». Y «La Cerbatana» (1945) se presenta con el texto “¡A la una..., a las dos..., a las tres...”, que se abre con este párrafo: «He aquí una revista discordante. Hermosamente discordante; y es para vosotros, queridos amigos de la juventud, y también para vosotros, estimados amigos de la Locura».

En resumen, las revistas generadas por los grupos de jóvenes pueden ir, y muchas veces van, parejas de un punto de ruptura con lo establecido como medida de afirmación y reivindicación frente a lo ya existente. En ocasiones no responde más que a una puesta en escena trillada por todas las generaciones anteriores, pero en otras conforma un verdadero acto de disidencia porque en el fondo toda nueva publicación alentada por jóvenes, o muchas de ellas, que quiera hacerse un hueco en el panorama de revistas siempre aporta su dosis iconoclasta mediante la negación de las referencias tradicionales, los modelos clásicos, la autoridad de los maestros y las convenciones morales.

---

<sup>20</sup> PEDRO GARFIAS, *La voz de otros días (Prosa reunida)*, prólogo de José María Barrera, Renacimiento, Sevilla 2001, pp. 62–63.

En fin, después de estas consideraciones sobre la esencia de las revistas y su potencial vinculación a un pensamiento disidente, no cabe duda de que alguna razón asiste a Guillermo de Torre cuando afirma eso de que «¿En el principio fue el Verbo? No. En el principio fue la Revista.»

## Constitución de la imagen nacional en las fronteras: autoimagen y visión del extranjero

Mirjana Sekulić, Universidad de Kragujevac  
Vladimir Karanović, Universidad de Belgrado

### 1.1. Identidades y diferencias

Uno de los aspectos de la construcción de las identidades colectivas o nacionales, que la historiografía reciente ha señalado como importante, es la relación entre el “yo/nosotros” y los “otros”. Se ha puesto de manifiesto, especialmente, en la configuración de la identidad nacional, la importancia de las relaciones entre diferentes países y pueblos, no tan sólo a través de conflictos bélicos sino también a través de relaciones culturales de todo tipo.

Nuestra visión de otros pueblos está basada en las diferencias culturales y entre pueblos. La imagen es la expresión literaria de la diferencia que existe entre dos órdenes de realidades culturales. La *imagología* es el área de los estudios comparados que estudia la imagen de un pueblo en la literatura del otro.

Tzvetan Todorov, pensador de origen búlgaro, en su estudio sobre la diversidad humana *Nosotros y los otros*, cuando se ocupa del conocimiento de otras culturas, parte de la idea de Rousseau, según la cual primero hay que descubrir las características distintivas de un pueblo,

es decir, primero hay que estudiar las diferencias para descubrir los caracteres<sup>1</sup>.

Cualquier diálogo está basado en la diferencia. Esa diferencia puede ser privativa: absolutiza al Otro y lo aleja, siendo intolerante. La diferencia, sin embargo, puede ser también mediada, aceptada, siendo un elemento que facilita mejor determinación tanto de la cultura extranjera como de la propia del espectador. Así se consiguen el encuentro y el diálogo únicos y verdaderos. El reconocimiento de las diferencias sirve, de hecho, para mejorar el conocimiento<sup>2</sup>.

La *imagología* forma campo de la interpretación de la identidad y la imaginación literaria y cultural de la alteridad. La literatura contribuye a la formación de la identidad nacional con la creación de un discurso totalizador que puede contener y transmitir un conjunto de factores y símbolos reconocidos por todos los miembros de una comunidad<sup>3</sup>.

La literatura de viajes es el verdadero ejemplo de la tematización del encuentro con el Otro. Esa literatura adquiere un valor del documento, y de ahí se usa con frecuencia como testimonio histórico o para los estudios de etnografía, ecc.

Pageaux considera que la literatura de viajes (igual que la crónica y el ensayo) es al mismo tiempo una práctica cultural y literaria<sup>4</sup>. Literatura de viajes representa una atalaya privilegiada para el estudio de la formación y distribución de una determinada imagen del Otro: el valor documental está basado en el hecho de que el relato del visitante de un país facilita un conjunto de informaciones, comentarios y aspectos que responden a una visión específica del lugar visitado. Sin embargo, hay que tener en cuenta que sobre la mirada del viajero influyen también muchas imágenes previas al viaje, sean aceptadas como tales, sean cuestionadas en el momento de la escritura y el viaje. El viaje supone

<sup>1</sup> CAVETAN TODOROV, *Mi i drugi. Francuska misao o ljudskoj različitosti*. Trad. por B. JELIĆ, M. PERIĆ i M. ZDRAVKOVIĆ, Biblioteka XX vek, Beograd 1994, p. 28.

<sup>2</sup> DANIEL-HENRI PAGEAUX, "Od multikulturalizma do interkulturalnosti", en L. SUBOTIĆ (ed.), *Susret kultura*, Filozofski fakultet, Novi Sad 2006, p. 26.

<sup>3</sup> NORA MOLL, "Imágenes del 'otro'. La literatura y los estudios interculturales", en A. GNISCI (ed.), *Introducción a la literatura comparada*. Crítica, Barcelona 2002, p. 359.

<sup>4</sup> DANIEL-HENRI PAGEAUX, *El corazón viajero (Doce ensayos sobre literatura comparada)*. Pages editors, Lleida 2007, p. 68.

una elaboración de las ideas sobre el Otro que ya están fijas en el proceso de la socialización y literarización. De este modo, se consideran las huellas del progreso, desviación o desarrollo de una imagen determinada, y no importa el grado de verosimilitud de lo escrito. Lo importante es analizar la motivación y los efectos <sup>5</sup>.

La literatura de viajes de alguna manera expresa los intereses y las preocupaciones de cada época en relación con el itinerario descrito. Sin embargo, la característica de esa literatura no es tanto su interés por las cuestiones palpitantes, sociales y políticos, de la época, sino la dominación de esas cuestiones sobre otros aspectos <sup>6</sup>. Teniendo esto en cuenta, se plantea como la meta el descubrimiento de los subtextos ideológicos escondidos en el texto literario. Hay que cuestionar la literatura de viajes en relación con el contexto social e histórico, destacando las ideologías y los prejuicios o estereotipos que expresan y en los que están arraigados <sup>7</sup>.

La literatura de viajes se relaciona con los estudios de las identidades nacionales, puesto que en ella se pueden identificar los elementos que, según su autor, se prestan para formar imagen de una identidad <sup>8</sup>. De ahí, los autores de la literatura de viajes son más que viajeros, ellos son intérpretes directos de la realidad cultural extranjera.

## 1.2. Fronteras

El modo más fácil de definir las regiones, tanto como otras entidades (el país, la ciudad, el pueblo), es establecer sus fronteras. Las fronteras son un tema predilecto en los estudios de análisis de la identidad, pues precisamente en las fronteras es donde se desarrolla la diferenciación o separación de las unidades. Puesto que la identidad y la alte-

---

<sup>5</sup> ESTHER ORTAS DURAND, “La España de los viajeros (1755–1846): imágenes reales, literarizadas, soñadas...”, en L. ROMERO TOBAR Y P. ALMARCEGUI ELDUAYEN (eds.), *Los libros de viaje: realidad vivida y género literario*. Akal/Universidad Internacional de Andalucía, Madrid 2005, pp. 48–50.

<sup>6</sup> LUIS ALBURQUERQUE, “Los ‘libros de viajes’ como género literario”, en M. LUCENA GIRALDO Y J. PIMENTEL (coords.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*. CSIC, Madrid 2006, pp. 81–82.

<sup>7</sup> NORA MOLL, *op.cit.*, p. 349.

<sup>8</sup> DOMENICO NUCERA, “Los viajes y la literatura”, en A. GNISCI, *op.cit.*, pp. 245–246.

ridad, la identidad y la otredad conviven en una simbiosis, sus características más destacadas se articulan precisamente ahí donde se encuentran, es decir, en las fronteras. Sin embargo, las fronteras como el punto de partida se han mostrado borrosas, dado que son cambiantes y se pueden establecer según criterios variados <sup>9</sup>.

Al hablar de las fronteras, hay que destacar que sus traspasos facilitan una percepción más lúcida. De hecho, se pueden traspasar varias fronteras (geográficas, culturales, ecc.) tanto fuera como dentro del propio país y esas fronteras son precisamente el espacio donde se enfrentan las diferencias y se constituye la identidad.

### *1.2.1. Viajes para traspasar las fronteras*

Cada viaje es un acto de transgresión desde la vida cotidiana al reino del Otro<sup>10</sup>. Viajar es una forma de conocimiento —acercamiento al pueblo, contacto y visión del pueblo—. De este modo la literatura de viajes es una atalaya privilegiada para el estudio de la conformación y difusión de una determinada imagen del Otro, pero también de la imagen de sí mismo, en el caso del viaje por la patria. La literatura de viajes trae la experiencia de la Otredad, pero también establece o disputa la identidad propia. De esa forma, los relatos de viaje se prestan a la interpretación de la identidad nacional en un momento histórico determinado.

También cabe destacar, en cuanto a la literatura de viajes, que se puede hablar de las fronteras refiriéndose al género. La literatura de viajes es un género fronterizo entre la literatura y subliteratura, entre los géneros ficcionales y los documentales. Puesto que en la literatura de viajes alternan la función poética y la referencial, este género colindante se presta a un análisis tanto literario como sociológico, es decir, a la interpretación y la consolidación de la identidad. De nuevo podemos hablar de la identidad que se constituye en las fronteras.

---

<sup>9</sup> MARIJA TODOROVA, *Imaginarni Balkan*. Trad. por D. STARČEVIĆ i A. BAJAZETOV VUČEN, Biblioteka XX vek/Krug, Beograd 2006, p. 20.

<sup>10</sup> FRIEDRICH WOLFZETELL, “Relato de viaje y estructura mítica”, en L. ROMERO TOBAR Y P. ALMARCEGUI ELDUAYEN (eds.), *op.cit.*, p. 13.

### 1.3. Autoimagen

La visión que tenemos de nosotros (autoimagen) con frecuencia está condicionada por la visión del otro sobre nosotros (heteroimagen).

Durante el siglo XIX, en el romanticismo, se han creado muchos estereotipos sobre España y los españoles. La única literatura que se había preocupado por recorrer el país fijando su atención en las costumbres y los paisajes fue la literatura extranjera, en lengua francesa o inglesa. Los españoles son vistos como orgullosos, apasionados, amantes de la libertad, ecc. y se han creado unos tipos populares, como el bandolero, el torero y la mujer fatal. La auténtica España, para estos viajeros, fue la España sin señales de progreso y de modernización, y precisamente eso se valoraba positivamente.

A finales del siglo XIX se constataba la falta de escritores viajeros españoles que recorrieran España y la ausencia de la literatura de viajes española. Teniendo la impresión de estar observados desde fuera, los españoles iniciaron un proceso de introspección. Intentaban revelar la verdadera España, la España desde dentro, en contraste con la imagen de una España encarnación del romanticismo, el heroísmo y el exotismo.

Según las pautas de los estudios imagológicos hay que prestar especial atención al análisis de la alternancia de los períodos con las visiones estereotipadas y los períodos de su revisión<sup>11</sup>. De ahí, después del período romántico, en el que se crearon unos mitos sobre España, ha llegado el momento de cuestionar esos estereotipos.

Muchos viajeros españoles intentaban luchar contra las imágenes simplificadas, superficiales, parciales, erróneas o como resultado del estereotipo<sup>12</sup>. Los relatos de viajes con frecuencia tienden a rectificar una imagen previamente establecida. Ese es el caso de la obra de la Generación del 98 que intentaba descubrir España y desmentir, con la observación directa de la realidad española, la imagen europea de España basada en unos clichés. Se trata de un cuestionamiento

---

<sup>11</sup> DANIEL-HENRI PAGEAUX, "De la imaginaria cultural al imaginario", en P. BRUNEL e Y. CHEVREL, *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI ediciones, Madrid 1994, p. 110.

<sup>12</sup> ESTHER ORTAS DURAND, *op.cit.*, pp. 73-75.

personal de la realidad y conocimiento directo con los problemas españoles.

#### 1.4. Generación del 98

En las primeras décadas del siglo XX las letras españolas muestran acercamiento de todos los géneros literarios hacia los problemas socio-políticos y culturales del país. Intelectuales españoles, que hacia 1898 se forman como un grupo profesional, tienen una misión especial —el acercamiento al pueblo y su mayor conocimiento—. Este conocimiento se adquiere mediante los viajes por España y sus relatos de viajes sirven para dar a conocer una realidad de España menos conocida. Los autores de la Generación del 98 comienzan sus viajes por España a comienzos del siglo XX. En estos autores encontramos la réplica a los escritores foráneos y, al mismo tiempo, la necesidad de crear una literatura de viajes española por España, lo que, como ya hemos constatado, faltaba en este país.

Lo que une a los miembros de la Generación del 98 frente a otros intelectuales de la época es la preocupación por el problema nacional. Su actitud es la busca de la regeneración de la patria por medio del conocimiento de su realidad y sus problemas. Este conocimiento se adquiere mediante viajes por España. Su actitud principal es la observación de la realidad y esta observación es subjetiva.<sup>13</sup> Estos escritores «heredan una situación histórica y literaria contra la que se rebelan, y para ello resulta imprescindible *conocer* la tierra en que habitan como paso previo para *tomarle apego*. Han de enfrentarse con la realidad del país y para reivindicar han de conocer: ésta será su tarea inmediata.»<sup>14</sup> Se trataba de redescubrir España.

Entre estos autores destaca la figura de Miguel de Unamuno. Unamuno, como uno de los intelectuales de la primera generación, desarrolla los conceptos de la *intrahistoria* y la *tradición eterna*, es decir,

---

<sup>13</sup> JOSÉ LUIS ABELLÁN, “Introducción”, en *Visión de España en la Generación del 98: antología de textos*. EMESA, Madrid 1968, p. 12.

<sup>14</sup> RAMÓN F. LLORENS GARCÍA, *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno*. edición digital, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante 1991, pp. 41–42. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01826296438928284102257/index.htm>.

se empeña en bajar al pueblo y descubrir la esencia de lo español debajo de las capas de la historia. Ese descubrimiento se consigue mediante el viaje por España.

### 1.5. Imagen y heteroimagen

Hemos dicho que la autoimagen depende de la imagen que sobre nosotros tiene el extranjero, pero, la heteroimagen, la imagen sobre el Otro se constituye teniendo en cuenta todas las imágenes previas sobre ese Otro. Eso significa que la heteroimagen depende tanto de la imagen que un pueblo tiene de sí mismo como de la imagen que otros pueblos tienen de él.

El viaje implica un ejercicio de alteridad. Así se convierte en una forma particular del conocimiento, pues permite «adentrarse en las profundidades de la existencia.»<sup>15</sup> Pero, no hay que olvidar que entre el extranjero y la comunidad visitada existen fronteras o barreras de lenguaje y culturales que deciden el conocimiento del extranjero. Sin embargo, la partida del viajero a un país extranjero se considera como el deseo de comprender y comunicarse con el Otro y de ahí que la partida implique también la independencia del pensamiento. Estar dentro, pero fuera de la sociedad visitada, como es la posición del extranjero, suele ser fuente de lucidez. El viajero observa en la distancia la sociedad a la que viene y por la que pasa, aunque esto no siempre significa el mayor grado de verdad<sup>16</sup>.

Los relatos de viaje suponen el paso de un lugar al otro, de un sentimiento a otro, y facilitan una nueva percepción. Los viajeros traspasan las fronteras y apuntan sus impresiones en los relatos de viaje. La mirada del viajero está condicionada por el hecho de ser la persona que transita el país visitado, lo que no le permite ahondar en la realidad percibida. Un viaje corto proporciona muchas imágenes, pero principalmente basadas en las impresiones del viajero. La mirada del viajero turista suele ser limitada por la información del guía y estar di-

---

<sup>15</sup> JULIO PEÑATE RIVERO, “Javier Reverte: el viaje, la literatura y el libro”, en J. PEÑATE RIVERO (ed.), *Leer el viaje*. Visor libros, Madrid 2005, pp. 50–51.

<sup>16</sup> AXEL GASQUET, “Bajo el cielo protector”. Hacia una sociología de la literatura de viajes, en M. LUCENA GIRALDO Y J. PIMENTEL (eds.), *op. cit.*, p. 49.

rigida hacia los monumentos históricos. Esto significa una posibilidad reducida de descubrir la realidad auténtica del país extranjero. Por otra parte, esta posición le permite descubrir lo que los propios habitantes no reconocen o no quieren reconocer. Por ejemplo, la gente suele abrir el alma al extranjero pues no se relaciona con él de forma duradera y así puede revelar lo que a sus conciudadanos no.

La imagen de España en el texto de un extranjero también depende de cómo los españoles quieren presentarse a los extranjeros. La presencia del extranjero en una comunidad suele atraer la atención de los habitantes y les instiga a cambiar su comportamiento cotidiano de acuerdo con las supuestas expectativas del extranjero.

Por otra parte, cada viajero tiene un bagaje intelectual y cultural con el que parte a su viaje. Ese bagaje supone un conocimiento completo, parcial o superficial de la visión del país extranjero ya creado en la obra de sus antecedentes viajeros y precisamente ese conocimiento domina su mirada hacia el Otro. De ahí que el viajero busque en la realidad española lo que ha leído antes y que esa imagen previa conduzca su mirada hacia unos determinados aspectos de la realidad española mientras que algunos aspectos quedan marginalizados.

Todas estas condicionalidades, a pesar de unas limitaciones, confieren al viajero una posibilidad de indagar y aprehender la realidad del país visitado de una manera profunda, fuera de los estereotipos, o combatiendo los estereotipos. De ahí, cabe preguntar si la España auténtica interpertada en la imagen de los españoles coincide en algún aspecto con la otra, la de la imagen viajera.

## **1.6. Viajeros extranjeros: el caso de Milos Crnjanski**

Milos Crnjanski, escritor serbio, fue uno de los periodistas extranjeros que en 1933, llamados por el gobierno de la Segunda República, viajaron a España para testimoniar la situación social y política de aquel momento y convencer al público internacional de la realidad española estable. Sin embargo, a pesar de la obligación implícita por tener este papel, Crnjanski indica que su intención no es hablar de los temas políticos sino descubrir el verdadero ser de España, a pesar de reconocer las limitaciones de un extranjero para ello.

Crnjanski, como otros extranjeros, quería ver una España atrasada en sus esencias, mientras que los españoles intentaban mostrar una España modernizada para rectificar la imagen que de España se tenía durante el siglo XIX: la de ser un país decadente. Así, junto con los elementos de la España tradicional, ante el viajero serbio se revelaba una realidad española apegada al progreso. Había que indagar debajo de las capas de la historia moderna en busca de lo eterno, de la autenticidad española, o según Crnjanski, del alma española.

En los relatos de viaje es obligada la referencia a las gentes que habitan un lugar, en su mayoría gente anónima y sin historia. Crnjanski presta especial atención a los labradores, campesinos que constituyen lo inmutable de la intrahistoria frente a la historia oficial, es decir, constituyen la tradición eterna. Los percibe viviendo ajenos a los acontecimientos políticos y a la modernización del país, que siguen cultivando la tierra al modo de sus predecesores. Para conocer el alma de España, según Unamuno, hay que acercarse precisamente a esos representantes de la España eterna.

Crnjanski, como viajero extranjero, también está guiado por la imagen estereotipada de España de los toreros y de Carmen, y esta visión se entrelaza con la imagen de la España tradicional. Sin embargo, Crnjanski testimonia que algunos estereotipos ya no funcionan en la realidad cotidiana de la España de los años treinta. En Sevilla, el viajero parte de la idea de la Sevilla de Carmen, pero la realidad inmediata le proporciona una imagen contraria. En vez de la Sevilla poética, Crnjanski halla una Sevilla revolucionaria con bombas y anarquistas. El poder de la imagen estereotipada la evidenciamos en Crnjanski y otros viajeros cuando, a pesar de la realidad sevillana de su alrededor, siguen buscando la figura de Carmen y no cesan hasta encontrarla en casa del maestro de baile, entre jovencitas bailadoras. Crnjanski concluye: «Al final, muchas Carmensitas» [N.d.T.].<sup>17</sup>

Las huellas del cuestionamiento del fundamento de los estereotipos sobre España también se perciben en el caso de la visión de la corrida de toros. Crnjanski evidencia una bipolaridad de la sociedad española: una parte, los intelectuales, está en contra de la corrida, mientras que

---

<sup>17</sup> “Najposle, puno Karmena”, MILOŠ CRNJANSKI, “U zemlji toreadora i sunca”, en *Puto-pisi*, vol. 1, Zadužbina Miloša Crnjanskog/BIGZ/SKZ/L'Age d'Homme, Beograd 1995, p. 476.

la masa y los extranjeros corren a la arena todos los domingos. A partir de esta observación inicia una discusión sobre el sentido de la corrida y su lugar en España.

El viaje se convierte en una confrontación de los lugares comunes y la realidad percibida durante un proceso de descubrimiento de la verdadera España. La identidad española constituida en sus textos se aleja así de la imagen superficial, frecuente en los turistas extranjeros. Se podría concluir que esta imagen española se acerca en algunos aspectos a la de los miembros de la Generación del 98, especialmente, en la obra de Unamuno, a quien Crnjanski conoce en su viaje y con quien comparte ideas sobre el pueblo español.

### **1.7. Conclusión**

En la colisión de dos mundos, al chocar ideas diferentes, surgen preguntas sobre lo que normalmente se niega, ignora o pasa por alto. La identidad no se halla en una parte sino en ambas, así como en sus fronteras (que no les separan sino juntan), es donde se puede percibir en su aspecto más claro. A partir de ello se inicia un cuestionamiento observando y enfrentando las ideas con la realidad inmediata. Una mirada desde dentro y otra desde fuera consolidan, en la frontera entre las dos, la identidad española, es decir, la identidad nace de la confrontación de heteroimagen y de autoimagen.

Para la definición de la España auténtica, o el verdadero ser de España, hace falta no tan solo la mirada de los españoles sino también la visión que de los españoles tienen otros pueblos. De igual manera, esa imagen que los españoles tienen de sí mismos influye sobre el imaginario que tiene el ciudadano extranjero. Precisamente por eso, en el cuestionamiento de la identidad nacional, en un momento determinado, hay que tener en cuenta dependencia mutua de esas dos visiones, a veces diferentes, pero a veces, en sus capas más profundas, también similares.

## El modernismo como disidencia

Rocío Pilar Salinas Díaz, Instituto de Estudios Riojanos

### 1.1. ¿Es la *Sonatina* un poema disidente? Inicios del Modernismo

La famosa *Sonatina* de Rubén Darío, que canta a la princesa triste de la boca de fresa, ¿le parece un poema disidente? Es innegable que se trata de un poema modernista. Aunque, definir el Modernismo resulte algo más complicado.

Valle–Inclán dijo, en 1902: «Esta palabra, “modernismo”, como todas las que son muy repetidas, ha llegado a tener una significación tan amplia como dudosa». <sup>1</sup> Y aunque ha pasado ya más de un siglo, el debate continúa.

En aquel año la revista «Gente Vieja», hacía un concurso, con premio de 250 pesetas, en el que preguntaba: «¿Qué es o qué engloba el modernismo y qué significa como escuela dentro del Arte en general y de la Literatura en particular?». El ganador del concurso, Eduardo López Chavarri, respondía:

Es una evolución [...], un renacimiento. [...] contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad, [...] buscar la emoción

---

<sup>1</sup> RAMÓN VALLE INCLÁN, “Modernismo”, «La Ilustración Española y Americana», Madrid, 22 de febrero de 1902, p. 114. Cit. según LILY LITVACK, *El Modernismo*, Taurus, Madrid, 1975, p.18.

de arte, [...] restituir al sentimiento lo que le roba la ralea de egoístas que domina en todas partes... eso representa el espíritu del modernismo.<sup>2</sup>

Cinco años más tarde, el debate continuaba y Gómez Carrillo, director de la revista «Nuevo Mercurio», llamaba a sus amigos literatos a responder a la siguiente *enquête*:

1. ¿Cree usted que existe una nueva escuela literaria o una nueva tendencia intelectual y artística?
2. ¿Qué idea tiene usted de lo que se llama modernismo?
3. ¿Cuáles son entre los modernistas los que usted prefiere?
4. En una palabra: ¿Qué piensa usted de la literatura joven, de la orientación nueva del gusto y del porvenir inmediato de nuestras letras?<sup>3</sup>

A través de estas preguntas podemos observar la transcendencia del papel del Modernismo en el porvenir de las letras en España en el fin de siglo y la ardua tarea que supuso su definición. Veremos su importancia en relación con su carácter disidente, de ruptura con las normas sociales, de la época. Pero antes de continuar hablando de Modernismo, es necesario enmarcarlo dentro del contexto socio-cultural fin de siglo.

## 1.2. Contexto socio-cultural e histórico. Nacimiento del Modernismo.

Siguiendo las tesis del profesor Pedro Cerezo Galán y de Ana Suárez Miramon, argumentaremos que el Modernismo surgió de una crisis universal y que hubo un cambio de mentalidad previo a la renovación ideológica y estética. Influyó de manera diferente en ambos lados del Atlántico:

Si desde América, el 98 fue el resultado político y social del deseo de libertad. Desde aquí, fue un revulsivo activo para terminar o intentar terminar con la mediocridad, vulgaridad, abulia e insensibilidad de un pueblo acostumbra-

---

<sup>2</sup> LILY LITVACK, *op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> «Nuevo Mercurio», febrero 1907.

do a soportar estoicamente a sus gobernantes por la comodidad de no pensar.

4

Debemos partir de esta atmósfera para comprender «toda la complejidad del nuevo humanismo que caracterizó a esa renovación total del arte y del papel del escritor en la sociedad.»<sup>5</sup>

En España, la gente del pueblo el mismo día del desastre llenó las plazas de toros, demostrando la indiferencia que sentía ante los asuntos de estado. El sentir del pueblo, queda recogido en esta rima popular: «Maldita sea la Habana, no se la tragara un pozo, porque la Habana es, sepultura de hombres mozos».

Tras el 98, los jóvenes españoles de la época despertaron al mundo y encontraron una España, destruida como su flota, y derruida como su imperio, y a unos viejos recelosos defensores del honor y de la historia. En una de las caricaturas de la época, se nos muestra a Don Quijote luchando contra el Tío Sam, en realidad, podríamos imaginárnoslo enfrentándose en vez de a molinos de viento a los siete Acorazados Modernos de la poderosa Escuadra Norteamericana. Tras la derrota, los jóvenes literatos españoles se sintieron engañados por la historia y, siguiendo a Joaquín Costa, cerraron con «7 llaves el sepulcro del Cid.»<sup>6</sup>

Las reacciones fueron diversas, algunos se dispusieron a buscar el motivo y a criticar o culpar a la religión o a la política de la situación en la que se encontraba España. Otros, decidieron que el cambio había de provenir del arte, tras años de Naturalismo y Realismo desbordante, había llegado la hora de renovar el arte, y la belleza fue la encargada. Los nuevos poetas no querían cantar los infortunios de la madre patria, preferían evadirse hacia otros lugares exóticos, orientales, mundos imaginarios y mitológicos, que musas, colores y música inundaran sus poemas, dejando la métrica clásica a un lado.

La oposición a todo lo anterior y lo caduco, era lo principal para los modernistas, era su emblema. Decidieron rescatar a *la palabra* de las

---

<sup>4</sup> ANA SUÁREZ MIRAMÓN, *El modernismo: Compromiso y estética en el fin de siglo*, Labe-rinto, Madrid 2006, p.18.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 17-28.

<sup>6</sup> CONSUELO GARCÍA GALLARÍN, *Léxico del 98*, Editorial Complutense, S.A., Madrid, 1998, p.46.

garras del positivismo, el cientificismo y de lo anquilosado; las dotaron de un nuevo sentido, las usaron como medio de expresión de sus sentimientos, de lo desconocido, exótico, de la fantasía. Usaron los colores, la música, todo lo nuevo, como prueba de su individualismo, su estilo o era personal o no era bueno, eran los nietos orgullosos del Romanticismo, que se rebelaron contra sus padres: Naturalismo y Realismo.

Ese sentimiento de rebeldía, de lucha contra las normas sociales, fue lo que motivó, hace poco más de un siglo, a estos jóvenes y lo que conmovió los cimientos de una sociedad anquilosada en el mito de un pasado glorioso y un futuro amparado por el progreso científico que no dejaba espacio a la belleza y que había aprisionado *la palabra* para describir su ciencia, arrancándole toda su *magia*.

### 1.3. Contexto literario. La Guerra Literaria.

De la mano de uno de sus protagonistas, Manuel Machado, recorreremos el panorama intelectual en España antes del desastre, dice que era:

Terrible, mansamente terrible para las artes españolas, y más particularmente para su mayor, la poesía [...] Vivíase en un [...] limbo intelectual mezcla de indiferencia y de incultura [...] la Poesía española se moría en medio del desprecio general. [...] entre las zumbas de Clarín y las inocentes sátiras del Madrid Cómico [...] nunca tuvieron los poetas, un concepto más desdichado en la opinión general. Los librereros y editores (también los periódicos) repugnaban las colecciones de versos, [...] y en el Ateneo se discutía en serio si la forma poética estaba llamada a desaparecer.<sup>7</sup>

De este contexto cultural y literario, precisamente, surgió el Nuevo Arte, la Poesía Nueva, la Poesía Joven. ¿Se imaginan ustedes cual fue el recibimiento? Nos lo cuenta el crítico Germán Gullón:

Las nuevas formas poéticas fueron demonizadas desde muy pronto [...]. La mezcla se sensaciones, de colores, de sonidos, todo ello evidencia, en la opi-

---

<sup>7</sup> MANUEL MACHADO, *La guerra literaria*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913, p. 24.

nión de muchos, trastornos de tipo mental... Parece como que el mundo se había vuelto loco, y que los artistas, como los niños, habían perdido el norte.<sup>8</sup>

Y lo reafirma Machado:

La palabra modernismo... era entonces un dictorio complejo de toda clase de desprecios. [...] los escritores, críticos y literatos, que ocupaban por entonces las cumbres del parnaso español [...] tronaron desde púlpitos más o menos altos contra el abominable modernismo.<sup>9</sup>

La mayoría de la gente opinaba que esa mezcla de sensaciones, colores, sonidos evidenciaba trastornos de tipo mental, los tachaban de neurasténicos. El libro en dónde Machado nos lo cuenta se titula *La guerra literaria*, y no es un título puramente metafórico. Lo acontecido fue vivido como una guerra, en la que las balas fueron las palabras. Una guerra promovida por los jóvenes y contra lo viejo, el frente modernista contra lo establecido o “status quo”.

Un ejemplo claro de esta lucha lo encontramos en la postal que Rubén Darío y Francisco Villaespesa envían a Juan Ramón Jiménez, en la que le piden, literalmente, que se mude a Madrid «a luchar por el modernismo.»<sup>10</sup>

Debemos destacar esta actitud combativa y disidente, en medio de la cual se desarrolla la renovación estética del fin de siglo y que utilizó el arte y la belleza «como armas de oposición al materialismo, positivismo y aburguesamiento de la sociedad»<sup>11</sup>, solo entonces seremos capaces de entender su verdadero significado, junto con la coincidencia de sus principios con las posturas de regeneración social.

Gracias al fiel testimonio de Rafael Cansinos Assens en sus memorias conocemos los frentes desde dónde eran atacados los modernistas. Por un lado, la crítica reaccionaria —A. Valbuena—, por otro, la liberal y comprensiva —Clarín—, además de las revistas satíricas que los ridiculizaban y la opinión general se indignaba contra aquellos jóvenes que se dejaban crecer el pelo y que escribían prosa y versos difi-

<sup>8</sup> GERMÁN GULLÓN, *La modernidad silenciada. La cultura española en torno a 1900*, Biblioteca nueva, Madrid 2006, p. 52.

<sup>9</sup> MANUEL MACHADO, *op. cit.*, p. 26.

<sup>10</sup> LILY LITVACK, *op. cit.*, p. 231.

<sup>11</sup> ANA SUÁREZ MIRAMÓN, *op. cit.*, pp. 84–92.

les de entender. Por supuesto, Cansinos también se dejó crecer las melenas<sup>12</sup>. Esta guerra tenía sus campos de batalla en los cafés, tertulias, redacciones e incluso, dice Cansinos: «penetraba en los hogares y promovía discusiones acaloradas entre los jóvenes y los viejos de cada familia...».<sup>13</sup>

Aunque, donde más cartuchos de tinta se gastaron, fue en las revistas de la época, los títulos hablan por sí solos, por un lado: «Gente Vieja», «El Motín», «Germinal», «El País»; y por otro: «Juventud», «Arte Joven», «Revista Nueva», «Vida Nueva», «Vida Moderna», «Helios», «Renacimiento», «Revista Ibérica», «Nuevo Mercurio», estas, la mayoría, de vida efímera como los lirios que poblaban la poesía de sus páginas.

En mi opinión, cabe destacar la doble importancia de estas revistas, tanto en la época como actualmente. Entonces, eran un medio libre de expresión y comunicación de las diferentes ideologías, cumpliendo su labor inmensa de diálogo y discusión. Y, actualmente, son fundamentales como fuente de estudio e investigación.

Rubén Darío, quien aparte de poeta fue periodista para la revista argentina «La Nación», defendió la importancia de la prensa como arma de educación y cultura y criticó a la que sólo se preocupaba por el número de ejemplares vendidos.

Otra de las características del Modernismo de la que tenemos que hablar es su Individualismo. La libertad individual formaba parte de su credo poético y esta falta de homogeneidad de sus representantes hizo que se considerara un arte en decadencia.

Aunque en realidad sí que tenían algo en común, a todos los modernistas los unía el «odio a lo viejo y vulgar y el amor a lo nuevo, raro y exquisito»<sup>14</sup>, como dice Cansinos; Gracias a su testimonio, podemos recoger los insultos que los antimodernistas les dedicaban en sus conversaciones:

Cursi y afeminado [...], hay que escribir [...] castizo, macho, no esas deli-  
cuescencias modernistas! [...] neurasténicos, ignorantes, pobres hombres ata-

---

<sup>12</sup> RAFAEL CANSINOS ASSENS, *La novela de un literato*, t. 1, Alianza Editorial, Madrid 2005, p. 26.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

cados de grafomanía [...], se debe escribir para que le entiendan a uno. Ante todo, la claridad y la sencillez. A esos modernistas no hay quien los entienda. Sólo luchan con la gramática [...] ¿Delincuentes o locos?, ¿chiflados o guasones?, ¿desequilibrados o neurasténicos? [...] ¿entiendes tú lo que escriben? [...] yo no entiendo ni una jota [...] , ¿qué quieren decir con sus versos glaucos, liliáceos, grisáceos [...] ? ¿Por qué están todos tan tristes y tan desmayados?

Melenudos estrafalarios y grotescos [...].<sup>15</sup>

Y pone en boca de José Nakens, director del diario «El Motín», lo siguiente: «—Lo primero que deben hacer es cortarse el pelo; — ¡Claro! ¡Los modernistas son todos menopáusicos! ¡Hay la menopausia espiritual, señores»<sup>16</sup>, llegando a calificar como *masturbación* toda literatura modernista.

Así que podemos comprobar el grado de incompreensión, sino odio, que inspiraban estos jóvenes a su alrededor. Las definiciones que veremos a continuación bien pueden servirnos de muestra.

#### 1.4. Evolución del vocablo Modernismo. Definiciones.

Estas definiciones recopiladas de diccionarios o autoridades, nos ayudarán a conocer la evolución que ha sufrido el término Modernismo, con el paso del tiempo, desde su incorporación en la RAE, en 1901, con la definición de Menéndez Pelayo: «afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura».<sup>17</sup>

Ese mismo año, Manuel Machado, escribe en la revista «Juventud»: «Y por Modernismo se entiende... todo lo que no se entiende»<sup>18</sup>.

Y un año más tarde, José Deleito Piñuela lo define como: «una desintegración orgánica que corresponde a la desintegración social».<sup>19</sup> Y

<sup>15</sup> Ivi, pp. 28–185

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> ANTONINA RODRIGO, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Círculo de lectores, Barcelona 1992, p. 44. Aunque esta misma definición también aparece en el *Diccionario académico* dos años antes según Barrero (v. nota siguiente).

<sup>18</sup> ÓSCAR BARRERO PÉREZ, “El modernismo literario español, hoy”, en «Revista Liceus», n. 2, Mayo–Junio 2002, p. 3.

José Francés Heredero como «la manifestación literaria de una raza que degenera.»<sup>20</sup>

Emilio Ferrari, en su discurso de entrada a la Real Académica en 1905, decía: «la expresión de una sociedad desintegrada por el individualismo».<sup>21</sup>

Pereda lo llama decadente porque erosiona los valores nacionales y Maeztu habla de «la tontería modernista [...] [Y aconseja a la juventud que no los imite] si no quieren acabar a los veinte años en una casa de alienados como Juan Ramón Jiménez.»<sup>22</sup>

Azorín escribe, en 1908, en «ABC» que es “una alharaca verbalista”<sup>23</sup>.

Y Unamuno dirá: «Eternismo y no modernismo es lo que quiero; no modernismo, que será anticuado y grotesco de aquí a diez años, cuando la moda pase».<sup>24</sup>

Valle-Inclán, por el contrario, opinaba: «el modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender».<sup>25</sup>

Con el paso de los años, la definición va abandonando aquel matiz tan subjetivo, y en 1934, Federico de Onís escribe: «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885, la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera».<sup>26</sup>

Es otro de sus protagonistas, el mismo Juan Ramón Jiménez, quién en 1953, en un curso que imparte sobre modernismo en la Universidad de Puerto Rico, reabre el debate y juzga un error «considerar el modernismo como una cuestión poética y no como lo que fue y sigue

<sup>19</sup> Ivi, pp. 4.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> LILY LITVACK, *op. cit.*, p.113.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> ANTONIO AZORÍN, “Romanticismo y modernismo”, en «ABC», 3 de agosto de 1908.

<sup>24</sup> ÓSCAR BARRERO PÉREZ, *art. cit.*, p. 5.

<sup>25</sup> RICARDO GULLÓN, “El esoterismo modernista”, en FRANCISCO RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo* y 98, Crítica. Barcelona 1979, p. 72.

<sup>26</sup> ÓSCAR BARRERO PÉREZ, *art. cit.*, p. 6.

siendo: un movimiento jeneral teológico, científico y literario.»<sup>27</sup> Según el poeta era más aún, llegando a afirmar que la llamada generación del 98 «no fue más que una hijuela del modernismo jeneral». Ricardo Gullón, máximo defensor de esta interpretación, trabajará para demostrar que Modernismo es «toda manifestación estética seria que pueda considerarse nueva a finales del siglo XIX y principios del XX.»<sup>28</sup>

He reservado para el final la sorprendente definición que recoge la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, más conocida como *Enciclopedia Espasa-Calpe*, publicada entre 1908 a 1930, de la que extraigo:

Extravagancia, caricaturas del verdadero arte y prueba completa de decadencia [...] han llevado la confusión, la vaguedad y la indecisión a un grado extraordinario.

La pretendida elevación del modernismo a la categoría de una escuela literaria fija y provista de cánones y procedimientos técnicos peculiares, es a todas luces un contrasentido.<sup>29</sup>

Ejemplifica con versos de Cristóbal de Castro o de Rubén Darío, aunque no da sus nombres, y dice de ellos:

Tales atropellos y atentados al sentido común y a la gramática [...] verbosidad indigesta, lance en oídos, espadañas de inmundicia, arroje por boca y pluma palabrería estrafalaria, incoherencia de construcciones, liviandad de sentencias, chocarrería picante, algarabía de voces, terminología inculta, fraseología agreste, lenguaje, en fin, nunca oído, paja todo, charla todo, sin ciencia ni erudición, fantástico, insulso, embutido de incorrección y barbarismo.<sup>30</sup>

Luego hace hincapié en la variante modernista catalana y dice:

Abusos de metáfora, obscuridad en el sentido, comparaciones traídas por los cabellos, faltas de sentido gramatical y especialmente continuas omisiones de

---

<sup>27</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El modernismo: apuntes de un curso*, 1953, Visor Libros. Madrid 1999, p. XI.

<sup>28</sup> ÓSCAR BARRERO PÉREZ, art. cit., p. 6.

<sup>29</sup> Modernismo. *Enciclopedia Espasa Calpe*, Espasa Calpe, Madrid 1930, vol. XXXV, pp. 1232.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 1234.

las leyes de la prosodia, la métrica y hasta de las más elementales del ritmo, al tratarse de las poética.<sup>31</sup>

Y, por último, cita algunas obras satíricas antimodernistas, como *Tenorio Modernista*, (seudónimo Melitón González, nombre del autor Pablo Parellada, Madrid, 1906) calificándolas de «verdadero derroche de sal e ingenio.»<sup>32</sup>

Tras esta definición enciclopédica, finalizamos con otra más reciente y positiva de Octavio Paz, de 1974, con la que estamos más de acuerdo, en ella dice: «el modernismo fue una renovación del tono poético (amortiguado muchas veces su engolamiento anterior) y la culminación de la renovación romántica en cuanto visión del mundo».<sup>33</sup>

En conclusión, este ensayo ha pretendido mostrarles el Modernismo desde una nueva perspectiva, la de la lucha entre sus protagonistas y sus detractores. La función de la poesía como lucha, donde los versos cumplían su más desgarradora función de ruptura con las normas establecidas. Basado en un cambio ideológico, previo a esta renovación en el arte, surge este renacimiento de las letras hispánicas, en donde los literatos españoles abrazaron a sus hermanos hispanoamericanos y ambos, extasiados por los poetas franceses, se propusieron romper con las normas, rechazar todo lo anterior, y sentir. Resucitaron a la poesía española de su lecho de muerte, adoptando el lema danunziano “*rinovarse o morir*” y veneraron a la belleza como una diosa. Consideramos muy importante reconocer y defender el factor disidente de un movimiento que revolucionó las artes y abrió el camino de las nuevas vanguardias artísticas del siglo XX, sobre todo, por el cambio que produjo en la sociedad el que los jóvenes alzarán la bandera de la libertad. Este ha sido, en parte un homenaje a aquellos jóvenes que se dejaron las melenas largas y llenaron sus versos de colores, olores... y por ello fueron tachados de locos. Y ahora, creo que podemos afirmar que la *Sonatina*, en su origen, fue un poema disidente.

---

<sup>31</sup> Ivi, pp. 1235.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> JOSÉ-CARLOS MAINER, “El modernismo como actitud”, FRANCISCO RICO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, cit., p. 48.

## Librepensamiento y espíritu libre: una alternativa femenina en la novela *Zezé* de Ángeles Vicente

Cristina Arias Vegas, Universidad Complutense de Madrid

### 1.1. Mujeres burguesas. La mala educación

Durante el siglo XIX, el papel de la mujer en la sociedad se reducía a los roles domésticos de hija, esposa y madre. Esta idea se vio reforzada por el nuevo concepto de educación femenina que trataba, desde los parámetros de poder de la sociedad burguesa, de implantar en las mujeres el papel de “ángel del hogar”, justificado incluso en razonamientos de carácter científico y médico. Sin embargo, en la llamada época finisecular, una serie de mujeres intelectuales comienza a defender los derechos de la mujer hacia una formación y una libertad alejada del yugo masculino y de los puritanos valores burgueses. Muchas de estas mujeres se adscribieron a nuevas teorías que les hacían desafiar las ideas imperantes de la época, como la masonería, el espiritismo o el libre pensamiento, luchando, desde la literatura o desde una postura de vida opuesta a la norma general, por implantar una “nueva mujer” que supiera defenderse por sí sola en una sociedad machista

Una de las escritoras que destacan en este aspecto es Ángeles Vicente, cuya novela *Zezé* es un profundo reflejo de las críticas a las mujeres que viven aún bajo el peso de las antiguas ideas, y una reivindi-

cación de la lucha feminista y librepensadora. A través de las vivencias relatadas por el personaje protagonista en diálogo con su interlocutora, el lector asiste a un retrato de diversos tipos de mujer de la época finisecular. Pero no nos llamemos a engaño, los personajes reflejados en la obra no son “tipos” sociales simplemente, a pesar de que algunas de las situaciones sean fruto de la imaginaria propia de diversos géneros de la literatura del momento; sino personajes vivos.

De esta forma, se retratan en la obra personajes pertenecientes a la burguesía, marcados por defectos como a frivolidad, el egoísmo o la hipocresía.

En primer lugar, la madre de la protagonista, mujer burguesa que se despreocupa de toda visión de la realidad, se nos presenta desde el principio como una “madre desnaturalizada”. «Tu madre no te quiere»<sup>1</sup> es una de las frases que más recuerda Emilia durante toda su vida. Como explica Mary Nash, la educación «asignaba al varón un papel social en la esfera pública de la producción y de la política, y, en contrapartida, delimitaba la actuación femenina a la esfera doméstica, al hogar y la familia.»<sup>2</sup> Estas condiciones, que establecían las diferencias entre los términos “instrucción” (que se aplicaba al ámbito masculino y formaba la inteligencia de los hombres) y “educación” (aplicado al ámbito femenino, por tratarse de una formación de adorno que se destinaba al corazón de la mujer como ser frágil y sensible), produjeron, entre otras cosas, el mito de la “mujer de porcelana”, protegida al amparo de su marido, y cuyo horizonte vital no traspasa los umbrales de su casa. En este caso, se podría considerar que la madre de Emilia es una madre que no se preocupa en absoluto de su hija, abandonándola en manos de su avariciosa tía e internándola posteriormente en un colegio religioso, para no tener que ocuparse de ella y así disfrutar de la vida con Ferrario, su amante: «La directora escribió a mi madre, preguntándole si me iba dejar en el convento durante las vacacio-

---

<sup>1</sup> ÁNGELES VICENTE, *Zezé*, Lengua de Trapo, Madrid 2005, p. 11.

<sup>2</sup> MARY NASH, “Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX”, en GEORGE DUBY y MICHELLE PERROT (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, vol. IV, Taurus, Madrid 1993, p. 615.

nes, y en contestación vino ella dando excusas por no haber estado a verme durante el año». <sup>3</sup>

El resentimiento hacia el papel de madre como ser sublime que preserva la vida y llega a una plenitud marcada por las convenciones sociales, no es del agrado de “Zezé”. A pesar de todo, la crítica al modelo femenino burgués no para en esto. Al volver de nuevo con su familia, Emilia padece con rencor la vida que llevan su madre y Ferrario, el cual malgasta su fortuna y no es capaz de llevar buen puerto sus negocios. Se asiste, así, a la consideración de la madre como víctima prototípica de un donjuán, puesto que pierde totalmente su orgullo como mujer al malvender todos sus bienes para salvarle de la miseria, y su frágil mente enloquece cuando su amante egoísta decide pegarse un tiro. Finalmente, la madre de Emilia morirá tras meses internada en un sanatorio. Emilia, en esos momentos, se ocupará de ella, sintiendo remordimientos y lástima ante un ser indefenso: «Estuve unos días enferma. La muerte de mi madre de impresionó más de lo que esperaba». <sup>4</sup>

Otro personaje que enseñará a Emilia «lo que era sufrir» <sup>5</sup> es la tía avarienta, que, al quedarse viuda, «hizo amistad con el padre Jacinto, no se la volvió a ver ni en teatros, ni saraos; suspendió sus fiestas, cerró sus salones, y en su casa no volvió a entrar más que el buen *pater*»<sup>6</sup>. La tía encarna, perfectamente, el tipo de la beata que interpreta la religión como mortificación y sufrimiento. Normalmente, en la literatura, este tipo de personajes van acompañados de un sacerdote que los mal influye y, haciéndolos ir por el “recto camino”, no les hace disfrutar de la belleza de la vida; ejemplo válido serían la obra *El yermo de las almas* de Ramón del Valle-Inclán, donde la protagonista también vive oprimida por el peso de un representante de la Iglesia, que la amenaza con el tormento del fuego eterno; o *La Regenta*, en la que Don Fermín de Pas aparenta acercar a Ana hacia la virtud, cuando en realidad pretende ponerla de su lado por amor y por obtener mayor consideración “controlando” a uno de los personajes más influyentes de Vetusta.

---

<sup>3</sup> ANGELES VICENTE, *op. cit.*, pp. 20–21.

<sup>4</sup> Ivi, p. 55.

<sup>5</sup> Ivi, p. 11.

<sup>6</sup> Ivi, p. 13. Cursivas en el original.

Más adelante, Emilia relata las humillaciones que sufre por parte de su tía, ya que «decía que mis padres eran súbditos de Satanás, y se le ocurrió que yo podía salvarlos por medio de rezos, ayunos y mortificaciones.»<sup>7</sup> También se deja ver la avaricia y el egoísmo de este personaje, puesto que rechaza a Emilia y su madre cuando la protagonista le pide ayuda al verse en la ruina («ni lágrimas ni súplicas pudieron conmover su corazón egoísta de mujer feliz»<sup>8</sup>); además de su hipocresía: «Y a la verdad que si mis padres estaban condenados, mi tía no debía estarlo menos, porque en su juventud tuvo cosas más peregrinas que mi madre».<sup>9</sup> El final de este personaje resulta curioso, puesto que, años más tarde, tiene «la feliz ocurrencia de morir»<sup>10</sup> sin hacer testamento, con lo cual todo el control que la Iglesia había ejercido sobre ella resulta inútil. “Zezé”, su única familiar viva, la hija de unos padres pecadores, la niña a quien había maltratado en vida, será, con su muerte, la beneficiaria de todos sus bienes.

Si la tía de Emilia representaba una religiosidad alejada de todo tipo de piedad y buenos sentimientos, Sor Angélica será, paradójicamente, una religiosa de quien “Zezé” conserve un excelente recuerdo: «Todas las monjas me trataban con cariño, especialmente sor Angélica, la hermana custodia de mi sala. Era muy buena, y tanto había simpatizado conmigo que en ella encontré una verdadera madre».<sup>11</sup> La monja se nos presenta desde el principio como uno de los mayores soportes de Emilia en la vida solitaria del convento, siendo para ella un personaje de gran influencia: «Al faltar sor Angélica, la vida del convento se me hizo tan insoportable que si no da la casualidad de que mi madre se decidió a llevarme consigo hubiera cometido un disparate...».<sup>12</sup> Pero bien es cierto que este personaje no es visto por la autora de manera positiva por su aplicación de una religiosidad más o menos auténtica, sino por la posesión, en lo más interno de su ser, de una serie de comportamientos e ideas completamente desacralizados. Esta

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 13.

<sup>8</sup> Ivi, p. 41.

<sup>9</sup> Ivi, p. 13.

<sup>10</sup> Ivi, p. 97.

<sup>11</sup> Ivi, p. 19.

<sup>12</sup> Ivi, p. 33.

visión de una sor Angélica poco adaptada al concepto de una monja tradicional, se refuerza cuando la autora utiliza al personaje para expresar una serie de ideas espiritistas:

Supongo que dejaría los hábitos porque, según me contó, sufría mucho con la lucha hipócrita que sostienen las monjas entre sí, [...] además, era contraria a las ceremonias religiosas; decía que Dios es el universo, y que es inútil rezar, pues Éste sólo atiende a la inmutabilidad de sus leyes.<sup>13</sup>

Por otra parte, a partir de la entrada de Emilia en el convento se observa una fuerte influencia de la literatura pornográfica, puesto que se sabe que Ángeles Vicente mantuvo relaciones de amistad con tres importantes autores de novela erótica del momento, a saber: Felipe Trigo, Rafael López de Haro y Álvaro Retana (Claudia Regnier)<sup>14</sup>. De este modo, los episodios que Emilia vive en el convento pueden relacionarse con la llamada “novela de internados”, que nació de un tipo de novela naturalista que criticaba la educación religiosa. En su variante erótica, las relaciones entre mujeres solas y encerradas en un mismo lugar, bajo el peso de una jerarquía establecida, llevan a los escritores del momento, que conciben sus obras para consumo exclusivamente masculino, a crear novelas en las que las relaciones profesora/alumna o alumna/alumna, llevan a un descubrimiento, bastante morboso y desgarrador, del despertar sexual tanto de las jóvenes adolescentes que estudian en el internado, como de las religiosas sujetas al voto de castidad. Un ejemplo de esto sería la novela anónima *El placer sin hombres*, que posee una parte argumental llamada “El internado sáfico”. En este sentido, la relación de Emilia con sor Angélica puede resultar equívoca en pasajes como éste: «Al comprender mi temor, me hacía ir a su cama. Allí le contaba mis penas y ella me acariciaba dándome consejos»<sup>15</sup>. Este comportamiento de preferencia llevará las maledicentes compañeras de Emilia a verter «disparatados

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 35.

<sup>14</sup> Para mayor información sobre la relación de Ángeles Vicente con estos escritores y sus influencias ver ÁNGELA ENA BORDONADA, “Prólogo” en ÁNGELES VICENTE, *op. cit.*, pp. xv–xxxiii.

<sup>15</sup> ÁNGELES VICENTE, *op. cit.*, p. 20.

comentarios»<sup>16</sup> sobre su relación, aunque ésta no queda claramente aludida en la novela.

Por otra parte, quien mejor refleja el mundo decadente y amoral de una burguesía centrada en el lujo es, sin duda, Leonor, uno de los personajes centrales de la obra. Se nos presenta como una joven rubia, de ojos verdes y con un cuerpo admirable. El hecho de que además tenga tres años más que Emilia, y de que fuera internada «por cuestiones amorosas»<sup>17</sup>, demuestra que se trata de un personaje con un bagaje vital y una personalidad más fuerte que la protagonista. Pronto se nos dice que las dos colegialas se convierten en «inseparables compañeras»<sup>18</sup>, pero también queda claro una especie de turbio y destructivo matiz en el carácter de la nueva amiga: «Sentía grandes deseos de huir de ella, pero su mirada, ya de orgullo o de cariño, me fascinaba de tal manera que apenas la veía me creía dispuesta a llegar al sacrificio por conservar su amistad»<sup>19</sup>. Será pues Leonor, con su soltura y sus dotes de chica precoz, la que abra a Emilia a un mundo nuevo, completamente desconocido para ella: el de la sexualidad; bien cuando las dos amigas realizan escapadas nocturnas al jardín, bien al despertar Leonor en su compañera el deseo sexual, como se ejemplifica en el siguiente pasaje:

De pronto, una boca caliente se posó sobre la mía y una mano ciñó mi espalda; un estremecimiento corrió por todo mi cuerpo. Creía soñar despierta, y mantuve los ojos cerrados para no interrumpir aquella sensación tan agradable; luego el soplo suave de un aliento me acarició la cara..., abrí los ojos dulcemente, y vi a Leonor.<sup>20</sup>

Más adelante, Leonor saldrá del colegio para casarse, como cualquier chica de su posición, pero los caminos de los dos personajes no se separarán, puesto que Emilia decide acudir a ella en busca de ayuda cuando se ve en la ruina, acompañada de su madre enloquecida. Será entonces cuando Leonor disponga todo para que la madre de Emilia permanezca en un sanatorio, y para que su amiga permanezca

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 20.

<sup>17</sup> Ivi, p. 23.

<sup>18</sup> Ivi, p. 23.

<sup>19</sup> Ivi, p. 23.

<sup>20</sup> Ivi, p. 29.

con ella y su marido. Este gesto de generosidad pronto da paso a una situación en la que se revela el carácter acaparador de Leonor; que es, en palabras de Ángela Ena, una «frívola aristócrata adinerada que, entre otros placeres, cultiva el sexo con mujeres»<sup>21</sup>: Por una parte, mantiene buenas relaciones con un marido al que «al principio [...] no quería; pero después, como era joven, guapo y rico, llegó a interesarle bastante»<sup>22</sup>; y además, mantiene a su amante en su propia casa, delante de los ojos de su esposo, presentándola a las fiestas, y divirtiéndose al ver cómo ésta rechaza a sus continuos pretendientes.

A pesar de la vida que lleva, Leonor hace gala de un profundo egoísmo al no querer compartir ni a su amante ni a su marido, por el puro hecho de que son suyos, y los utiliza para la comodidad de su vida:

- Dime, ¿tú quieres mucho a tu marido?
- Mucho.
- Y ¿eres celosa?
- También.
- Y ¿si una dama cualquiera te robara su amor?
- No sé lo que haría...<sup>23</sup>

Finalmente, la vida vacía en la que Emilia se ve envuelta en compañía de Leonor («Aquella vida me devoraba».<sup>24</sup>), se rompe al intentar la primera jugar el mismo juego de la segunda. Comienza a tener relaciones con Luis, el marido de Leonor, y ésta la expulsa de su casa. Sin embargo, esto no supondrá un gran trauma para Emilia, que saldrá rápidamente de su casa para buscar una vida independiente, dejando que Leonor continúe con su farsa: «presumía de mujer honesta, y [...] tenía otra amiga *favorita*».<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> ÁNGELA ENA BORDONADA, *op. cit.*, p. LV.

<sup>22</sup> ÁNGELES VICENTE, *op. cit.*, p. 32.

<sup>23</sup> Ivi, p. 53.

<sup>24</sup> Ivi, p. 45.

<sup>25</sup> Ivi, p. 87. *Cursivas en el original.*

## 1.2. “Zezé” y la escritora. La libertad femenina

Todos los personajes que han desfilado por las páginas de este estudio, son fruto de una acción que sirve como marco a las historias de éstos: el diálogo que entablan “Zezé” y su compañera de camarote en el barco que viaja a Montevideo desde Buenos Aires. En este diálogo, los personajes no son simplemente evocadores de una serie de recuerdos, sino que cada una de ellas va plasmando su visión de la vida y el mundo, de las relaciones humanas, la sociedad y la religión.

Así, la escritora, que se identifica en muchos aspectos como un alter ego de Ángeles Vicente, es una mujer intelectual, de familia acomodada, nacida en España, pero viviendo desde muy joven en Argentina (tal y como le ocurrió a la propia autora).

Sin embargo, el comportamiento de esta mujer no se asocia en absoluto con la idea tradicional, que coincide con las de Europa y el resto de América. La escritora es, ante todo, una mujer librepensadora, culta y espiritista, alejada de los prejuicios de su sociedad, que casa perfectamente con el indómito comportamiento de “Zezé”. Realmente es un personaje del que se sabe muy poco, puesto que la atención se centra en la cupletista; pero, a través de determinados gestos y opiniones descubrimos distintos rasgos de su personalidad.

Primeramente, no posee prejuicios sociales, puesto que los critica en diversos momentos de la obra, como cuando admite a “Zezé” en su camarote a pesar de ser cupletista, o en las escenas de la vida en el pueblo, criticando la actitud de las mujeres de más posición del lugar, que se han comentado más arriba. Su espiritismo, de tipo más teórico que práctico, se observa en otros pasajes («La verdad es que el rezo, en cualquier forma, es una humillación que no puede serle grata Dios, si somos hechura de él»<sup>26</sup>). Asimismo, se trata de una mujer feminista, que se extraña de la situación española de la cuestión («¿Tan poco escenario tiene la mujer?», «Y ¿no hay movimiento feminista?»<sup>27</sup>). En la mayor parte de los casos, más que expresar su opinión, será una perfecta interlocutora de “Zezé”, de lo que se deduce su curiosidad como mujer que desea aprender de la experiencia de conocer a alguien

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 35.

<sup>27</sup> Ivi, p. 7.

interesante, y su sagacidad como escritora. Esta actitud ante la vida, llevará al personaje de la escritora a alejarse de la sociedad, cosa que realmente ocurrió a otras muchas escritoras, como Rosario Acuña o Amalia González Soler; que fueron marginadas, llegando a sufrir desprecio, exilio o cárcel por defender una serie de ideas de emancipación, libertad y respeto hacia las mujeres. Nuestra escritora, finalmente, se encontrará con “Zezé”, con la que decide vivir una apacible vida de visitas, en mutua compañía fuera de un mundo que no las comprende. Sin embargo, este retiro no significa en este caso el inicio de una nueva relación amorosa lésbica para las dos mujeres, pues es la misma escritora quien se encarga de dejar claro: «Yo le brindo con mi amistad, *sin* las aficiones de Leonor, se entiende». <sup>28</sup>

Por su parte, “Zezé” representa el más puro paradigma de lo que se podría considerar, no ya una mujer librepensadora, sino un espíritu libre, que, a lo largo de su relato, va desarrollando una historia de aprendizaje, un viaje por el cual Emilia pasa a convertirse en “Zezé”. De entrada, la fe sempiterna en su razón, su deseo de paz y soledad y, frente a todo, su ansia de libertad. El camino, el aprendizaje que vive Emilia la lleva a descubrir una verdad que siempre ha estado en el fondo de su alma, y que nadie es capaz de reprimir, su independencia, y su capacidad para no dejarse dominar por nadie, ni hombre ni mujer, ni norma social. Bien es cierto que para llegar al estado en el que se encuentra en el momento en el que narra su historia, ha debido pasar por muchas vivencias, la mayoría narradas ya a través de los personajes que las protagonizaron con ella, pero todas ellas la harán ser lo que es: en principio, es una niña triste y sometida a los malos tratos de su tía, en la más clara tradición de la novela folletinesca. Más adelante, la experiencia con sor Angélica, y sobre todo con Leonor, le abrirán las puertas a un mundo nuevo en el que se siente inseguras. Estos dos personajes, como guías espirituales de Emilia, ejercerán una poderosa influencia sobre ella. Influencia de la que, finalmente, logra librarse. A partir de entonces todo en Emilia serán pasos agigantados hacia la reafirmación personal de “Zezé”:

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 84. Cursivas en el original.

Me ha sucedido siempre un fenómeno muy curioso: parece como si hubiera un desdoblamiento de mi yo, y éste fuera múltiple, o que mi materia sea instrumento donde se manifiestan varias personalidades, cada una de ellas con su carácter propio y diferente...<sup>29</sup>

“Zezé” y la escritora poseen una serie de rasgos en común, tales como el feminismo y el espiritismo («los seres que llevamos en sí la más completa rebeldía, y hacemos caso omiso de la moral legislada por hombres que no conocerían sus propios sentimientos»,<sup>30</sup> «Ni creo que [Dios] pueda oír nuestra palabra, siendo esencia inmaterial»<sup>31</sup>); que las llevan a una profunda comunicación y ayuda entre sí, sintiéndose dos incomprendidas en una sociedad injusta. Esta visión del personaje de “Zezé” no es, en absoluto, una visión maniquea llena de bondad hacia la protagonista. Obviamente, Emilia, como persona que es, comete errores y realiza acciones de las que no sería lícito enorgullecerse; como por ejemplo la seducción a Ferrario para vengarse de él y de su madre, el triángulo amoroso que forma con Leonor y su marido ecc.

Ni “Zezé” ni la escritora, ni ningún otro personaje femenino de esta novela son santos. Son, simplemente, personajes humanos que viven una historia que transmite una serie de valores en torno al mundo de las mujeres en la época finisecular. De todo ello, creo que este estudio recogerá la más importante y cierta de todas: «Fisiologistas del amor, psicólogos feministas..., os admiro y os envidio porque sabéis definir lo que no conozco, y conocéis lo que no entiendo: el amor y el alma de una mujer».<sup>32</sup>

Sirva como conclusión.

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 17.

<sup>30</sup> Ivi, p. 13.

<sup>31</sup> Ivi, p. 35.

<sup>32</sup> Ivi, p. 83.

## Escritura y patología. La maquinaria anti–espiritista ante el simbolismo hermético: Ángeles Vicente y Emilio Carrere

Marta Ferrer Gómez, Universidad de Salamanca

La jeune génération est à la recherche de quelque chose qui fût à la fois spiritualiste et scientifique, mystérieux et révolutionnaire.

Guy Michaud, *Introduction à une science de la littérature*

En la obra galdosiana “La de los tristes destinos”<sup>1</sup>, aparecen por primera vez en la literatura y en la historia española las aventureras hazañas del capitán marino mercante Ramón Pomier y Lagares, quien se dedicó a expandir a través de sus visitas a la costa peninsular las primeras obras espiritistas de Allan Kardec y otros espiritistas franceses. Fue esta influencia marítima en los principales puertos costeros españoles, la que hizo que en pocos años desde su inserción (1861) el espiritismo se extendiera intensamente a lo largo de las décadas siguientes a través de revistas especializadas, novelas y todo tipo de panfletos ideológicos. Encendida la bayoneta espiritista, ánimos de apagarla se observarían, especialmente, en los círculos de la ciencia ortodoxa («Revista de Ciencias Médicas»), en círculos eclesiásticos, ilusionistas (quienes utilizaron las posibilidades de la tecnología —linternas mágicas, dioramas, fotografía, cine, manualidades de *leger-demain*— a través de exposición materializada de espíritus gracias a los efectos visuales decimonónicos) y también, de modo distinto, entre

---

<sup>1</sup> BENITO PÉREZ GALDÓS, “La de los tristes destinos”, en *Episodios Nacionales*, Destino, Barcelona 2005.

ciertos escritores <sup>2</sup>.

Sin conseguir formar una nómina constante, sino más bien, diversas relaciones complejas entre unos y otros, Ángeles Vicente y Emilio Carrere también influyeron, social e imaginativamente, en la interpretación del espiritismo dentro de su *zeitgeist* peninsular. Ambos autores, que en un principio parecieron hipnotizados por tal doctrina, se verían en los años posteriores de su escritura cuasi-enfrentados con las teorías espiritistas. Hacer renacer unos textos que, en primer lugar han sido obviados por la academia de estudios peninsulares, hace observar cómo su caracterización ocupa un lugar ambiguo dentro de la crítica, que navega entre un interés por el universo de las sesiones espiritistas y la expansión simbólico-oculta, como influencia de una de las diversas formas que adquiere el simbolismo a finales del siglo XIX y que se expande a lo largo de los primeros años del XX. Encuadrados ambos en un nivel sociológico ambivalente con respecto a su punto de vista sobre la escritura espiritista, los dos escritores formaron parte de un interesante grupo sociológico que, a diferencia de aquellos pro-espiritistas, debatieron al espiritismo a través de diversas formas retóricas, generando un *habitus* (en términos bourdianos) que permaneció en pleno diálogo con las prácticas culturales de tal doctrina <sup>3</sup>.

Estudiar *Sombras: Cuentos Psíquicos* <sup>4</sup> (1911) y *Los muertos huelen mal y otros relatos* <sup>5</sup> (1923) supone avanzar un paso más en el sentir revolucionario del que Guy Michaud habla. A finales de siglo, el espiritismo se sentía en otras formas culturales surgidas en el último cuarto, transformado gracias al desarrollo de doctrinas paralelas ocul-

---

<sup>2</sup> A pesar de que existen numerosas fuentes primarias sobre este tipo de escrituras pro y anti-espiritistas, la academia española los ha obviado del panorama español, quedando su estudio relegado a ciertos artículos histórico, como el de Dolores Ramos, "Heterodoxias Religiosas, familias espiritistas y apostólicas de finales del siglo XIX", en «Historia Social», n. 53, 2005, pp. 65-83. El presente ensayo forma parte de un proyecto que tiene por objeto el universo oculto de la España finisecular hasta el término de la Guerra Civil Española. Su objetivo fundamental consistirá en el análisis interdisciplinar de unas formas culturales ocultistas y espiritistas con el fin de incorporar nuevos significados al periodo de la modernidad peninsular.

<sup>3</sup> PIERRE BOURDIEU, *The Logic of Practice*, Polity Press, Cambridge 1980.

<sup>4</sup> ÁNGELES VICENTE, *Cuentos Psíquicos*, ed. de ÁNGELA BORDONADA, Lengua de Trapo, Madrid 2008.

<sup>5</sup> EMILIO CARRERE, *Los muertos huelen mal y otros relatos*, ed. de ÁNGEL PALACIOS, Lengua de Trapo, Madrid 2009.

tistas, herméticas y filosóficas <sup>6</sup>. A pesar de que se les ha considerado mayormente “relatos espiritistas”, *Sombras y Los muertos Huelen Mal y otros relatos* necesitan ser leídos desde la clave del psicoanálisis y del hermetismo europeo, procedente, en especial, de simbolistas franceses y belgas, quienes trazaron, de otro modo, un punto de unión entre el carácter popular del espiritismo, mesmerismo, ecc y el conocimiento profundo de la naturaleza, de la psique y de las religiones orientales.

El poso cultural de tal simbiosis de religión, esoterismo y ciencia de la naturaleza que trajeron consigo las escrituras simbolistas, descendía, en primer lugar, de la *natural philosophiae* romántica, basada en un galvanismo vital, y segundo, de unas ideas que ya quedaban esparcidas en las escrituras espiritistas, como la metempsicosis, la pluralidad de existencias, junto con estados mentales telepáticos, sonambúlicos y automatismo de escritura. Guy Michaud en los años 80 del siglo XIX reflexionaba sobre los incipientes ánimos revolucionarios y sociales del espiritismo con los que hemos comenzado, para así teorizar sobre un movimiento más hermético, más “serio”, y que comenzaba a adquirir forma gracias a la fundación de la Sociedad Teosófica en 1875 por Madame Blavatsky, el descubrimiento de la obra de Eliphas Lèvi en el año 1885 e iniciativas espirituales de la orden Rosacruz, procedentes de Stanislas de Guïta y Papus <sup>7</sup>. El simbolismo literario francés, fue, indudablemente, una fuente inagotable de escrituras esotéricas, que, de la mano de Novalis y Maeterlinck extendía el conocimiento de la teosofía, de las religiones orientales y un interés general por la psicología médica de la locura y el psicoanálisis que perduraría en las escrituras del primer tercio del siglo XX. <sup>8</sup>

Que en España no se haya analizado en abundancia la influencia de las teorías médicas desde principios del siglo XX en determinadas escrituras de principios de siglo ya lo demuestra el prólogo de la obra

---

<sup>6</sup> ALEX OWEN, *The place of enchantment: British occultism and the culture of the modern*, University of Chicago Press, Chicago, London 2004.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> MAURICE MAETERLINCK, *Oeuvres*, ed. de PAUL GORCEIX, 2 vol., Editions Complexe, Bruxelles 1999.

editada por Sadi Lakhdari, *Lectures Psychanalytiques Croisées*<sup>9</sup>, en la que se propone una serie de lecturas literarias desde un punto de vista psicoanalítico, al igual que en su día lo demostró el texto de Ricardo Gullón, preguntándose por las causas de esa separación inapropiada entre el pensamiento social del 98 y el modernismo–simbolismo únicamente estético. Al fin y al cabo, como el mismo Gullón afirma,

la lectura de la literatura en clave meramente literaria desdice una época en que las ciencias sociales y los estudios históricos ofrecen tantísima información... [...] la supermusculación intelectual concedida a los códigos del noventayochismo banaliza cuanto suene a cantinal modernista, porque resultan más masculinos [...] la famosa dicotomía modernismo–noventayochismo se relaciona con esa división genérica entre lo masculino y lo femenino.<sup>10</sup>

En los textos de Ángeles Vicente y Emilio Carrere existen varios elementos implícitos, procedentes de trazos centrífugos del simbolismo oculto francés y de la psicología médica sobre las patologías del individuo, destilada en la figura del loco o el maldito, sujeto que ha entusiasmado a la historia de la medicina, la antropología, la literatura y la psicología. La maquinaria anti–espiritista deviene curiosamente ambigua, por dos razones. Primero, porque el conocimiento de la *psyche* propugnado por el ocultismo teosófico estaba basado en una ampliación filosófica del espiritismo, una mayor profundidad; el funcionamiento de los discursos teosóficos no invalidaba tal doctrina sino que la transformaba; al fin y al cabo, tal y cómo dejaba explicado Alex Owen, la mayor parte de los teósofos y masones habían sido en sus inicios espiritistas<sup>11</sup>. Segundo, porque los espíritus divisados por los personajes de estos textos, figuran ser finalmente imágenes provocadas por una enajenación mental, y sin embargo, de alguna u otra manera, siempre permanece un rasgo de la creencia en espíritus en la narrativa, que no es otra cosa que el producto de una demarcación ambivalente entre la doctrina espiritista y las teorías psicoanalíticas.

Para probar estas dos razones que aquí establecemos, se necesita

---

<sup>9</sup> SADI LAKHDARI, ed, *Lectures Psychanalytiques croisées: Prose et Poésie contemporaines d'Europe et d'Amériques*, Indigo et Côté–Femmes, Paris 2008.

<sup>10</sup> RICARDO GULLÓN, *La Modernidad silenciada: la cultura española en torno a 1900*, Biblioteca Nueva, Madrid 2006, pp. 84–91.

<sup>11</sup> ALEX OWEN, *op. cit.*, p. 20.

estudiar las líneas fronterizas entre las narraciones patológicas materialistas y las narraciones espiritistas, su punto de confluencia; en segundo lugar, observar cómo determinados objetos culturales aparecidos en los textos (el reloj, el pasar angustioso del tiempo, ecc) pertenecen al *leitmotiv* del discurso simbolista-oculto, son escrituras modernas, y se alejan, hasta cierto punto, del romanticismo previo.

### 1.1. Médium alien / médium espiritual

En el año 1912 Freud establecía a través de sus conferencias el estado situacional del psicoanálisis, del que dejó muy claro que no admitía ningún tipo de desviación oculta. A diferencia de Jung, quien siempre se había mostrado entusiasmado ante las doctrinas espiritistas, y posteriormente ante las tendencias esotéricas<sup>12</sup>, Freud siempre mantuvo una línea demarcativa que separaba el estudio materialista de la patología médica del espiritismo y de las doctrinas ocultas. A pesar de esta situación divisoria, que el mismo Freud se hubiera interesado años antes por el espiritismo<sup>13</sup>, y que un conjunto de científicos admitieran las fuerzas ocultas en los estudios subliminales del yo, hizo, sin duda, que el mismo psicoanálisis estuviera marcado históricamente por la naturaleza del mismo espiritismo.

La literatura, era así, una interesante base discursiva de unión entre el interés freudiano por la patología médica y el descubrimiento de una esfera oculta, que con base teosófica y hermética, y con una narración espiritista transformada, adquiriría importancia en el primer cuarto del nuevo siglo. La realidad, así, del médium descorporealizado podía darse en base a una disociación de la mente, o de lo contrario, en base a influencias de verdaderos espíritus, teniendo en cuenta que tanto en un relato como en otro quedaban vacíos inexplicables por la ciencia ortodoxa y racional.

Que lo oculto, al fin y al cabo, fuera una base importante de tales experimentos de patología moderna supuso una secularización de las

---

<sup>12</sup> RICHARD NOLL, *The Jung cult: origins of a charismatic movement*, Princeton University Press, Princeton 1994.

<sup>13</sup> ERNEST JONES, *Sigmund Freud: life and work*, Hogarth Press, London 1957.

teorías de la mente, arraigadas, dentro del proceso de secularización, a religiones heterodoxas para el Cristianismo, como el mito por lo oriental o la misma teosofía. En el cuento de “Sombras,” una mujer parece ver espíritus, que finalmente, se convierten, en el estado ominoso de la noche, en verdaderas señales de una enajenación mental:

¿Qué grito de ignorada boca sale de la profundidad de mi alma? ¿Qué vanas quimeras flotan a mí alrededor? ¿Qué palpitaciones de un mundo invisible siento como si lucharan exhaustas? ¿Quiénes son los vencidos en el ansia de liberación? ¿Qué desvarío es éste? [...] La araña se ríe; por la abertura de la boca le cae una baba blanduzca como un humor consistente y algo viscoso. Tengo la intuición de que me dice: Es inútil que te rebeles, ¡tienes que pasar! ¡Ah!... Una pata rusa, seca, fría, me ha tocado. Otra, me tira, me atrae, me quiere. Estoy fascinada por sus ojos, la cabeza se hace más grande, más gigantesca, más amedrantadora. Se burla, se ríe. ¡Pero si no quiero! Imposible resistir. Un paso, otro paso, un paso aún. ¡Ya estoy! Me paro, un sudor frío corre por todo mi cuerpo, debo de parecer una loca con los ojos saltados, la lengua pegada al paladar. Siento un enorme empujón. Voy cada vez más adentro. Primero tinieblas... ¡Las ideas y pensamientos parecen deshacerse!... Luego todo se transforma... ¡Ah!... ¡oh!...<sup>14</sup>

En él, la patología psicológica queda ligada a la teoría del psicoanálisis, basada en una conjunción de elementos de la destrucción, de la locura y del sujeto como elemento monstruoso, como extraño a su cuerpo y a la realidad en la que vive, elemento que se da, fundamentalmente, en el resto de los relatos de Ángeles Vicente: En “Alma Loca” una persona demente que se pregunta por “el alma con la personalidad” de los locos de un psiquiátrico en el que quizás los verdaderos enajenados sean los propios médicos; en “El Hombre” el discurso de la locura queda enganchado con el de las visiones telepáticas, la figuración del protagonista ante el presentimiento de que su mujer, como ocurre, se encontrará en estado de muerte cuando éste llegue a su hogar.

La locura generada a partir de los otros queda ejemplificada en el relato de “El Diablo”, donde el protagonista es tenido por loco al poder observar y descubrir los poderes ocultos de las piedras preciosas encontradas en las minas donde trabaja. En los relatos de Emilio Ca-

---

<sup>14</sup> ÁNGELES VICENTE, *op. cit.*, pp. 5–7.

rrere, publicados a lo largo del primer cuarto de siglo en numerosos periódicos, el loco que ve espíritus queda materializado especialmente en “El Destino Payaso”, en donde un hombre completamente escéptico se vuelve un adepto espiritista que intentará matar a su jefe de trabajo porque se lo ha mostrado un sueño revelador (y se supone que espiritista). En 1919, *La Esfera* publicaría el “Huesped Desconocido”, una reseña que el mismo Carrere lleva a cabo de la obra de Maeterlinck “l’Hôte Unconnu” (1917), y en donde él mismo señala los laberintos de la mente humana, y la historia de la misteriosa telepatía de los caballos de Eberfeld.

## 1.2. Elementos de la esfera oculta: relojes inútiles

Existen varios relatos en los que el paso del tiempo queda ligado a una corriente oculta, al mismo tiempo que este paso deviene en un estado de angustia vital, de retraimiento respecto a la vida social y cultural de los personajes mismos, en donde el mismo límite del tiempo implica, en ocasiones, tal aislamiento. En el relato “El Reloj”<sup>15</sup>, el lector queda arrastrado por la maquinaria del reloj como paso del tiempo, pero también, queda entusiasmado ante una maquinaria que hasta cierto punto parece inútil, pues su objetivo parece haber “callado”, haberse hecho fútil después del lamento fúnebre del paso de las horas:

La máquina había emprendido su carrera a través del tiempo con una extraordinaria velocidad. Ya no se paraba. Al contrario, redobló la intensidad de los movimientos, tanto que los golpes de las horas se fundían en un solo sonido, largo, fragoroso y arrastrado, que daba escalofríos [...] Miles de escrúpulos aumentaban su intensidad substancialmente, y por un momento algunas apariencias se encubrían contra los hechos acabados. Pero el reloj continuaba su oración fúnebre a la vida, con la insistencia de un mendigo, que en la esquina de una calle, repite hasta el cansancio su lamento, arrastrado en la cadencia como un llanto ebrio de desesperación [...] El alba filtraba sus rayos grises por los vidrios de la ventana. El reloj había callado.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 30.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 37–39.

Los pasos del hombre que observa esa maquinaria relojera, hija de la física moderna, son pasos de la angustia, que sirven, de hecho, de predicción telepático–espiritista ante la lógica del futuro. La voluntad de control desprendida de la construcción de las máquinas de medida parece, sin embargo, tornarse en contra del propio sujeto, y ser ésta la que controla su realidad apocalíptica, desembocando en la muerte. Frente a la industrialización consciente del reloj, indudablemente, se gestaba su problematización, la de un reloj que parecía ir hacia entendimientos esotéricos de la realidad antes que al análisis empírico del paso del tiempo.

La dinámica interna del reloj de Ángeles Vicente juega con esa misma inhabilidad por parte del mismo a la hora de representar una *tempus ora* mecanicista y real, desubicando al sujeto a través de diversas esferas futuras, o bien, como es el caso del relato de Carrere “Gil Balduquín y su Ángel”, retrayéndose en numerosas esferas temporales por las que el relojero Gil Balduquín observa a su familia desde su estado peri–espiritual (con la significación, por tanto, de que el tal Gil Balduquín es un personaje muerto, un espíritu). En ambos relatos, el aparato relojero se convierte en un cinematógrafo oculto, o en un fonógrafo encantado, que nos remite al carácter visionario de la vida gracias a procedimientos telepáticos, constantemente amenazados por su angustioso pasar.<sup>17</sup>

Existe, por otra parte, un poder fuertemente irónico en algunos de los relatos de Carrere, como es el caso de “Los muertos huelen mal”, en el que su protagonista se levanta de su propia tumba al haber sido enterrado por confusión ante su aparente muerte. Cuando éste regresa a su casa, observa cómo todos los habitantes de su pueblo lo toman por un verdadero espíritu, llamado, supuestamente, por los círculos de las sesiones espiritistas que en el aquel momento se ponían de moda. A pesar de esta ironía popular, este texto, como los de la misma Ángeles Vicente, nos habla de un estado de desorientación de los personajes y del mismo discurso espiritista. Los protagonistas en todas estas escrituras anti–espiritistas, como vemos, devienen tipos raros, que por una razón u otra, no forman parte del círculo social al que supuestamente pertenecen.

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 92.

Si repasamos la biografía de Ángeles Vicente y Emilio Carrere podemos encontrar razones biopolíticas para pensar en tal desubicación. Ambos escritores nunca pertenecieron a una nómina de autores concreta. Su lazo de unión más próximo emergía, indudablemente, de la casa editorial de Gregorio Pueyo (1860–1913), quien dio a conocer los textos del mismo Maeterlinck a través de traducciones y reunió a los primeros modernistas españoles bajo su biblioteca<sup>18</sup>. En su editorial, había un interés nato por las obras ocultas, y el mismo Pueyo dejaba publicado “A guisa de Prólogo”, cómo

al publicar el primer volumen de esta biblioteca bajo el título de *Los Misterios de la Mano* y subtítulo de *La Quiromancia*, no creíamos en el éxito que habíamos de obtener, no vendiendo ediciones a millares, sino despertando en algunos espíritus estudiosos el amor a estas ciencias [...] solamente con el detenido y minucioso estudio de las ciencias ocultas, es como la ciencia psicológica podrá avanzar en el camino del progreso, absorbiendo en sí, indudablemente, la llamada ciencia de los fenómenos psíquicos.<sup>19</sup>

Pueyo expresa cómo escritores de finales del siglo XIX y de los primeros años del XX se sentían fascinados por las ciencias ocultas como antídoto en contra de la anomia burguesa finisecular, y como un lugar estable en el que expresar su ideología. La lista de los influenciados por la teosofía durante el primer tercio del siglo XX, efectivamente, se alargaría con autores de la bohemia madrileña como Rafael Urbano, Hoyos y Vinent y otros, cuya escritura necesita ser analizada pormenorizadamente en mayor relación con las corrientes masónicas y teosóficas de las primeras décadas del siglo XX, bajo la misma Biblioteca Teosófica creada por Pueyo. Con la ayuda de Alfredo Rodríguez de Aldao, la biblioteca teosófica daría con la divulgación de la teosofía en España, a través de los autores Mario Roso de Luna, Julio Lermína, y Lioenel Dalsace que, encontrando una de sus bases en el espiritismo, ofrecía un tipo de filosofía hermética, simbolista y oriental.

Carrere y Vicente, influenciados por tales corrientes, idearon unos textos en los que el sabor espiritista provocaba a ambos una irrisión ambigua, pues éste, transformado por la nueva moda teosófica y sim-

---

<sup>18</sup> MIGUEL ÁNGEL BUIL PUEYO, *Gregorio Pueyo (1860–1913). Librero y editor*, CSIC, Madrid 2011.

<sup>19</sup> Ivi, p. 30.

bolista, quedaba usado así, por un lado, para la narración de espacios atemporales, lugares de otras existencias; por otro, la descripción de la insania como hábitat perfecto en el que tales escritores podían lanzar su propio discurso. Sus textos, finalmente, demuestran cómo ese sujeto fuera de lugar, ya sea de forma temporal como de forma enajenada, habitaba en el terreno mismo de la pesadilla y del insomnio, provocado, no sólo por la influencia simbólico-oculista, sino también, en efecto, por los estudios de las patologías psicóticas: «¿Qué es esto que veo ahora? ¿Quién eres tú? ¿Por qué me sacudes? ¡Vaya un personaje ideal a quien nunca he visto! ¿Quién eres? ¡Habla! ¿Qué eres la muerte? Y ¡bueno, qué! ¿Ha llegado la hora para mí también?». <sup>20</sup>

Tal desorientación del sujeto enajenado funcionaba como aparato de estudio del mismo sujeto, quien en otras ocasiones ahondaría en paraísos artificiales y experiencias de literatura drogada como hábitat estable para formar su propio discurso simbólico-onírico. En uno de los últimos relatos de la obra “Sombras”, Ángeles Vicente establece la división entre el alma y la materia como “Espíritu” y “Caro,” con reminiscencias en la misma división entre espíritu y cuerpo de *Cartas de Ultratumba*, y de la misma obra de Gautier, *Spirite*.

La escritura oculta, pues, actuaba hasta cierto punto como contrapunto del espiritismo popular del periodo finisecular. La gran época de la teosofía, en fin, suponía una era mística, que como ya describió Paul Adam, primero gran adepto del Naturalismo, posteriormente seducido por la ciencia esotérica,

Le plus étonnant du miracle c'est que la science elle-même, cette fameuse science positive et matérialiste qui renia l'orthodoxie, cette science elle-même viendra humblement annoncer la découverte du principe divin apparu au fond de ses creusets, [...] La voici reconnaissant chaque phénomène comme modification d'un fluide unique transformé en toutes les apparences selon l'intensité de ses vibrations. <sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> ÁNGELES VICENTE, *op.cit.*, p. 58.

<sup>21</sup> PAUL ADAM, *Symbolistes et décadents*, University of Exeter, Exeter 1958.

## De la búsqueda de la identidad a la conquista de la libertad

Bedis Ben Ezzedine, Universidad de Jandouba

### **1.1. María Martínez Sierra: una conciencia política naciente**

A finales del siglo XVIII y principios del XIX, España conoció una sucesión de acontecimientos caóticos. Es, ante todo, la pérdida alarmante de las últimas colonias ultramarinas en 1898 que ahogó el país en una profunda crisis económica y social. La dictadura de Primo de Rivera (1923–1930), la proclamación de la Segunda República en 1931, la Guerra Civil (1936–1939) son tantos elementos que registraron en la historia del país una alternancia de esperanza y de desesperanza. En esta España debilitada, empobrecida, cansada y en pleno período de crisis tanto a nivel político, social como económico, cabe preguntarse por la situación de la mujer española y por su difícil inserción en la sociedad a todos los niveles.

Es justamente en este contexto que se distingue una de las pioneras del movimiento feminista español de la época, también llamado movimiento “sufragista”: María Martínez Sierra (1874–1974).

Nos interesaremos particularmente a ese destino excepcional, el de una verdadera luchadora para desvelar una personalidad muy compleja, la de una mujer en busca permanente de su identidad y de su libertad. El estudio del movimiento feminista naciente constituye en realidad, el punto de partida de nuestras reflexiones sobre la trayectoria es-

pecífica de un destino fuera de lo común. María Martínez Sierra se enfrentó a una realidad amarga y dedicó su vida al servicio de su ideal, la libertad de la mujer y de los niños.

No obstante, y a pesar de todas sus reivindicaciones feministas, de su inteligencia excepcional y de su autonomía incontestable, María Martínez Sierra se escondía bajo el seudónimo masculino de su esposo Gregorio Martínez Sierra para firmar algunas de sus obras literarias. Esta contradicción relevante llamó particularmente nuestra atención, por eso constituye la problemática fundamental de nuestro estudio.

En realidad, el movimiento sufragista era objeto de una controversia considerable en aquella época. La legislación vigente regulaba la conducta de las mujeres y garantizaba un poder patriarcal de la autoridad masculina. Este poder fue codificado por una ley que establecía la subordinación total de la mujer, especialmente la mujer casada. El Código Civil de 1889, en vigor hasta la Segunda República, prescribía la obediencia obligatoria de la mujer casada a su marido y hacía del marido el administrador de los bienes de la pareja y su representante legal.

El estudio del movimiento feminista naciente nos lleva a seguir el recorrido peculiar de María Martínez Sierra para entender el destino extraordinario de una mujer lúcida y responsable que se enfrentó a una realidad amarga y que puso toda su vida al servicio de su ideal. La emergencia de una conciencia autónoma desvela un compromiso político inigualable reflejado en sus obras: su pasión política, su lucha por la justicia, por la fraternidad social y por el reconocimiento de los derechos de la mujer, le otorgaron una fama incontestable. Además, su defensa de los derechos de la mujer, es también y sobre todo el respeto del niño.

Para entender la personalidad de María Martínez Sierra, es importante tomar en consideración el ambiente familiar abierto y adinerado en el que creció, lo que favoreció sin ninguna duda su inserción social, profesional y sobre todo política. María de la O Lejárraga nació en 1874 en San Millán de la Cogolla en la Rioja. Sus padres contribuyeron a su formación intelectual aprendiéndole el respeto de los valores fundamentales tal como el amor hacia el próximo, la libertad, la fraternidad y la responsabilidad. Su madre aseguró toda su educación hasta su acceso a los estudios superiores. Le enseñó las Letras, las

ma–temáticas, la geografía, el latín e incluso «el arte del razonamiento lógico y de la argumentación rigurosa.»<sup>1</sup> Además, manejaba muy bien las lenguas, particularmente el francés y el español, unos conocimientos que le serán muy útiles en su escritura y en su proceso de liberar las mujeres de todo tipo de opresión.

La devoción de María Martínez Sierra al servicio de la República, al servicio de la liberación del pueblo español es incontestable. Su vida es un verdadero sacrificio por la causa española y la joven feminista emprende una lucha solitaria. Siempre comprensiva y abierta, inculcó a sus alumnos, con una autoridad sonriente, las llaves del conocimiento y las reglas de la moral. Atraída por las comedias y los espectáculos de magia, intentó propagar esta pasión a sus discípulos, haciéndolos participar a espectáculos de marionetas inspirados de héroes de sus numerosas lecturas.

Lejos de encerrarse en una ideología cualquiera, María Martínez Sierra no busca dar un valor ejemplar a su aventura personal, sino a testimoniar de la miseria de sus alumnos. De ahí que acabó fundando y dirigiendo en 1899 la Biblioteca educativa cuyo objetivo era «procurar el mejoramiento de educación de la niñez, tan descuidada desgraciadamente en España.»<sup>2</sup> Estaba convencida de que sus discípulos representaban el futuro de España y es gracias a ellos que la situación social puede cambiar algún día. Por ello, intentó transmitirles nuevos valores, siempre con cierta pedagogía percibida como “revolucionaria” en la época.

Ya desde su vocación de maestra, María Lejárraga luchó en contra de la ignorancia, causa fundamental de la pasividad. Años más tarde, emprendería un largo proceso de defensa de los oprimidos, de los niños y sobre todo de las mujeres. Alda Blanco subraya que «a través de sus ensayos María Martínez Sierra espera que sus lectoras adquieran el conocimiento necesario para poder alzar su propia voz en contra de la poderosa voz del hombre.»<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ANTONINA RODRIGO, *María Lejárraga una mujer en la sombra*, Vosa, Madrid 1994, p. 29.

<sup>2</sup> MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA, *Cuentos Breves. Lecturas recreadas para niños*, Madrid 1899, Texto de la contraportada.

<sup>3</sup> ALDA BLANCO, *A las mujeres: Ensayos Feministas de María Martínez Sierra*, Filología 15, ed. *ier*, Logroño 2003, p. 23.

En realidad, su experiencia pedagógica le revela la cara oculta de la vida. Y es codeando la gran miseria del pueblo, el hambre, las enfermedades, que la mujer descubre una realidad que desconocía hasta entonces. Testigo de las condiciones pésimas de sus alumnos, acaba reconociendo, con la lucidez de una conciencia exigente, la necesidad de una lucha imperiosa e ineludible.

Esta constatación amarga marca el punto de partida de su aventura social y política.

## 1.2. Entre complicidad, traición y separación

Otra realidad muy decepcionante revuelve la existencia de María Martínez Sierra hacia los años 1915–1916: la relación extraconyugal del hombre de su vida, Gregorio Martínez Sierra, con una joven actriz, Catalina Bárcena, determinada a destruir la pareja. Ante el miedo de la soledad y para proteger la fama de su marido, ella hizo la vista gorda para ocultar esta triste realidad. Sin embargo, las numerosas discusiones que envenenaban las relaciones de la pareja impedían una posible reconciliación entre ambos. Es con el nacimiento de la pequeña Catalinita, hija de Gregorio y de Catalina, que María Lejárraga no tuvo más remedio que enfrentarse a la cruel realidad. Este fracaso la sumerge en un terrible silencio. Además, la separación de la pareja Martínez Sierra–Lejárraga fue objeto de múltiples controversias, a raíz de esta separación «corrieron las más folletinescas y fantásticas versiones del conflicto sentimental.»<sup>4</sup>

Para superar esta crisis conyugal, María Martínez Sierra, al bordo de la desesperación, decide huir a Francia anhelando dar un nuevo punto de partida a su vida. No obstante, su esposo, totalmente perdido y muy acostumbrado a estar asistido por su fiel y amante protectora, se fue a Francia para encontrarse con ella. En una conferencia sobre María Martínez Sierra, Victoria Priego explica: «Gregorio no podía vivir sin los mimos, los cuidados excesivos, la organización hogareña de María y corrió a París. Buscándola. Prometió, suplicó, explicó. Re-

---

<sup>4</sup> ANTONINA RODRIGO, *op. cit.*, p. 208.

conciliación». <sup>5</sup> Pero María, muy valiente, reaccionó dignamente aconsejando a Gregorio ir a vivir con Catalina y su hija. La pareja se separó físicamente pero no era cuestión de ruptura literaria. Al contrario, incluso reforzó su complicidad intelectual, favoreciendo una creación literaria abundante. Aquel año, en 1924, María Lejárraga escribió tres comedias bajo el seudónimo de su esposo: *Torre Marfil* <sup>6</sup>, *Mujer* <sup>7</sup> y *Cada uno y su vida* <sup>8</sup>. La relación Martínez Sierra–Lejárraga tenía que perdurar en el tiempo aunque la pareja sólo se veía un día a la semana. Gregorio no podía sobrevivir sin esta presencia tranquilizadora, hasta tal punto que le confesó en una carta que le envió en 1926: «Te necesito infinitamente, más que nunca. Sin duda a consecuencia de habernos descasado. Je suis ton filleul, ton petit fils, ton vieil ami, ton collaborateur, la calamité, tout ensemble...». <sup>9</sup> Esta declaración revela perfectamente la relación particular de la pareja, fundada mucho más sobre una necesidad de protección por parte de Gregorio Martínez Sierra que de una ardiente pasión compartida.

Es en la amistad que María Martínez Sierra encuentra refugio, particularmente con el famoso poeta Juan Ramón Jiménez, amigo íntimo de la pareja Martínez Sierra. Paulatinamente, la relación amistosa privilegiada se intensifica entre María y Juan Ramón Jiménez dejando paso a sentimientos más profundos y más cariño y ternura.

En realidad, María Martínez Sierra empezó a plantear sus primeras ideas feministas en los protagonistas y los temas de las comedias de las novelas firmadas bajo la pluma de “Gregorio Martínez Sierra”. En 1915, a la cumbre de su fama, Gregorio se permitirá difundir sus ideas feministas en la prensa, sobre todo en la revista «Blanco y Negro»; este nuevo medio de propagación de los debates feministas es aún más eficaz. Las reivindicaciones se hacen cada vez más dinámicas, eficaces e interesantes. Los primeros textos de María Martínez Sierra evo-

---

<sup>5</sup> VICTORIA PRIEGO, «¡Una mujer sin importancia, María Lejárraga de Martínez Sierra», Conferencia en el Club Internacional de Mujeres de La Ciudad de México, Sin fecha, citada por ANTONINA RODRIGO, *op. cit.*, p. 208.

<sup>6</sup> MARÍA LEJÁRRAGA, *GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, Torre de marfil*, Cuento semanal, Madrid 1908.

<sup>7</sup> ID., *Mujer*, 1922.

<sup>8</sup> ID., *Cada uno y su vida*, Publicaciones Prensa Gráfica, Madrid 1924.

<sup>9</sup> ANTONINA RODRIGO, *op. cit.*, p. 212. Carta de Gregorio a María, sin fecha, en papel membrete: «Madrid exprés, Carretas, 4.» Archivo de la familia Lejárraga, Madrid.

can la realidad histórica de las mujeres, a menudo apartadas y marginalizadas por los hombres y consideradas como unos personajes limitados en sus ideas.

En realidad, María Martínez Sierra emprendió una estrategia inteligente escondiéndose bajo la identidad de su marido. Este último formaba parte de los autores de referencia en la cultura literaria, lo que facilitó aún más la transmisión del feminismo. María Martínez Sierra pudo de este modo transmitir sus mensajes, los más emancipadores incluso, a una mayoría de la sociedad a la cual no podía acceder en cuanto mujer. Los títulos de las obras firmadas por Gregorio Martínez Sierra revelan un discurso exclusivamente feminista: *Cartas a las mujeres de España*<sup>10</sup>, *Feminismo, feminidad, españolismo*<sup>11</sup>, *La mujer moderna*<sup>12</sup>, *Nuevas cartas a las mujeres de España*<sup>13</sup>, *Cartas a las mujeres de América*<sup>14</sup>...

Sin embargo este reparto de las tareas entre la pareja Martínez Sierra podría parecer extraño, casi idéntico al tradicionalismo de la época: María, en calidad de mujer se encargaba de la difícil tarea de escritura, mientras su esposo se dedicaba a la presentación de las obras frente a su público adquiriendo de este modo aún más fama en el mundo de las Letras de la época. La escritura era considerada exclusivamente un mundo de hombres, lo que pone de realce la marginalización cultural de la mujer, era un mundo que le estaba prohibido. En un primer tiempo María Martínez Sierra había decidido que «los hijos de nuestra unión intelectual —dice ella en su obra titulada *Gregorio y yo*— no llevarán más que el nombre del padre.»<sup>15</sup> Sin embargo, con el tiempo, se sentiría culpable a causa de su colaboración o alienación a su marido, pensando haber traicionado a las demás mujeres.

Si María Martínez Sierra denuncia una total sumisión al hombre, es para que sus lectoras tomen conciencia y actúen: «Las mujeres callan porque creen firmemente que la resignación es virtud; callan por mie-

<sup>10</sup> MARÍA LEJÁRRAGA, GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, *Cartas a las mujeres de España*, 1916.

<sup>11</sup> ID., *Feminismo, feminidad, españolismo*, Madrid 1917.

<sup>12</sup> ID., *La mujer moderna*, Renacimiento, Madrid 1920.

<sup>13</sup> ID., *Nuevas cartas a las mujeres de España*, Renacimiento, Madrid 1932.

<sup>14</sup> ID., *Cartas a las mujeres de América*, Editorial Juventud Argentina, Buenos Aires 1941.

<sup>15</sup> ID., *Gregorio y yo: Medio siglo de colaboración*, Biografías Gadesa, México 1953, pp. 29–30.

do a la violencia del hombre; callan por costumbre de sumisión; callan en una palabra, porque en fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener almas de esclavas». <sup>16</sup> Convencida de su propia identidad, María Martínez Sierra parece determinada a persuadir las demás mujeres, sus “amigas”, de seguir la lucha hacia la liberación de la mujer.

En efecto, la noción de amistad es tan intensa y sagrada para María que no duda en dirigirse de manera amical y familiar en la casi totalidad de sus escritos y discursos a todas las mujeres españolas a su escucha: “señoras mías”, “amigas”, implicándose plenamente con ellas y buscando su total adhesión.

Es probablemente su fracaso sentimental que le va a impulsar aún más en sus compromisos liberadores de los oprimidos y de las mujeres. En efecto, es a partir de ahí que María Martínez Sierra, escapando de la soledad, participa a numerosos acontecimientos asociativos, favoreciendo aún más la creación de nuevas amistades. Así, en 1918, María dirige la “Unión de Mujeres de España” (UME) con el fin de mejorar la situación social en beneficio de la mujer.

### **1.3.El feminismo comprometido de María Martínez Sierra**

El feminismo se desarrolló tarde en España con respecto al movimiento feminista europeo. Tal movimiento se interesó ante todo a cambiar las relaciones sociales de sexo y más bien de la opresión de las mujeres con el objetivo de liberarlas. Sin embargo, este movimiento tropezó rápidamente con el conservadurismo de la iglesia que constituyó un freno a la liberación y a la toma de conciencia femenina. Ahora bien, María Martínez Sierra optó por otra definición del feminismo que desarrolló a gran escala. En su conferencia “De feminismo” <sup>17</sup>, dice que el primer paso para la liberación de la mujer es la instrucción y la educación. Son la base de todas sus reivindicaciones. María Martínez Sierra defiende el derecho de las mujeres a la educación, derecho hasta entonces exclusivamente reservado a los hombres.

---

<sup>16</sup> ALDA BLANCO, *op. cit.*, p. 14. Artículo redactado por María Martínez Sierra, firmado por Gregorio Martínez Sierra, publicado en *Feminismo, feminidad, españolismo*.

<sup>17</sup> Ivi, p. 85. Conferencia pronunciada por Gregorio Martínez Sierra en el Teatro Eslava, publicada en *Feminismo, feminidad, españolismo*, Renacimiento, Madrid 1917.

En efecto, subraya que la educación, la enseñanza y la instrucción representan condiciones fundamentales para el florecimiento personal de las mujeres. Insiste en la importancia y la complementariedad de todas las ciencias: la filosofía, las letras y las ciencias naturales. Asimismo, condena de manera categórica la actitud masculina que consiste en mantener la mujer en la ignorancia: «Cierto: los hombres han sido egoístas en conservar así para su único goce el jardín de la ignorancia femenina, que les aseguraba rango de señores». <sup>18</sup> Precisa que el saber acarrea al contrario la reflexión y la meditación, ambas necesarias para que salgan del estado de pasividad y de letargo al cual se encuentran condenadas. María Martínez Sierra arranca las mujeres de la pasividad para que no sean, como dice ella: «muñecas preciosas e irresponsables». <sup>19</sup>

De este modo María Martínez Sierra quería asegurar el asentamiento de los derechos más básicos para reivindicar más tarde derechos de orden político. En un artículo publicado en *La mujer moderna*, invita a las mujeres a presentarse masivamente en las urnas en las candidaturas presidenciales y en participar activamente en la vida política: «¡El derecho a votar! ¡El derecho al sufragio!». <sup>20</sup> Cabe recordar que en aquella época de crisis socio-política, sobre los años veinte, aquel tipo de ideas era considerado totalmente “revolucionario”, se trata del feminismo “sufragista” que reclama no sólo el derecho de voto de la mujer, sino también su acceso a la educación secundaria y universitaria, la igualdad de derechos y de expresión con respecto al hombre e incluso su derecho al divorcio (una idea muy mal aceptada en una España aún impregnada de conservadurismo).

María Martínez Sierra se dedicó plenamente a la acción política. En 1933, fue nombrada diputada en las listas del PSOE en Granada después de que haya fundado la “Asociación Femenina de Educación Cívica” en 1931. Su actividad se intensificó tanto que se dedicó cuerpo y alma a la lucha política como lo atestigua Alda Blanco: «la voz feminista de María puso su energía, trabajo, y feminismo al servicio de la República hasta la derrota en 1939 de su muy querido “Gobierno de la

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 113. Artículo publicado en *Nuevas Cartas a las mujeres españolas*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 26.

<sup>20</sup> *Ibid.*

Buena Voluntad”». <sup>21</sup> Durante su exilio en Francia, que coincidió con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación de Francia por los alemanes, María Martínez Sierra vive probablemente el período más crítico y más difícil de su vida. Sin embargo, nada detiene esta mujer excepcional, incluso en el exilio, a pesar de su edad avanzada y de la fragilidad de su salud, María Martínez Sierra siguió activa, siempre al servicio de España. En casi un siglo de vida, fue testigo de una realidad dura. No obstante, sus numerosos viajes, su experiencia única, su devoción incontestable hicieron de la vida de esta autora, de esta feminista comprometida, una experiencia rica y ejemplar.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*



La voz de la libertad: reivindicación del discurso femenino a la luz de las mujeres cervantinas en el ciclo farsesco de Federico García Lorca <sup>1</sup>

Marta Cobo Esteve, Universitat de Barcelona

*No pido más que un campo  
donde la locura pueda  
retozar libremente.  
(Jelal-ed-din Rumi)*

A principios de 1934, a la pregunta de por qué motivo había elegido mujeres y no hombres para protagonizar sus piezas teatrales, Federico García Lorca respondía: «Pues yo no me lo he propuesto [...]. Es que las mujeres son más pasión, [...] son más humanas». <sup>2</sup> El dramaturgo granadino construye así, en sus dramas, tragedias y farsas, grandes personajes femeninos para llevar a cabo un alegato en favor de la libertad, puesto que encuentra en las mujeres el alma perfecta para subirla al escenario. De entre toda su producción dramática, las tres piezas que conforman el llamado ciclo farsesco, están construidas con personajes femeninos que se muestran en constante lucha por la libertad; mujeres que viven bajo el auspicio del poder de sus maridos, quienes en ocasiones las acaban reduciendo a la nada. Mujeres, todas ellas, que nacen bajo el signo de la libertad, pero que están

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe dentro del Grupo de Investigación Consolidado 2009 SGR 973, “Aula Música Poética”, financiado por la Generalitat de Catalunya, del cual formo parte como investigadora junior.

<sup>2</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, vol. III. *Prosa*, ed. MIGUEL GARCÍA POSADA, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1997, p. 501.

condenadas a vivir tras las murallas que los hombres han construido con los cimientos de la pasión irracional de los celos y de otras obsesiones posesivas. Para poder fijar la voz de estas mujeres, el dramaturgo granadino recoge el testimonio de las protagonistas femeninas creadas por Miguel de Cervantes que acaban rompiendo con esas fuerzas dominadoras, bien sea a través de la muerte, bien sea a través del adulterio, en busca de un hálito de libertad; mujeres a contracorriente de las normas ideológicas establecidas.

Es por todo ello, precisamente, que la intención de este trabajo es desentrañar los hilos con los que Federico García Lorca teje la identidad de las mujeres de su teatro, concretamente la de *La zapatera prodigiosa*, gracias a los personajes femeninos con los que Miguel de Cervantes, bien fuera a través de sus *Entremeses* o de sus *Novelas Ejemplares*, intenta romper ese espacio de sumisión y encierro que la sociedad del siglo XVII había reservado para las damas: adúlteras o solteras por convicción se convirtieron en el modelo con el que se tejen las mujeres lorquianas que son todo pasión, y que, pese a los siglos, tenían que seguir caminando por los márgenes de una férrea sociedad dominada por los hombres si querían alcanzar su libertad.

Uno de los tópicos bajo los que se construye la farsa violenta de *La zapatera prodigiosa* es del matrimonio como negocio entre viejos adinerados y jóvenes y bellas mujeres; tópico que se convierte en el pretexto tanto para Cervantes como para Federico García Lorca, para poder adentrarse en un tema mucho más arduo y universal, la libertad del individuo. Matrimonios, los de las farsas y los entremeses, que se convierten en espacios cerrados, privados de libertad ante los cuales los dramaturgos proponen varias salidas: desde el adulterio, pasando por la férrea defensa de la honra, hasta llegar a la muerte. Pero en ningún caso asoma por los textos la defensa de ninguna de ellas por encima de las otras, sino que todas ellas se convierten en variantes de una misma historia que pretenden reflejar la complejidad del alma humana. El matrimonio, del mismo modo que en los entremeses cervantinos, aparece en esta pieza del ciclo farsesco como una estructura represiva en la que la relación entre hombres y mujeres se convierte en trasunto de las relaciones del individuo con la sociedad que le rodea. Frente a ello, el dramaturgo granadino hace aparecer a la

zapaterilla como un vendaval, todo gira a su alrededor y todo lo arrasa; nace bajo el signo de la libertad. Una mujer que no parece alejarse de las protagonistas de los episodios entremesiles cervantinos a la luz de las palabras de Javier Huerta Calvo:

Cabe considerar a la mujer de auténtica *Dea ex machina* del género entremesil, plasmada en la escena de varias formas: la presencia de su cuerpo deseado por los personajes masculinos, su omnímoda manera de hacer lo que le da la real gana [...]; su capacidad de torear a sus maridos y sus amantes por igual.<sup>3</sup>

*Dea ex machina*, la joven protagonista de la farsa, que se convierte así en una suerte de telar en el que convergen desde las poderosas mujeres del entremés, pasando por las que caminan por las *Novelas ejemplares* sin olvidar, por supuesto la obra cumbre de Miguel de Cervantes, *El Quijote*. Con todo ello, si tiramos de ese hilo con que se teje la farsa lorquiana con los entremeses de Miguel de Cervantes, encontraremos mujeres deseadas, como la Cristina de *La guarda cuidadosa*, cuyo cuerpo es disputado por un soldado y un sacristán, o como Lorenza en el *Viejo celoso*, del mismo modo en que se convierte en cuerpo del deseo la joven Zapatera para todos los hombres que pasan por su ventana; mujeres aventajadas que hacen y deshacen como Leonarda en *La cueva de Salamanca* al convertirse en la gran manipuladora de su ingenuo marido; o las mujeres que se presentan ante *El juez de los divorcios*, cuyos ecos resuenan en los ademanes de la mujer del Zapatero frente a su marido y al resto de personajes del pueblo; y finalmente mujeres que son capaces de burlar el recato y el encierro que para ellas reservan sus maridos, burla que lleva a cabo la joven Lorenza con su marido, el *Viejo celoso*, tras el guadamecí, la misma burla que traza ahora la joven Zapatera al coquetear con los jóvenes del pueblo.

Son mujeres que se convierten en personajes con los que Miguel de Cervantes pretende, tanto en los *Entremeses* como en las *Novelas Ejemplares* o en *El Quijote*, poner en jaque los valores

---

<sup>3</sup> JAVIER HUERTA CALVO, *El teatro breve en la Edad de Oro*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca 2001, p. 95.

sociales y morales del siglo XVII; mujeres que, cada una a su manera, intentan zafarse de ese espacio cerrado que sus maridos, padres o amos han reservado para ellas y que se convierten en seres a medio camino entre símbolo del deseo y portadoras de toda una tradición misógina que las hace culpables de todos los males de los hombres. Espacio cerrado que, en dos de estos textos, *El viejo celoso* y *El celoso extremeño*, aparece claramente simbolizado por la casa; los celosos cervantinos han reservado para ambas mujeres esa casa <sup>4</sup> que se convierte en el espacio cerrado para la sumisión.

Murallas que construyen los maridos para sus jóvenes esposas bajo los cimientos de la pasión irracional de los celos y de la imposibilidad de llevar a la práctica cualquier relación física <sup>5</sup>, y que finalmente se acaban convirtiendo en su propia tumba <sup>6</sup>. Murallas a través de las cuales las mujeres cervantinas consiguen encontrar una fisura, un espacio por el que escapar de la sumisión bajo la que viven sometidas <sup>7</sup>; así, mientras Lorenza consigue encontrarse con su galán tras el guadamecí gracias a las tretas de la vecina, el galán Loaysa consigue penetrar en la fortaleza inexpugnable de Leonora gracias a esa «dueña<sup>8</sup> de mucha prudencia y gravedad, que recibí como para aya»<sup>9</sup>. El escritor manchego pone de manifiesto además, en el caso de *El celoso extremeño*, como, pese a lo altas que sean las murallas y

---

<sup>4</sup> «Los místicos la han considerado tradicional, mente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro [...]. Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos.» JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela 2005.

<sup>5</sup> «COMPADRE. —Y con razón se puede tener ese temor, porque las mujeres querían gozar enteros los frutos del matrimonio.

CAÑIZARES. —La mía los goza doblados». Tomado de MIGUEL DE CERVANTES, *Entremeses*, Madrid, Cátedra 2000, p. 264.

<sup>6</sup> «en mi vida he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero este es de aquellos que traen la sogá arrastrando y de los que siempre vienen a morir del mal que temen». Ivi, p. 265.

<sup>7</sup> «Y la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente». ID., *Novelas Ejemplares*, Barcelona, Galaxia Gutenberg 2005, p. 333.

<sup>8</sup> En el caso del *Celoso extremeño*, Miguel de Cervantes afila la pluma al dejar Carrizales la vigilancia férrea de su joven y bella esposa en manos de un personaje típico dentro de la literatura satírica; la mujer que debe vigilar la guarda de la joven Leonora cultivó cierta mala fama en la época y se acerca poderosamente a las viejas celestinas. La dueña Marialonso y la vecina Ortigosa, se convierten así en las artífices de la traza para abrir la brecha de la muralla.

<sup>9</sup> Ivi, p. 333.

pese a la infinidad de puertas con cerrojos que pongan a sus casas, estos viejos maridos convierten a sus bellas mujeres en codiciosos objetos del deseo para el resto de hombres; Leonora es víctima así por partida doble, encerrada en un matrimonio oscuro y decrépito, por un lado, y convertida en objetivo de conquista por el joven virote por el otro:

Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía de guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expugnar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada.<sup>10</sup>

Las ansias de libertad frente a esos espacios cerrados cobran vida en esa «zapatera que va y viene, enjaulada, buscando su paisaje de nubes duras de árboles de agua, y se quiebra las alas contra las paredes.»<sup>11</sup> De este modo, con *La zapatera prodigiosa*, el dramaturgo granadino dará un paso más allá; en esta segunda hoja del retablo farsesco, la lucha entre este matrimonio de personajes sin nombre, alejados de maniqueísmo alguno, se convierte en el desencadenante de un conflicto dramático que plantea la oposición entre dos mundos. Una lucha en la que la Zapatera se alza, gracias a la maestría de Federico García Lorca, en ese espíritu libre encerrado, que ansía por escapar de los límites marcados por el mundo que la rodea.

El espacio cerrado se convierte así en un cruce de caminos en el que se encontrarán Federico García Lorca y el escritor manchego. Los espacios dramáticos de sus textos muestran una profunda carga simbólica para comprender el mundo en el que viven estas mujeres. Espacio cerrado que, en dos textos claves de la producción cervantina, *El viejo celoso* y *El celoso extremeño*, aparecen claramente simbolizados por la casa: los celosos cervantinos han reservado para ambas mujeres esa casa que se convertirá en el espacio para la sumisión.

A su vez, el dramaturgo granadino sitúa la farsa violenta de esta “criatura primaria”<sup>12</sup> en un solo espacio: la casa del Zapatero.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 336.

<sup>11</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*. Vol. II, Teatro, ed. de MIGUEL GARCÍA POSADA, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1996, p. 196.

<sup>12</sup> Ivi, *Obras Completas*, vol. III, p. 472.

Mientras que en el Acto primero es la casa que preside la banquetta del Zapatero, en el Acto segundo, tras su partida, se convierte, ya con «el banquillo arrumbado»<sup>13</sup>, en esa taberna, espacio propiamente masculino, frecuentada solo por hombres, pero regentada por una mujer que ha decidido permanecer en el mismo sitio. Pero se trata de una cárcel distinta; la casa de la joven esposa del Zapatero «tendrá un aire de optimismo y de alegría exaltada en los más pequeños detalles»<sup>14</sup>; es decir, mientras que para las mujeres de los celosos cervantinos, tanto en el entremés como en las *Novelas ejemplares*, la casa era un espacio barrado en el que se atrancaban y barraban puertas y ventanas, Federico García Lorca concede a su zapaterita una ranura para ver el mundo: una gran ventana<sup>15</sup>. La Zapatera encuentra en ella el sitio desde el que contemplar el mundo que hay fuera de la casa, lo que la empuja a construir ese mundo de poesía que le permite huir del mundo real que la encierra. La joven vestida con “un traje verde rabioso”<sup>16</sup>, se convierte así en una perfecta mujer ventanera. Mujer ventanera que se remonta a una tradición ya lejana, una tradición ligada al refranero popular que las hace caer en una muy mala fama<sup>17</sup> de un profundo poso misógino. Un tipo de mujer que el mismo Miguel de Cervantes conoce muy bien, como se puede observar en el hecho que, pese a que el escritor manchego casa a sus viejos celosos con mozas ventaneras, lo primero que harán éstos será cerrar las ventanas de su casa bajo llave para barrarles el paso a la libertad.

Casas cerradas con rejas y muros, ventanas bajo llave, cárceles construidas por hombres que no se dan cuenta que sus mujeres acaban rompiendo con esas fuerzas dominadoras, bien sea a través de las

---

<sup>13</sup> Ivi, *Obras Completas*, vol. II, p. 216.

<sup>14</sup> Ivi, p.196

<sup>15</sup> «La ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y los desconocido, la única brecha por donde pueda echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos». MARTÍN GAITE, Carmen: *Desde la ventana*, Alianza, Madrid 1999, p.51.

<sup>16</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, vol. II, p. 198.

<sup>17</sup> «la fama de las ventaneras, de las mujeres asomadas a la ventana, era muy negativa. Los refranes al respecto no nos dejarán mentir: “moza ventanera, o puta o pедера”, “moza que asoma a la ventana a cada rato, quiérese vender un barato”, “con la mujer ventanera, cargue quien la quiera”, “joven ventanera, mala mujer casera”». CARLOS ALVAR (dir.), *Gran enciclopedia cervantina*, vol. III, Castalia, Madrid 2006, p. 2162.

muerte, bien sea a través del adulterio, en busca de un hálito de libertad. Búsqueda de la libertad que se convierte una vez más, en una nueva encrucijada en la que se reencuentran ambos dramaturgos para poner en tela de juicio ese férreo código de valores, bien sea del siglo XVII, bien fuera del siglo XX, que ahoga a aquellos que están al margen de la sociedad. Una encrucijada en la que, los textos de Federico García Lorca, como bien apunta el profesor Francisco Ruiz Ramón, se convierten en una lucha por la libertad; lucha que es espina dorsal de toda una dramaturgia <sup>18</sup>:

El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultado del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que [...] podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad*. <sup>19</sup>

Balcones y ventanas son lugares muy frecuentes en las comedias de enredo, y la ventana, en concreto, es uno de los espacios dramáticos por excelencia tanto en el ciclo de Lope de Vega como en el de Calderón de la Barca. Y lo es porque por ventanas se accede a la casa de la dama; es el lugar donde ocultarse un galán sorprendido en una situación comprometida, o bien, desde el cual escuchar u observar sin ser vista, pues son las damas las que acostumbran a hacerlo. Mujeres que florecen por toda la literatura clásica española a las que hombres ilustres del Siglo de Oro señalaron como livianas, desvergonzadas e inmorales puesto que las ventanas se convirtieron en espacios peligrosos bajo la recelosa mirada masculina:

---

<sup>18</sup> Si bien en este trabajo sólo me ocupo de los textos que forman parte del ya conocido como ciclo farsesco, no debemos olvidar que a lo largo de la producción dramática lorquiana, la búsqueda de la libertad individual se convierte en verdadero *leitmotiv*: el romance popular de *Mariana Pineda*, quien encuentra la libertad con silencio; el drama en cinco cuadros de *El público* en el que el dramaturgo se sumerge en la búsqueda de la libertad del teatro bajo la arena; la leyenda del tiempo de *Así que pasen cinco años* que cierra con la esclarecedora sentencia: “No hay que esperar nunca. Hay que vivir” (FEDERICO GARCÍA LORCA, *op. cit.*, vol. II, p. 393); la muerte de Juan en manos de Yerma; la decisión de Doña Rosita de permanecer soltera frente al qué dirán; el suicidio de Adela frente a la autoridad del bastón de Bernarda; sin olvidar el ramillete de textos inconclusos que dejó Federico García Lorca a su muerte, en los que siempre, de un modo u otro, aparece de nuevo esta búsqueda de libertad.

<sup>19</sup> FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra 1999, p. 191.

Guardaos de ser vana, liviana, ventanera, habladora y chocarrera, porque con las damas de esta estofa y librea huélganse los hombres en Palacio de hablar y huyen se de casar.<sup>20</sup>

Mujeres ventaneras son las cervantinas, como la joven Leonora a quien su viejo marido descubre un día paseando asomada a una ventana<sup>21</sup>, del mismo modo en que se asoma la joven Zapatera para dejarse querer por el galán ridículo de Don Mirlo o por el Mozo de la Faja<sup>22</sup>; la misma ventana por la que pasan las vecinas inquisidoras, representantes de un mundo oscuro ante las que cierra la ventana. Vemos así como la Zapatera abre su ventana a la libertad, al mundo de la poesía, y la cierra ante el mundo real, oscuro, farsante, puritano y plagado de beatas como si así pudiera escapar de él. Mujeres ventaneras sedientas de una libertad que les es negada y que se alejan a grandes pasos de esa *Perfecta casada* (1583) de la que Fray Luis de León trazaba sus rasgos al predicar:

Forzado es que, si no trata de sus oficios, emplee su vida en los oficios ajenos, y que dé en ser ventanera, visitadora, callejera, amiga de fiestas, enemiga de su rincón, de su casa olvidada y de las casas ajenas curiosa, pesquisidora de cuanto pasa y aun de lo que no pasa inventora, parlera y chismosa, de pleitos revolvedora, jugadora también y dada del todo a la conversación y al palacio [...], el trabajo da a la mujer, ó el ser o el ser buena; porque sin él, o no es mujer, sino asco.<sup>23</sup>

Si bien el punto de partida de la joven esposa del zapatero es el mismo que el de las mujeres de los viejos celosos cervantinos, todas ellas viven en casas cerradas, todas ellas deben guardar su recato, todas ellas deben permanecer en su sitio; Federico García Lorca, en un

---

<sup>20</sup> Fray Antonio de Guevara, cito por CARMEN MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 48.

<sup>21</sup> «quiso su suerte que, pasando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una ventana puesta una doncella, al parecer de edad de trece años, de tan agradable rostro y tan hermosa que [...], el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora». Cit., *Novelas...*, p.330.

<sup>22</sup> «MOZO. —¿Cómo quiere que se lo exprese...? Yo la quiero, te quiero como... ZAPATERA. —Verdaderamente eso de la “la quiero”, “te quiero”, suena de un modo que parece que me están haciendo cosquillas con una pluma detrás de las orejas. Te quiero, la quiero...». Cit., *Obras Completas*, vol. II, pp. 210–211.

<sup>23</sup> FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta casada. El cantar de los cantares. Poesías*, Miñon, Valladolid 1950, p. 74.

intento de poner en escena esa «poesía que se levanta del libro y se hace humana»<sup>24</sup>, da vida a un personaje que es capaz de ser libre dentro de ese espacio, del mismo modo que la mujer del mercader de Rimini, en el *Decamerón*, pudo deslizarse por la fisura de su alcoba<sup>25</sup> y alcanzar así ese espacio de libertad que suponen los encuentros con su amante. Un personaje, el de la joven Zapatera que siempre decide<sup>26</sup>; la Zapatera no escucha las voces de esas vecinas que la señalan<sup>27</sup>; la Zapatera ha nacido para ser libre y por ello construye ese mundo lleno de jóvenes montados «en su jaca blanca»<sup>28</sup>, el mundo de la poesía, fuera de esa casa y de esos galanes de medio pelo que acuden a su ventana, un mundo de fantasía que le permite ser libre.

No quisiera terminar sin apuntar como a medida que el personaje de la Zapatera avanza en la trama de la farsa violenta, se acerca poderosamente a la Marcela de *El Quijote*, de esa mujer que se mueve en el mundo rural, que quiere ser libre y no quiere depender de ningún hombre con la que Miguel de Cervantes, una vez más, pretende denunciar un problema social del siglo XVII, que sigue arrastrándose en los albores de siglo XX:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos [...], le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura [...]; pero me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito. El cielo aún hasta ahora no ha querido que yo ame por destino y el pensar que tengo de amar por elección es escusado. El que me llama fiera y basilisco, déjeme como cosa perjudicial y mala; el que me llama ingrata, no me sirva; el que desconocida, no me conozca; quien cruel, no me siga; que

---

<sup>24</sup> Cit., *Obras Completas*, vol. III, p. 630.

<sup>25</sup> De sobras es conocida la filiación que presenta la historia de Lorenza y Leonora con la del cuento quinto, del libro VII del *Decamerón* de Boccaccio, en la que “la sabia señora, como si le hubiesen dado licencia para hacer su gusto, sin hacer que su amante entrase por el tejado, como van las gatas, sino por la puerta, obrando discretamentese dio luego con él, muchas veces, buenos ratos y vida alegre”. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 781.

<sup>26</sup> Ante la posibilidad del adulterio la joven Zapatera decide ser fiel, decide quedarse con su marido: ¡Yo guardo mi corazón entero para el que está por esos mundos, para quien debo, para mi marido». Cit., *Obras Completas*, vol II, p. 232.

<sup>27</sup> «VECINA. —¡Qué lástima de hombre! ¡Cuánto mejor le hubiera ido a usted casado con gente de su clase!...estas niñas, pongo por caso, u otras del pueblo». Ivi, p. 202.

<sup>28</sup> Ivi, p. 219.

esta fiera, este basilisco, esta ingrata, esta cruel y esta desconocida, ni los buscará, servirá, conocerá no seguirá en ninguna manera.<sup>29</sup>

Con todo ello, Federico García Lorca, teje así los ropajes de su zapaterita, con los hilos de todas estas mujeres que luchan contra la imposición social y así «encarna de una manera simple, y accesible a todos, esa gran disconformidad del alma con lo que le rodea»<sup>30</sup>; una lucha que caracteriza buena parte de la literatura del Barroco y que parece retomar el dramaturgo granadino confiriéndole un gran sentido de universalidad. Un impulso de retomar hilos clásicos para subir a escena telares universales; un impulso en el que tradición y modernidad se encuentran de nuevo bajo los textos de Federico García Lorca:

Desde luego, la zapatera no es una mujer en particular, sino todas las mujeres... Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición, introducción y notas de Martín de Riquer, Editorial Planeta, Barcelona 2005, pp. 142–143.

<sup>30</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, vol. III, cit., p. 477.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 408.

De la novela a la escena: las fuentes  
autorreferenciales de Enrique Jardiel Poncela

Barbara Greco, Università di Pisa

Entre 1928 y 1932 Jardiel compone cuatro novelas, publicadas por el editor Ruiz Castillo en la “Colección de grandes novelas humorísticas” de Biblioteca Nueva<sup>1</sup>. Las primeras tres novelas, *Amor se escribe sin hache* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) y *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), se consideran como una trilogía de amor, donde el escritor parodia la literatura erótica tan en boga en las primeras décadas del siglo XX. *La tournée de Dios* (1932), su última novela, en cambio, acoge una gran crítica social y religiosa y presenta una estructura narrativa más compleja, dándonos muestra de la creciente habilidad literaria del autor. A partir de la publicación de esta obra, Jardiel abandona definitivamente el género novelesco y en el mismo año —1932— escribe la adaptación teatral de su tercera novela, que titulará *Usted tiene ojos de mujer fatal*. En el presente estudio se analizará la transformación artística de la novela a la comedia, poniendo de relieve las variaciones narrativas, temáticas y estilísticas, aprovechando del contexto literario, de las propias declaraciones del autor y de los textos críticos dedicados a su obra.

---

<sup>1</sup> Para más detalles, v. ROBERTO PÉREZ, “Introducción”, en ENRIQUE PONCELA, *Amor se escribe sin hache*, Cátedra, Madrid 1990, pp. 13–18.

### 1.1. La decadencia de un mito

Las primeras tres novelas de Jardiel forman parte de una trilogía de amor en la que el autor se burla de la literatura erótica. El escritor expone el objetivo desmitificador ya a partir del prólogo a *Amor se escribe sin hache*, donde arremete contra los falsos mitos románticos que las novelas galantes inculcan en los jóvenes lectores:

La diferencia existente entre lo que aprendí en las *novelas de amor* y lo que he aprendido viviendo, me prueba que esas novelas inculcan falsas y absurdas ideas en los cerebros juveniles. He creído necesario y loable deshacer esas falsas ideas, que pueden emponzoñar los claros manantiales de la juventud [...] Para ello he escrito *Amor se escribe sin hache*, pues pienso que las novelas “de amor” *en serio* sólo pueden combatirse con las novelas “de amor” *en broma*.<sup>2</sup>

Jardiel se propone desvelar la falacia de los tópicos que inundan las novelas de amor, ofreciéndonos una versión satírica en la que manipula las técnicas, el cosmopolitismo temático y los personajes estereotipados del género en cuestión, con el propósito de subrayar su irrealidad y ridiculidad. Se trata, entonces, de una declaración que busca la complicidad del lector, al que se le revelan los mecanismos que subyacen a la construcción de la popular novela erótico-sentimental. *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se publica en 1931 con el subtítulo de *novela del donjuanismo moderno*, precedida de un largo prólogo del autor, dedicado al doctor Gregorio Marañón, que había redactado algunos artículos sobre el tema del donjuanismo, luego recogidos en volumen<sup>3</sup>. Jardiel escribe, en forma de prólogo, un «ensayo número 27.493 sobre don Juan», proponiendo su versión humorística del mito, en una época en que se le consagraban obras teatrales, ensayos y novelas<sup>4</sup>. Siguiendo la estela de Marañón, Jardiel crea su

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 98.

<sup>3</sup> Se trata de “Notas para la biología de don Juan”, “Historia clínica y autopsia del caballero Casanova” y “Vejez y muerte de don Juan”, publicados entre 1924 y 1927 y luego recogidos en las *Obras Completas* de Marañón. El célebre médico volverá a ocuparse del tema en un detenido ensayo escrito en 1940: GREGORIO MARAÑÓN, *Don Juan, Ensayo sobre el origen de su leyenda*, Espasa Calpe, Madrid 1976.

<sup>4</sup> CARLOS SERRANO, en un artículo sobre la difusión del mito de don Juan en los años veinte, recoge títulos de ensayos, comedias y novelas concebidos en los años veinte, que se

“don Juan que se llama Pedro”, que se convierte en un antihéroe triste y vencido. Marañón, en su estudio sobre la biología del personaje, así escribe:

para la humanidad, imbuida en culto del sexo por el sexo mismo, don Juan será el supervarón, el hombre por excelencia, el que todos los demás hombres envidian y aquí reside el germen del error, porque el varón que no hace más que amar es, en primer lugar, un varón a medias, y, por consecuencia, un hombre da baja condición mental y de estructura moral más que deleznable (...) un pobre rufián sin inteligencia y sin interés.<sup>5</sup>

A partir de la decadencia de este mito, Jardiel manipula la figura de don Juan con nuevos recursos humorísticos. De hecho, encontramos en el prólogo una larga explicación satírica donde el autor afirma que el universo se apoya en tres columnas: estómago, sexo y dinero, elementos que don Juan representa plenamente. Jardiel termina diciendo que «don Juan es un idiota», porque «no busca a la mujer ni para tener hijos ni para tranquilizarse.»<sup>6</sup> El don Juan de Jardiel, siguiendo el rastro de Zorrilla, deja de ser un cínico seductor desde el momento en que se enamora y se transfigura en un enamorado ridículo que llora, compone versos patéticos, lee las rimas de Bécquer y «llega a ser un personaje absolutamente impresentable, en el que se caricaturizan todos los matices del amor que el romanticismo mal entendido ha hecho llegar hasta nosotros.»<sup>7</sup> La sátira del mito se funde con la del amor romántico tal como se describe en las novelas galantes y encuentra allí un fértil campo de acción, tratándose de dos temáticas llenas de clichés que el escritor quiere superar a partir de una perspectiva satírica. Jardiel actualiza el mito de don Juan: su don Juan es un personaje mo-

---

presentan como versiones, a veces paródicas o burlescas, del *Don Juan* de Zorrilla, a partir de la visión crítica del mito teorizada por Marañón. CARLOS SERRANO, “Continuidad y recuperación de los mitos literarios—don Juan y el teatro en España durante los años 20”, en *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Niemeyer, Tübingen 1998; pp. 71–76.

<sup>5</sup> GREGORIO MARAÑÓN, *Notas para la biología de don Juan*, en *Obras Completas*, Espasa Calpe, Madrid 1963, vol. IV, p. 78.

<sup>6</sup> ENRIQUE JARDIEL PONCELA,, *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Cátedra, Madrid 1988, p. 106.

<sup>7</sup> ANTONIO A. GÓMEZ YEBRA, “Introducción”, en ENRIQUE JARDIEL PONCELA, *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*, Editorial Castalia, Madrid, 1990, p. 35.

derno, cosmopolita, elegante, «que huele a “Varón Dandy”, a *whisky* y a gasolina.»<sup>8</sup> Es incluso un «hombre cultivado e ingenioso, que manifiesta su lucidez a través de numerosas frases brillantes, que su criado Ramón apunta cuidadosamente.»<sup>9</sup> Se trata, por tanto, de una figura atractiva y encantadora, que pierde toda su fascinación al verse rechazada por la mujer de la que se enamora locamente. A partir de esta fase, Jardiel emprende un feroz ataque contra los clichés relacionados con el mito y la novela galante —el amor romántico, el cosmopolitismo, las mujeres fatales, las empresas heroicas del seductor, ecc.—. Como nos sugiere Lacosta, «el donjuanismo jardielesco entra en lo polichinesco de la “*commedia dell’arte*”, tal es la ilógica concatenación de aventuras a que le lanza el autor. Parangón y antítesis con Werther, pues domina el amor para verse dominado»<sup>10</sup>, es decir un don Juan que de seductor pasa a ser seducido irremediablemente.

## 1.2. De *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?* a *Usted tiene ojos de mujer fatal*

En la introducción a la comedia, Jardiel nos habla de las dificultades encontradas en el traspaso de la novela a la obra teatral:

El asunto de la comedia, que era el mismo de una de mis novelas, aunque variado y, sobre todo, simplificado, se resistía como un ser vivo a pasar del campo novelístico al teatral, y, después de la testaruda lucha que ya llevaba sostenida contra él, todavía me ofrecía obstáculos, aun vencidos el prólogo y el primer acto. Éste adolecía de longitud y de retraso en el planteamiento de la trama; pero, por más que lo estudiaba, no veía la manera de corregir sus defectos.<sup>11</sup>

La trama de la comedia queda invariada, menos en el desenlace final: la novela se cierra con el suicidio del protagonista, mientras que

<sup>8</sup> ENRIQUE JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, cit., p. 119.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>10</sup> FRANCISCO LACOSTA, “El humorismo de Jardiel Poncela”, en «Hispania», n. 47, 1964, p. 504.

<sup>11</sup> ENRIQUE JARDIEL PONCELA, *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*, Editorial Castalia, Madrid, 1990, p. 75.

la comedia termina con el clásico final feliz. Está claro que la diferencia entre los dos géneros depende sobre todo del público: la novela se dirige a la lectura individual, mientras que el texto dramático está orientado hacia una representación pensada para las masas en busca de diversión y evasión. El mismo Jardiel subraya la importancia del público en el acto creativo: «En las novelas he dejado correr mi rabia. En las comedias no la he dejado aparecer, porque *le hubiera sido antipática* a la sensibilidad “sui generis” del público teatral»<sup>12</sup>. Entendemos, por tanto, que el escepticismo y la frecuente misoginia que encontramos en la novela y nunca en la comedia, se deben en parte a las decepciones amorosas sufridas por el autor<sup>13</sup>. Jardiel consigue introducir el final feliz de la comedia a través del cambio radical de la protagonista: Elena Fortún no representa el alter-ego teatral de Vivola Adamant, sino que goza de una nueva identidad. La protagonista de la novela es una vampiresa, la versión femenina del «don Juan que se llama Pedro», que triunfa sobre él a partir del primer encuentro. Vivola, tal como Pedro, es otro personaje deshumanizado, su grotesca versión femenina, que reúne todos los tópicos del amor galante y libresco; en suma, una caricatura. Por el contrario, Elena Fortún es una figura verosímil, humanizada, una mujer ideal, sincera, que favorece la salvación del protagonista; un personaje serio, que no desempeña un papel cómico. Jardiel, sin embargo, introduce en la comedia una figura que compensa la seriedad de la protagonista: «Jardiel Poncela instala así en primer plano a un personaje secundario encargado de asumir la parte humorística e irónica que le incumbía a la protagonista de la novela. En la comedia, no es Elena sino precisamente Francisca la que se define a sí misma como una “mujer fatal”»<sup>14</sup>. Se trata de Francisca, personaje excéntrico y extravagante, que conocemos en el primer acto, donde el autor así la describe:

---

<sup>12</sup> ID., *Obra inédita*, Editorial AHR, Barcelona 1967, p. 37.

<sup>13</sup> Ivi, p. 37: «El lector se halla ya en suficiente posesión de datos fidedignos para comprender *por qué no he sido feliz en amor* y para explicarse esa especie de *furia* que ha podido tal vez percibirse en mis novelas para con la mujer».

<sup>14</sup> CECILE FRANÇOIS, “De Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes? a Usted tiene ojos de mujer fatal, análisis de la adaptación teatral de una novela de E. Jardiel Poncela”, en «Espéculo. Revista de Estudios Literarios», n. 38, 2008, p. 5.

Una mujer esbelta, de edad indecisa, elegante, con una elegancia explosiva y provista de un aire dramático que lo mismo puede significar que es un personaje de Shakespeare, que puede significar que está mal de la cabeza [...] Recorre la escena lentamente, deteniéndose en todos los rincones a llorar un poco hasta que Oshidori la aborda.<sup>15</sup>

A partir de su primera aparición, Francisca se presenta llorando, rasgo peculiar que la caracteriza y que, paradójicamente, la hace feliz. Jardiel construye a este personaje, cuyo masoquismo es motivo de ironía, sobre paradojas existenciales relacionadas con el tema del amor romántico y que generan situaciones cómicas. En el final de la comedia, Francisca se enamora del chófer de Sergio, Indalecio —alter ego del pintor Luis Campsa que figura en la novela—, que ha llegado de Argentina al fin de aprender las técnicas de seducción del protagonista. Indalecio, cuya comicidad reside en su lenguaje lleno de americanismos y neologismos, desempeña la función de fomentar el masoquismo de Francisca, formando con esta una pareja grotesca y extravagante, que provoca *gags* y disparates humorísticos, como cuando los dos le anuncian a Oshidori su voluntad de casarse: «INDALECIO. — Imagínate vos lo que pasará cuando nos casemos. Le voy a meter seis *patiaduras* por día. FRANCISCA. — ¡Qué felices vamos a ser! ¡Qué felices!».<sup>16</sup>

Otro personaje de relieve es el mayordomo Ramón, que en la comedia se llama Oshidori y es su exacta versión teatral. Se trata de un personaje elegante, que repite con orgullo los aforismos de su señor y que reacciona de manera lógica a las situaciones más absurdas, empleando el diálogo cómico ilógico, recurso humorístico que «consiste en una serie de réplicas sucesivas entre dos personajes, cuya conversación nace en un hecho real para llegar a una situación o pensamiento absurdo a través de una concatenación lógica de ideas.»<sup>17</sup> El diálogo entre Oshidori y la marquesa, con el que empieza la escena, nos brinda un ejemplo excelente de esta técnica:

PEPITA. —El frac, Oshidori

---

<sup>15</sup> ENRIQUE JARDIEL PONCELA, *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*, cit., p. 111.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 48.

OSHDORI. —Gracias, marquesa. ¿Y el señor?  
PEPITA. —Duerme  
OSHDORI. —¿A qué hora vino anoche, marquesa?  
PEPITA. —A las doce  
OSHDORI. —¿Sólo?  
PEPITA. —Acompañado. Y a la una volvió a marcharse  
OSHDORI. —¿Acompañado?  
PEPITA. —Solo. Y a las cinco regresó de nuevo oliendo a whisky  
OSHDORI. —¿Solo?  
PEPITA. —Con soda. <sup>18</sup>

En cuanto al protagonista de la comedia, en cambio, podemos afirmar que Sergio mantiene las mismas características de Pedro, pero representa su versión ligera y edulcorada, de acuerdo con la tonalidad festiva de la comedia. De hecho, Sergio ha conquistado “solamente” 1.400 mujeres, contra las 36.857 de Pedro; la desesperación de Sergio lo lleva a adoptar las actitudes típicas de los héroes de las novelas galantes, pero sólo en su casa y en compañía del mayordomo, mientras que Pedro expresa dramáticamente su dolor, llegando a vagar acompañado por el perro Kremlin, que sufre también por amor <sup>19</sup>; en la escena final Sergio recibe el perdón de Elena y se reúne felizmente con ella, a diferencia de Pedro que se suicida en el casino de Montecarlo, después de perder todo su dinero. En general, Sergio simboliza la versión humanizada y realista de un personaje deshumanizado e irreal, mera caricatura de don Juan.

### 1.3. El humor y sus recursos

A partir de la definición de Pérez, distinguimos, dentro del universo cómico del autor, dos niveles de humor: el humor intelectual y el humor fácil o primario. El primero predomina en las novelas y el segundo en las comedias, por la diferencia de público —y las intenciones del autor para con el público— a la que hemos aludido. En efecto, el

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 96.

<sup>19</sup> Se trata del perro Kremlin, desesperado por amor, cuyas absurdas aventuras se cuentan en la parte cuarta de la novela, que lleva por título “El drama del perro”, en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, cit., pp. 473–485.

humor intelectual «huye de la risa sonora para sugerir una sonrisa de complicidad, una vez que se ha descubierto la clave interpretativa.»<sup>20</sup> Una forma de ironía que se dirige a esa porción de público capaz de reconocer la importancia de la literatura humorística. Se trata de un humor basado en el contacto con el lector, a quien el autor invita a contribuir en ese proceso desmitificador de los prototipos erótico-sentimentales, enseñándole, así, la técnica empleada. Por esta razón precisamente, Criado define *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* como una “novela del novelar”, puesto que «el autor comunica al lector su rechazo del paradigma convencional ridiculizando los elementos claves del prototipo. En la novela está todo: el paradigma, la negación del paradigma y los métodos empleados. Y también está la explicación de todo.»<sup>21</sup> Es decir que este tipo de humor intelectual implica la participación activa del lector, al que el autor se dirige con frecuencia para subrayarle su papel en el tratamiento paródico de personajes y situaciones narradas<sup>22</sup>. En lo que respecta al humor “primario”, que prevalece en la comedia, es lícito decir que se asienta principalmente en el lenguaje: diálogo cómico ilógico, apartes, juegos de palabras, neologismos y aforismos. Hemos dicho que aparece tanto en la novela como en la comedia, aunque con una distinción básica: en la primera se tiñe de amargura, cinismo y pesimismo, mientras que en la comedia nunca llega a superar el grado de “aceptabilidad” del público teatral y se conserva ligero y festivo. Para aclarar la diferencia de tonalidad que este tipo de humor alcanza en los dos textos, podemos citar algunos de los muchos aforismos que singularizan el lenguaje del protagonista y que el fiel mayordomo apunta y repite con orgullo. En

---

<sup>20</sup> ROBERTO PÉREZ, “Introducción”, en ENRIQUE JARDIEL PONCELA, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Cátedra, Madrid 1992, p. 25.

<sup>21</sup> ISABEL CRIADO, “De *El movimiento V.P.* a *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*”, en «Ínsula», n. 529, 1991, p. 8.

<sup>22</sup> Rössner así comenta esta característica jardielesca: «sus novelas continuamente destruyen el eventual engaño del lector por la realidad de la ficción; al contrario, le recuerdan en cada página que está leyendo una novela, o mejor una variación sobre géneros novelescos, un texto lúdico en el cual la historia narrada no es más que un pretexto en el doble sentido de la palabra: para jugar con las palabras y las realidades, pero sobre todo para jugar con la escritura. Innumerables veces el autor se dirige al lector». V. MICHAEL RÖSSNER, “E. Jardiel Poncela. El café como taller de la estética vanguardista”, en HARALD WENTZLAFF-EGGEBERT (ed.), *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Niemeyer, Tübingen 1998, p. 32.

la novela hay una serie de greguerías bajo el título provocador «el amor y la equitación», entre las cuales «el amor no tiene nada de equitativo, pero es una equitación», «domar mujeres, montar caballos»<sup>23</sup>, de explícita misoginia. En la comedia, en cambio, el tono empleado es menos cáustico y corrosivo: «coleccionar mujeres es tan absurdo como coleccionar sellos, con la desventaja de que al final nadie te compra la colección»<sup>24</sup>, «el amor es un deporte en el que el corazón actúa de árbitro.»<sup>25</sup>. Los aforismos de Jardiel, luego recopilados en el volumen *Máximas mínimas*, tienen una estrecha relación con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y con la ironía de George Bernard Shaw y Oscar Wilde, como señala Conde Guerri, que nos proporciona esta definición: «una mezcla de cómico aforismo de Shaw y Wilde con un sentimiento absurdo basado en el aparente ilogicismo pregunta-respuesta»<sup>26</sup>. Para terminar este apartado sobre el humor, pasamos ahora a un análisis, aunque breve, de los personajes. Los protagonistas de la novela son figuras deshumanizadas e inverosímiles, fanticos, caricaturas de héroes y heroínas que pueblan las páginas de las novelas sentimentales. Respecto al texto teatral, en cambio, sólo los personajes que desempeñan una función cómica —Francisca, Indalecio, Oshidori— se connotan por estos atributos, mientras que los dos protagonistas, Sergio y Elena, son serios y verosímiles. Mejor dicho, el protagonista Sergio se configura inicialmente como un personaje estereotipado, aprisionado en una máscara, irreal, que se humaniza a través del perdón y del amor. Entendemos, por tanto, que el carácter deshumanizado de las criaturas jardielescas está estrechamente vinculado con la desmitificación irónica de los paradigmas sobre los que se estructuran las novelas rosas y constituye el instrumento literario que emplea el autor para alcanzar este fin. A propósito de esto, Anderson expone su teoría del “teatro dentro del teatro”, que:

<sup>23</sup> ENRIQUE JARDIEL PONCELA, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, cit., p. 367.

<sup>24</sup> ID., *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*, cit., p. 121.

<sup>25</sup> Ivi, p. 155.

<sup>26</sup> MARÍA JOSÉ CONDE GUERRI, “El Teatro de Humor de E. Jardiel Poncela”, en MARÍA LUISA BURGUERA NADAL y SANTIAGO FORTUNNO LLORENS (eds.), *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 1998, p. 91.

es una extensión del principio del clisé. También los personajes, en lugar de ser creaciones originales, tienen su modelo pre-existente. Los personajes hacen papeles. Se comportan según ciertas normas ya hechas [...] Jardiel le obliga al espectador a ver que no son originales y que no hacen otra cosa que asumir poses y papeles ya hechos. Jardiel insiste en que sus personajes no *presentan*, sino que *representan*.<sup>27</sup>

Anderson aplica este principio al teatro más maduro de Jardiel — donde el autor gozará de una libertad extrema en la manipulación del humor— y, en nuestro caso, vale plenamente para la novela y en parte para la comedia, que representa una obra de transición con la que “educar” a un público que todavía no estaba preparado para el humor inverosímil.

#### 1.4. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este breve análisis, Jardiel escribe su novela del donjuanismo moderno en el momento en que se produce la decadencia del mito y se coloca dentro de esta tendencia literaria con una obra original y humorística, donde la figura del seductor se convierte en mera caricatura de sí mismo. Hemos estudiado la transformación creativa de la novela a la comedia, destacando el cambio de tonalidad y humor entre los dos textos, que pasa de cáustico y negro a festivo y alegre. Un cambio debido a la diferencia de público al que los dos géneros literarios se dirigen y que nos lleva a distinguir entre dos formas o niveles de humor: el humor intelectual, que conlleva la participación directa del lector y el humor fácil o primario. Hemos terminado nuestro estudio investigando los rasgos peculiares de los protagonistas, que cambian de forma radical en el traspaso de la novela a la comedia y que permiten la introducción del final feliz, en contraste con el final trágico y dramático de la novela.

---

<sup>27</sup> FARRIS ANDERSON, “Hacia el teatro de Jardiel Poncela: Una noche de primavera sin sueño”, en «Papeles de Sons Armadans», n. 200, vol. IV, marzo 1973, p. 332.

## De Cervantes a Max Aub: un juego intertextual como clave de lectura del laberinto español

Alessio Piras, Università di Pisa

*A los desleales inventores de la «no intervención», empapados de tanta y tan noble sangre española, Neville Chamberlain, Eduard Deladier, León Bloom, con el desprecio de todos y muestra de su fraude que tan caros pagaron sus pueblos.*

*Max Aub, dedicatoria a Morir por cerrar los ojos*

Hay textos que destacan por su universalidad. Tienen algo que decir a cada lector, de cada época. Esto significa que sobreviven a sus autores y al tiempo histórico en que se escribieron. En las letras hispánicas el ejemplo más ilustre es, sin duda, el *Don Quijote* de Cervantes. Pero, hay también otros textos de este genio absoluto que han sido punto de referencia para los hombres y las mujeres de épocas distintas de la suya. Es el caso, entre otros, de *La destrucción de Numancia*, tragedia que pone el acento sobre el más universal de los derechos del ser humano: la libertad.

En este trabajo trataremos de unas citas de la *Numancia* de Cervantes contenidas en dos novelas del *Laberinto mágico* de Max Aub: *Campo abierto*, publicada en 1951 por la editorial mexicana Tezontle, y *Campo de los almendros*, publicada, siempre en México, por Joaquín Mórtiz en 1968. El *Laberinto* es un ciclo narrativo de seis novelas y cuarenta relatos que tienen como tema común la guerra civil

y sus dos inmediatas consecuencias: el exilio y los campos de concentración. Nuestro objetivo es poner de manifiesto cómo la *Numancia* de Cervantes se convierte en clave de lectura del conflicto aportando nueva luz al drama de la guerra y del exilio.

En el siglo XX la *Numancia* de Cervantes ha sido representada en más de una ocasión <sup>1</sup>. Siempre se exaltó la resistencia del pueblo numantino ante el ejército romano y su victoria moral a través del suicidio de masa. Es decir, defender la libertad hasta la muerte. En la tragedia encontramos algunos de los temas universales de la literatura occidental, entre los cuales destacamos el espíritu de unión de los pueblos en lucha por la libertad. Por lo tanto no ha de extrañar la versión de la tragedia numantina modernizada por Alberti en plena guerra civil, y tampoco la presencia de ésta en el *Laberinto Mágico* de Max Aub.

La *Numancia* modernizada por Alberti se estrenó el 26 de diciembre de 1937 en el teatro de la Zarzuela de Madrid y se representará hasta el final del conflicto <sup>2</sup>. El poeta gaditano no aporta modificaciones consistentes al texto original, sólo añade unas referencias al conflicto español, creando así una identificación entre romanos/franquista por una parte y numantinos/republicanos por la otra <sup>3</sup>. Este tipo de identificación no es propiamente una invención albertiana, de hecho los republicanos se llamaban a sí mismos *numantinos* y el Madrid de 1936 se veía como si fuera una *Numancia* moderna.

Siempre en 1937, entre el 22 de abril y el 6 de mayo, se representó en París una versión de la *Numancia* modernizada y traducida al

---

<sup>1</sup> MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *La destrucción de Numancia*, ed. de ALFREDO HERMENEGILDO, Castalia, Madrid 1994, pp. 17–18.

<sup>2</sup> RAFAEL ALBERTI, *Numancia*, Turner Editores, Madrid 1975. En esta edición se reúnen las versiones de 1937, a la que nos referimos, y de 1943 que se estrenó en Montevideo. Esta versión de la tragedia es una obra menos visceral de la de 1937 y fue representada por Margarita Xirgu.

<sup>3</sup> Para las relaciones entre la *Numancia* de Alberti y la guerra civil, véanse los siguientes ensayos de ALFREDO HERMENEGILDO: “Alberti and the Spectator of *Numancia*”, en «The Malahat Review», n. 47, 1978, pp. 148–153; “El proceso creador de la *Numancia* de Alberti”, en «Imprévues», Montpellier 1979, pp. 147–162; “El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil”, en «Anthropos», n. 148 1993, pp. 61–64.

francés por J.L. Barrault <sup>4</sup>. En los mismos días los aviones alemanes bombardeaban la ciudad vasca de Guernica y Picasso empezaba los primeros esbozos de su célebre cuadro. Además, a lo que parece, un siglo antes, en 1808, se representó la *Numancia* en Zaragoza, en aquel entonces sitiada por el ejército francés de Napoleón <sup>5</sup>. Por lo tanto, vemos como la tragedia cervantina es un texto clave en los momentos en que la libertad de los españoles está en peligro.

Max Aub retoma los ejes de Alberti, Numancia/Madrid y numantinos/republicanos, en *Campo abierto*, donde cita dos veces la tragedia cervantina adaptada por Alberti, en el capítulo “6 de noviembre por la noche”. Estamos en 1936 y Madrid está cercado por el ejército nacional. Vicente Dalmases, uno de los protagonistas del *Laberinto Mágico* y soldado republicano, llega a la capital y se dirige al teatro de la Zarzuela para asistir al ensayo de la *Numancia*.

En el teatro, Vicente encuentra a su amada Asunción, con la que asiste al ensayo. En este momento tenemos la primera cita:

¿Qué pensáis varones claros?  
 ¿Resolvéis aún todavía  
 en la triste fantasía  
 de dejarnos y ausentarnos?  
 ¿Queréis dejar por ventura  
 a la romana arrogancia  
 las vírgenes de Numancia  
 para mayor desventura?  
 ¿Y a los libres hijos nuestros  
 queréis esclavos dejarles?  
 ¿No será mejor ahogarles

---

<sup>4</sup> V. JEAN CANAVAGGIO, “*Numance* de Jean Luis Barrault: el París de 1937 antes un Cervantes insólito”, en *Actas del Congreso Internacional Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo*, ed. de JOSÉ MARÍA DIEZ BORQUE y JOSÉ ALCALÁ-ZAMORA, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid 2004.

<sup>5</sup> Todavía no tenemos la certidumbre de que efectivamente se haya representado la *Numancia* en Zaragoza en 1808, v. MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, 16. Seguramente el espíritu numantino estaba vivo en la época de las guerras napoleónicas, como leemos en el siguiente pasaje galdosiano: «¿Qué diría de su representante aquel pueblo numantino, que, por no sufrir la servidumbre, quiso ser pábulo de la hoguera? [...] Aún conservo en mi pecho el calor de aquellas llamas, y él me inflama para asegurar que el pueblo numantino no reconocerá ya más señorío que el de la nación. Quiere ser libre y sabe el camino de serlo», v., BENITO PÉREZ GALDÓS, *Cádiz*, ed. de PILAR ESTERÁN, Cátedra, Madrid 2003, pp. 277–278. Subrayado nuestro.

con los propios brazos vuestros? <sup>6</sup>

La cita es de la jornada tercera de la *Numancia* y en ella habla una mujer numantina. Sobre la cita tenemos dos consideraciones: en primer lugar, en la tragedia se resalta el papel de la mujer en la guerra entre Numancia y Roma. El suicidio, gracias al que los numantinos vencieron moralmente la contienda contra Roma, fue sugerido por las mujeres numantinas, así que éstas tienen un papel muy relevante en la tragedia. De la misma manera Aub subraya en más de una ocasión el trabajo de las mujeres republicanas, fundamental para la resistencia de dos años y medio a las tropas franco-nazifascistas. En segundo lugar, el texto teatral de Cervantes/Alberti y la novela están perfectamente integrados. El último verso del texto citado es también la primera línea del párrafo que retoma el hilo de la narración. Así que la *Numancia* confluye en la novela y se hace parte integrante de ella. Este aspecto también es evidente en la segunda cita contenida en *Campo abierto*. Vicente y Asunción siempre están asistiendo al ensayo de la *Numancia*. A través de la mirada del personaje femenino el lector pasa de la novela de Aub a la tragedia de Cervantes/Alberti, como podemos leer en el siguiente pasaje:

Asunción se dejaba besar [por Vicente], sin atreverse a corresponderle. *Mira* el escenario: pende un solo alto foco, y esa luz cruda parece de otro mundo, fantasmal. El decorado, muerto, con sus toros de Guisando, a la derecha, y la tienda de Escipión a la izquierda. Numancia de cartón y tela. Y los actores, aquí y allá, defendiéndose como pueden del frío.

Alto, sereno y espacioso cielo  
que con tus influencias enriqueces  
la parte que es mayor de este mi suelo  
y sobre muchos otros le engrandeces:  
muévete a compasión mi amargo duelo,  
y pues al afligido favoreces,  
favoréceme en hora tan extraña,  
que soy la *sola* y desdichada España.  
¿Será posible que continuo sea  
esclava de naciones extranjeras

---

<sup>6</sup> MAX AUB, *Campo abierto*, en *Obras Completas*, vol. II, ed. de JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE, Valencia, Biblioteca Valenciana 2001, p. 540.

y que un mínimo tiempo yo no vea  
de libertad hendida mis banderas? <sup>7</sup>

Esta cita es de la jornada primera de la tragedia y en ella habla el personaje alegórico de España. En el verso octavo España dice: «que soy la *sola* y desdichada España». En la tragedia, Cervantes da vida a una identificación total entre Numancia y la península subrayando el abandono que sufrió la ciudad celtíbera en la lucha contra Roma. De la misma manera en esta novela del *Laberinto Mágico*, Madrid se indentificaba con toda España. Además, Aub, a través de la *Numancia*, subraya la neutralidad de Francia e Inglaterra en la guerra civil. El escritor juzgó muy negativa y severamente la no intervención de las democracias europeas, que fue una de las causas de la derrota republicana.

La segunda cita presente en *Campo abierto* es también la primera que encontramos en *Campo de los almendros*. La quinta novela del *Laberinto Mágico* se desarrolla en Alicante en los últimos días del conflicto. Como es bien sabido, los republicanos que aún no habían salido de España se reagruparon en la ciudad mediterránea con el objetivo de abandonar su país en barco y evitar las represalias franquistas. Asunción y Vicente, que ya encontramos en *Campo abierto*, deciden reunirse en el puerto de Alicante y salir juntos al exilio. Asunción llega antes que su compañero y el puerto

[...] le parece un enorme escenario. El encuentro con Miguel Hernández le trae el recuerdo del de la Zarzuela, el ensayo de la *Numancia*, modernizada por Alberti. (¿Dónde estarán Rafael y María Teresa?) De Josefina recitando; de Vicente, de pronto, a su lado... Allá, al fondo, en vez de la muralla alta de Numancia está el muelle de piedra verdadera, la verja, las palmeras asesinadas, los hoteles heridos [...]<sup>8</sup>

Alicante es ahora lo que había sido Madrid en *Campo abierto*. La identificación entre la ciudad mediterránea y Numancia es evidente: ambas están cercadas y ambas desesperan salir victoriosas. También hay un paralelismo entre el puerto alicantino y el teatro de la Zarzuela:

<sup>7</sup> ID., *Campo abierto*, cit., pp. 542–543. Subrayado nuestro.

<sup>8</sup> ID., *Campo de los almendros*, en *Obras Completas*, vol. III–B, ed. de FRANCISCO CAUDET, Biblioteca Valenciana, Valencia 2002, p. 255.

son los dos escenarios en los que se consuma la tragedia y ambos se configuran como espacios cerrados. La diferencia sustancial entre la Zarzuela y el puerto de Alicante es que el muelle y la devastación de la ciudad mediterránea son verdaderos.

A través de los recuerdos de Asunción la narración confluye en el texto teatral sacando a la luz las palabras del personaje alegórico de España que vimos en *Campo abierto*. Asunción trae a la memoria también lo que, en la versión de la tragedia modernizada por Alberti, responde el personaje del río Duero a España:

Adivino, querida España, el día  
 en que pasados muchos siglos lleguen,  
 cómplice del terror y la agonía,  
*los mismos españoles entreguen*  
 a otro romano de ambición sombría,  
 haciendo que tus hijos se subleven.<sup>9</sup>

Las referencias al presente del conflicto español son evidentes, donde el «otro romano de ambición sombría» es claramente Franco, cuya ideología fascista remite a la Roma imperial. El verso cuarto, «los mismos españoles entreguen», se refiere a todo el pueblo español, cuyas divisiones han caracterizado la historia de España. Esta característica también la subraya Cervantes en la *Numancia* cuando España declara que los españoles «andan entre sí mismos diferentes»<sup>10</sup> y que «jamás entre su pecho concertaron/los divididos ánimos furiosos.»<sup>11</sup> Es bien sabido que la guerra civil española se considera como un conflicto entre hermanos y también los españoles que estaban en el mismo bando, es decir, el republicano, se dividieron entre sí. En general, Aub siempre denunció las responsabilidades del Frente Popular en la derrota final: por cierto el no haber sido un frente unido y compacto fue una de las causas de la derrota republicana. Finalmente esta división entre los partidos republicanos contrasta con la unión del pueblo numantino que, precisamente gracias a su sentimiento colectivo, llegó a la victoria moral en la guerra contra Roma.

<sup>9</sup> ID., *Campo de los almendros*, cit., p. 256; subrayado nuestro.

<sup>10</sup> MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *op. cit.*, p. 73.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Por último, señalamos la tentativa de Max Aub de re–escribir la *Numancia* a través de la imaginación de Asunción, atrapada en el puerto alicantino que piensa:

¿Qué le costaría decir a España:

*Y esta pequeña tierra de Alicante  
sacase su perdida grey adelante...?*

Y al Duero:

*El fatal, miserable y triste día,  
según el disponer de las estrellas,  
se acerca de Alicante, y mucho temo  
no haber remedio a su dolor extremo.*<sup>12</sup>

Volvamos a la analogía entre la Alicante cercada por el ejército nacional y la Numancia sitiada por las tropas romanas. En los pasajes citados de *Campo de los Almendros* se manifiesta el aspecto más trágico del final del conflicto. El dolor de Alicante se concretiza con el exilio, y es en este aspecto donde Aub logra la identificación más eficaz entre numantinos y republicanos. Lo que fue para los numantinos la muerte, es para los republicanos el exilio. Así que exilio y muerte representan la única solución posible para republicanos y numantinos de conservar su propia libertad. Sin embargo, y Max Aub lo sabe, la libertad del exilio es una libertad a medias porque el exiliado es libre hasta que no quiere entrar en su país, tanto física como intelectualmente. De modo que Aub es libre de escribir su *Laberinto Mágico*, pero el ciclo narrativo no se pudo leer en España hasta la muerte de Franco. También por eso, en los últimos años se ha hablado del exilio como de una “muerte en vida”, mientras que muy eficazmente Aub habló de los exiliados como de personas que han sido «borrados del mapa».<sup>13</sup>

Volviendo a *Campo de los almendros*, la escena donde Asunción recuerda el ensayo de la *Numancia* cierra un círculo imaginario dentro

---

<sup>12</sup> MAX AUB, *Campo de los almendros*, cit., p. 257.

<sup>13</sup> ID., *Diarios (1939–1972)*, ed. de MANUEL AZNAR SOLER, Alba, Barcelona 1998, p. 268.

del mismo *Laberinto Mágico*: une el comienzo del conflicto con su final y la entrada del laberinto con su hipotética salida:

[Vicente] Se puso a llorar, la cabeza sobre los brazos, cruzados en la butaca que se le enfrentaba. ¿Qué día? El 5, el 6 o el 7 de noviembre de 1936, en el Teatro de la Zarzuela en Madrid. Lágrimas que la vencieron más que su amor y que la llevaron a poner su mano, por vez primera, en la revuelta de cabellera de Vicente. Y de cómo se besaron, frenéticamente, también por primera vez. Lo siente todavía a través de su espina dorsal.<sup>14</sup>

Llegando a unas conclusiones, la *Numancia* de Cervantes es un texto símbolo de la lucha por la libertad de los pueblos, independientemente de su nacionalidad. Por eso tanto Aub como Alberti buscan una identificación profunda entre republicanos y numantinos; y entre romanos y franquistas. Franco, por su parte, irá imponiendo un modelo de nación que recuperará los valores de la España imperial de Felipe II: conservadora y absolutista, ambigua en la política exterior y católica. Es decir, todo lo contrario de lo que fue la II República que, aunque con muchos defectos, fue la experiencia democrática y liberal más significativa de la primera mitad del siglo XX en España.

Otro elemento importante es que en la *Numancia* de Cervantes los romanos salen derrotados por el gesto extremo de los numantinos, mientras que el exilio de los republicanos no obtiene el mismo resultado. Es más: Franco es el real ganador de la contienda, considerando también los elementos de continuidad entre el régimen franquista y la actual democracia.

A través de la *Numancia* Aub pone de manifiesto aspectos muy relevantes por lo que se refiere a la guerra civil, como las divisiones internas al pueblo español, particularmente en el bando republicano; el hecho de que la no intervención de Francia e Inglaterra fue determinante para la victoria del bando nacional y, sobre todo, aporta nueva luz sobre la universalidad de la resistencia republicana. La identificación entre fascistas y romanos pone ésta —y las otras europeas— en el mismo plano de la resistencia numantina. Las fuerzas contra las que combatieron los republicanos eran las mismas

---

<sup>14</sup> Id., *Campo de los almendros*, cit., p. 258.

contra las que lucharon las resistencias europeas en la II Guerra Mundial. No olvidemos que los exiliados españoles vivieron el conflicto mundial como una guerra de liberación de toda Europa, España incluida. Como se sabe, esta esperanza murió en 1945 cuando quedó bastante claro que Franco permanecería en el poder hasta su muerte.

En conclusión la inserción de la *Numancia* en el *Laberinto Mágico* se puede también leer como un homenaje de Max Aub a Cervantes y, sobre todo, un homenaje a los republicanos y a quienes combatieron por la libertad de España y de Europa. Por las condiciones en que se desarrolló y la imponente de su enemigo, la resistencia republicana fue, según el mismo Aub, una empresa quijotesca, es decir, española y al mismo tiempo universal.



Lo grotesco: disidencia en la literatura testimonial concentracionaria de Max Aub

María Soler Sola, Università degli Studi di Firenze

Aceptando la tesis marxista que antepone la existencia de la sociedad a la de la conciencia, se puede inferir que todo autor —siendo un individuo de su tiempo ligado a una cierta cultura y bajo un determinado poder político— se hace una idea de la sociedad en la que vive y que ésta influirá en su cosmovisión. Si se asume la presencia de un valor ideológico en toda obra literaria con mayor motivo lo haremos en el caso del testimonio ya que un testigo, en cuanto a sujeto-histórico que declara su participación en determinados hechos, no puede evitar tomar parte en las controversias, debates ideológicos y político-culturales propios de su tiempo. La palabra en boca del testigo no es ingenua ya que como precisa Carmen Ochando Aymerich con ella se «pretende denunciar y manifestar los aspectos injustos de la sociedad donde se inscribe y posee, por añadidura, la voluntad férrea de transformarlos al servicio de las clases sociales desfavorecidas.»<sup>1</sup> El testimonio cumple así una función política puesto que se trata de un acto performativo de denuncia dirigido a otros. No pertenece al ámbito pri-

---

<sup>1</sup> CARMEN OCHANDO AYMERICH, *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*, Anthropos, Barcelona 1998, p. 45.

vado y personal, sino al social y colectivo al apuntar al espacio público por ser en él donde su voz alcanza su verdadera dimensión.

Siendo objeto de este estudio el testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración franceses, cabe añadir a todo lo dicho hasta el momento la responsabilidad ética del superviviente para con quienes sucumbieron pues «la testimonianza del superstite ha verità e ragion d'essere solo se viene a integrare quella di colui che non può testimoniare.»<sup>2</sup> El testigo lo es del otro, del hundido, y por consiguiente en su testimonio denunciará aquellos mecanismos de control y poder biopolítico actuados en los campos para someter a los internos a una existencia como simples cuerpos despojados de toda individualidad.

Coincidimos con Alberto Sucasas<sup>3</sup> cuando afirma que la deportación y el internamiento cercenaron la vida del sujeto al anular todo aquello que hasta el momento la había constituido. Al internado se le borra del pasado mientras que contemporáneamente se le niega la capacidad humana de proyectar y proyectarse en el futuro. El tiempo histórico y biográfico será así sustituido por un tiempo biológico dependiente exclusivamente de la resistencia de su cuerpo físico. Los concentracionarios vivirán en un estado de insatisfacción permanente ya que las necesidades que el cuerpo requiere cubrir para su mantenimiento serán completamente ignoradas. Se convertirán así en simples automatismos biológicos de los cuales se puede disponer por completo ya que se retraen sobre las funciones y necesidades físicas en la más completa soledad. Perderán aquello que Agamben denomina *bios* para transformarse en mera *zoe*. Este proceso de deshumanización pasa obligatoriamente por la pérdida del lenguaje. Los deportados ingresan en una Babel violenta quedando así aislados lingüísticamente cuando, como apunta Roberto Mauro, «il segno è sostituito dal segnale, come si usa per impartire ordini agli animali.»<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 140.

<sup>3</sup> ALBERTO SUCASAS, *Anatomía del Lager. Una aproximación al cuerpo concentracionario*, en «Isegoría», n. 23, 2000, pp. 197–207.

<sup>4</sup> ROBERTO MAURO, *Primo Levi. Il dialogo è interminabile*, La Giuntina, Firenze 2009, p. 45.

Ahora bien, narrar la experiencia de los campos significa disidir de la ideología que los originó y decodificar la absurdidad imperante en ellos para hacer comprensible al lector la intensidad de la vivencia. Si el internamiento representa el dominio de lo inefable e irracional, la palabra encierra en su naturaleza la posibilidad de hacer decibles las cosas nombrándolas y racionalizándolas. Es por ello que, frente a la enorme fuerza con la que se impone el contrasentido de la vida tras las alambradas, el testigo siente que los significantes no pueden encerrar el verdadero significado de su experiencia y se verá obligado a desnaturalizar el lenguaje recurriendo a lo grotesco. Con la introducción de este tipo de elementos en el texto, Aub conseguirá romper simetrías y crear fuertes desequilibrios que situarán al lector en una zona que se debate entre lo humano y lo monstruoso, permitiéndole de tal manera comprender el enorme drama que generó el universo concentracionario.

De este modo, mediante un recurso como el de la animalización, el autor muestra la brutalidad de los captores para con los prisioneros:

Formamos luego en la explanada, abierta a aquel horizonte de más no poder. Envuelto en una capa se nos presentó el monstruo. Odre de vino arrebatado de odio, a ojos cerrados, cerraba contra nosotros queriéndonos tallar vivos. Nos escupió en la cara, ladrándonos.<sup>5</sup>

La bestialidad de Gravela se manifestará de nuevo poco después cuando, a través de un símil, Aub aluda a la enorme desigualdad de fuerzas existente entre éste, quien es comparado con un animal feroz, y el prisionero Yubischek, paragonado con un animal tan simbólicamente inofensivo como el cordero.

La animalización permitirá además la denuncia de las carencias y privaciones a las que eran sometidos los reclusos. Así, en su poema *Los roedores de huesos*, Aub describirá un comportamiento típico de los animales carroñeros y lo atribuirá a los internados. El poema, que inicia con la pormenorizada imagen del cuerpo en descomposición de un camello, pasa a detallar ya en la segunda estrofa el lamentable

---

<sup>5</sup> MAX AUB, *Yo no invento nada*, en *Relatos II. Los relatos del Laberinto Mágico*, Biblioteca Valenciana, Valencia 2006, p. 119.

estado en el que se encuentran los cautivos quienes «acurrucados roen cales muertas.»<sup>6</sup> Será en la última estrofa cuando se plasme la pérdida completa de humanidad de estos hombres: «Mordiéndose sus carcomas, jugo en sañas/de hombres a hienas, miserables, cejan, /no reconcomen tierra, sino piedras».<sup>7</sup>

Estos ‘hombres–hiena’, como advierte el autor, «el mundo espejan que a esto les trajo.»<sup>8</sup> A través de esta afirmación descubrimos la toma de posición comprometida y activa del autor. El poeta no sólo delinearé el precario estado de los detenidos en Djelfa sino que los convertirá en un reflejo de la sociedad europea del momento. Consideramos muy interesante la referencia al espejo puesto que dicha alusión recuerda la metáfora valleinclaniana del espejo cóncavo. Para Valle, la necesidad de retratar el mundo como si éste se reflejase en un espejo cóncavo respondía al deseo de deformarlo sistemáticamente ya que de ahí surgiría la verdadera imagen de la historia y sociedad de su tiempo. De hecho, la deformación de las figuras y las acciones humanas en el esperpento no es más que «otra manera de formular una imitación literaria —mímesis— de la tragedia moderna.»<sup>9</sup> Como Valle, Aub utilizará algunos recursos de lo grotesco para representar la inadmisibile realidad que le tocó vivir. Así, la cosificación permitirá la denuncia los castigos, el trabajo forzado y los malos tratos a los que los concentracionarios eran sometidos. De este modo, en el poema *Toda una historia*, Aub narrará la congelación de varios internados que han sido castigados a permanecer en pie sobre una loma arreciendo de frío. Los reclusos, a cuyo precario estado físico y pobres vestiduras se alude mediante una metáfora que los equipara a «viles espantapájaros»<sup>10</sup>, se convertirán en «veinte estacas de palo»<sup>11</sup>, hasta que caigan al suelo, cuando no resistan más el frío, como un «tronco que se va al viento»<sup>12</sup> o como un «bulto deleznable.»<sup>13</sup>

---

<sup>6</sup> ID, *Los roedores de huesos*, en *Diario de Djelfa*, Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, Valencia 1998, p. 35.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> R. CARDONA Y A. N. ZAHAREAS, *Visión del esperpento*, Castalia, Madrid 1970, p. 24.

<sup>10</sup> MAX AUB, *Toda una historia*, en *Diario de Djelfa*, cit., p. 59.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

En otros casos, el sujeto quedará mermado, reducido a simple objeto del cual puede extraerse algún beneficio: el trabajo. La descripción de los presidiarios como meros autómatas que realizan la labor para el que han sido designados delata la irracionalidad de un sistema en el que el hombre se ha convertido en mero instrumento en manos de otro. A esa absurdidad apuntará Aub cuando en su drama *Morir por cerrar los ojos*<sup>14</sup> ponga de manifiesto la inutilidad de ciertas faenas realizadas por los reos. Para ello, el autor recurrirá a la creación de una escena tragicómica en el primer cuadro del tercer acto. En efecto, el acto se abre con los internos que se pasan de mano en mano pesadas piedras y quienes, tras la voz de mando del Teniente Combs, comenzarán a pasárselas en sentido contrario. Debe considerarse que para el autor, socialista y con una mentalidad humanista, la libertad, el respeto y la integridad constituyen las condiciones básicas e inamovibles sobre las cuales debe erigirse la vida del hombre. A ello se opone la crudeza de los campos que, en múltiples ocasiones, es representada a través de lo macabro. Así, en *Diario de Djelfa* abundan los esqueletos, las losas, las tumbas, las cruces y los cementerios: «Hijos de sarna y prisión /engendros del pus francés, /esqueletos de dolor, /escoraciones y piojos, /manto del frío feroz». <sup>15</sup> «Estiércol, no comida. /Nicho, no ergástula. /Espantajos, no presos, /Losa, no cama.» <sup>16</sup>

Junto a lo macabro surgirá lo escatológico que permitirá dotar el testimonio de mayor fuerza. Las narraciones se colmarán de hedores, excrementos, sangre, pus y llagas, que suscitarán en el lector repulsión, asco y desaprobación ante el estado de abandono y las ínfimas condiciones de vida reservadas a los retenidos. Violentas pues serán las imágenes de las que se valga Aub para conseguir alcanzar el *pathos* del lector, transmitiéndole así la intensidad de la experiencia vivida:

Enero, febrero, marzo  
un castigo encadena otro.  
Hundidos los temporales

---

<sup>14</sup> MAX AUB, *Morir por cerrar los ojos*, Renacimiento, Sevilla 2007.

<sup>15</sup> ID., *In memoriam*, en *Diario de Djelfa*, cit., p. 37.

<sup>16</sup> ID., *Toda una historia*, en *Diario de Djelfa*, cit., p. 67.

sucia la morra de piojos  
 encostrados de lagañas  
 los tristes, hinchados ojos;  
 las clavículas al aire,  
 óseas alas los omoplatos,  
 impertérrito en nariz  
 el brillante y fluido moco.<sup>17</sup>

El terrible experimento que se puso en marcha en los campos estaba dirigido a anular la personalidad e individualidad de los prisioneros, demoliendo así al hombre antes incluso de terminar con su vida física. El resultado de tal proceso es lo que se ha denominado el “musulmán”, un prisionero completamente apático y cuya vida ha sido transformada en pura vida física, biológica. De este modo, un lector familiarizado con la literatura concentracionaria reconoce en Vidal al “musulmán”:

Llevaba en el campo más de tres años, desde el 39, arrastrando los pies, yendo de un lado a otro, porque sí, a ver si recogía alguna colilla. Eso le hizo desmerecer a los ojos de los comunistas, sus antiguos compañeros. [...] Sin ninguna habilidad particular, y resignado, sin importarle gran cosa ni el pasado ni el futuro.<sup>18</sup>

El autor insistirá en que la importancia de este relato no radica tanto en la historia de Vidal cuanto en el cambio que se ha producido en la personalidad de éste. El mismo narrador señalará que «la historia que me contó es lo de menos, era el tipo.»<sup>19</sup> De hecho, tras referir un episodio en el que dicho personaje estuvo implicado durante la guerra civil, el narrador volverá a insistir en el degrado físico y moral que se ha apoderado de él:

Al principio intenté convencerle de que la culpa era de Franco, de los italianos, de los alemanes. Me miró con sus gafas rotas, con su tristeza de perro siguió adelante, hacia una colilla que el caporal Guiste colocaba al otro lado de la raya que señalaba el límite que no podíamos pasar.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 68.

<sup>18</sup> Id., *Historia de Vidal*, en *Relatos II*, cit., p. 142.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Ivi, p. 144.

Vidal ha superado el límite que separa al hombre del no-hombre igual que está a punto de pasarlo Fermín, personaje aubiano de *El limpiabotas del Padre Eterno*:

Fermín no tenía más que un deseo ferviente y viejo: no hacer nada. Y no hizo nada, o lo menos posible; su único interés, en el campo, era huir de los servicios, lo que le llevó al calabozo con bastante frecuencia. Se enconchó en la insensibilidad. Su indiferencia, su soledad y el hambre le llevaron, por sus pasos contados, a robar. Hurtaba lo que le venía a mano, con tal de comer un poco más sin otro trabajo que alargar convenientemente la zarpa y desaparecer. Se convirtió en despojo a medida que su uniforme fue cayendo en harapos. Lo mismo le daba una cosa que otra. Así vino a compañía de los réprobos, de los apestados; se secó de raíz, puro pellejo. Lo perdió todo, nadie le hacía caso, como no fuese para hacerle ascos. Merodeaba cuando no estaba en el calabozo; se hizo amigo del Málaga, de Casanada, de Dorca, del Pinta; los caídos. Decíanle marica, pero no era cierto. Estaba en lo más bajo y no parecía importarle.<sup>21</sup>

En su estudio *Primo Levi. Il dialogo è interminabile*, Roberto Mauro afirma que la mirada funda el sujeto y la relación dinámica entre un 'yo' y un 'tú', mientras que la negación de ésta lo aboca a la más completa degradación puesto que queda asimilado a mero objeto. Anular la mirada que permite reconocerse en el otro es la meta que persigue la violencia sufrida por los reclusos al ingresar en el universo concentracionario. Aub se referirá a esta pérdida de subjetividad al narrar los cambios que se originan en el comportamiento del personaje Málaga en *El limpiabotas del Padre Eterno*. De hecho, si al inicio de su encierro se nos informa que éste «no entiende nada de lo que sucede y siempre está contento, deseando servir en, de, por algo»<sup>22</sup>, tras las palizas recibidas, el narrador-personaje Juanito Gil escribirá «ya no es el mismo de hace tres o cuatro días.»<sup>23</sup> El autor insistirá en el cambio del Málaga quien tras su traslado a Vernet d'Ariège comenzará a «perderse por completo.»<sup>24</sup> Tan perdidos como él están Dorca, Julián Castillo y el Madriles, en cuyas descripciones puede

---

<sup>21</sup> ID., *El limpiabotas del Padre Eterno*, en *Relatos II*, cit., pp. 302–303.

<sup>22</sup> Ivi., p. 294.

<sup>23</sup> Ivi., p. 296.

<sup>24</sup> Ivi., p. 300.

apreciarse, de nuevo, el uso de lo grotesco:

Le caía el moco [a Julián Castillo], le caía la baba, le caía la mandíbula, le temblaban las manos. Koeffler consiguió que lo evacuaran a Argel, al mes lo devolvieron diciendo que no había nada que hacer.<sup>25</sup>

El Madriles está perdido. ¿Por qué no se muere? Ya todo le da lo mismo, peca a tientas, lo usan –los otros cinco que no nombro–. Bebe su orín: está caliente. El Madriles se da cuenta de su abandono. Se alza de hombros. Una vez estuvo fuera tres días, lo trajo un moro. Todos quisieran que se muriera, pero no se muere; enseña los dientes, que se le han hecho largos.<sup>26</sup>

Como podemos comprobar, la figuración de los ‘caídos’ adquirirá en la obra de Aub tintes patéticos a través de los cuales puede apreciarse el interés del autor por agitar el ánimo del lector. Aub, disidente de la macabra insensatez de los campos, apuesta por una estética grotesca capaz de denunciar tanto el proceso operado en ellos para aniquilar la personalidad y la identidad de los internados como el resultado final de dicho proceso. De tal modo, a través de los retratos de los hundidos, se plasmará al hombre como un ser escindido en un universo —como lo era el concentracionario— envilecido, degradado y fragmentado, en un mundo que lo devora, lo disuelve y lo destruye.

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 314.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 320.

## Salvador Dalí y lo grotesco: un escritor disidente

Mathilde Hamel, Université de Rouen–ERAC

### 1.1. Dalí en Estados Unidos

Del periodo americano (1939–1948) de Dalí seguimos sabiendo muy poco a pesar de la importancia que tuvo en la vida y la obra del artista. Representó un momento clave de construcción identitaria durante el cual tuvo que alejarse del grupo de André Breton para afirmarse como artista independiente y encontrar su propia vía creadora. A este exilio corresponde una verdadera necesidad de cambio de piel que queda ilustrada perfectamente a través de sus textos en una orientación estética hacia lo grotesco. Si bien se destacó en el arte de la transgresión desde los años de la Residencia de estudiantes en Madrid, supo transformar esta herramienta y, sobre todo, adaptarla a las expectativas del público americano convirtiéndose en el más famoso de los surrealistas. De este modo, ruptura, transgresión y disidencia aparecen como lemas durante este periodo—bisagra que fue para Dalí su exilio en Estados Unidos.

En el momento de definir aquel periodo, algunos críticos hablaron de prostitución artística o calificaron a su obra de congelada. Para Agustín Sánchez Vidal, esta etapa fue una «mutación muy profunda, asentada en convicciones de largo recorrido, y desarrollada tramo a tramo, con pasos bien medidos y contados.»<sup>1</sup> Lo cierto es que este

---

<sup>1</sup> SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, vol III, Ediciones Destino, Barcelona 2004, pp. 9–10.

traslado de un continente a otro supuso un cambio importante para Dalí. En agosto de 1940, apenas amarrado el *Excambion* —en el cual la pareja atravesó el Atlántico— el ya famoso histrión anunció a los reporteros la muerte del movimiento surrealista y que «él, su máximo exponente, se disponía a iniciar el retorno al clasicismo.»<sup>2</sup>

## 1.2. Ruptura y giro clasicista

Entre los factores que originaron este cambio se encuentra la ruptura con el grupo vanguardista que tuvo lugar en junio de 1939: en el último número de la revista *Minotaure* Breton expresaba su desprecio hacia Dalí<sup>3</sup>. Además de la progresión de los alemanes en Francia y de la fama del artista catalán ya establecida en Estados Unidos<sup>4</sup>, esta ruptura motivó la huida de la pareja y tendrá como consecuencia una voluntad de distinguirse de los surrealistas. Para analizar los primeros pasos hacia su independencia parece interesante detenerse primero en el cruce de la frontera que supone el uso del lienzo como soporte de producción creativa pues la mayor producción escrita de Dalí se concentra en aquellos años americanos. Ya se había dedicado a la escritura en Cataluña o en su etapa surrealista pero iba a consagrarse ahora a nuevos géneros tales como la autobiografía, la novela o el teatro. Entre los textos de la época se encuentra su primera autobiografía *La vida secreta de Salvador Dalí*<sup>5</sup>, su única novela, *Rostros Ocultos*<sup>6</sup>; cuatro ballets (de los cuales tres fueron representados)<sup>7</sup>; una comedia

---

<sup>2</sup> IAN GIBSON, *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Editorial Anagrama, Barcelona 2004, p. 513.

<sup>3</sup> ALBERT SKIRA, «Minotaure: revue artistique et littéraire», n. 12–13, Editions Albert Skira, Paris 1939.

<sup>4</sup> Julien Levy, galerista neoyorquino, dio a conocer la obra de Dalí en la otra orilla del Atlántico a partir de 1931.

<sup>5</sup> SALVADOR DALÍ, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dial Press, New York 1942.

<sup>6</sup> ID., *Hidden faces*, Dial Press, New York 1944.

<sup>7</sup> *Bacchanal* (9 de noviembre de 1939, Metropolitan Opera House de Nueva York); *Labyrinth* (8 de octubre de 1941, Metropolitan Opera House de Nueva York); *Mad Tristan* (15 de diciembre de 1944, International Theatre de Nueva York); *Sacrifice* (escrito en 1940 y nunca representado). Los manuscritos de estos textos se han publicado en SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, cit., vol III.

musical, *Las Nubes*<sup>8</sup>, nunca representada; un tratado de pintura, *Cinuenta secretos mágicos para pintar*<sup>9</sup>; y una serie de artículos publicados en la prensa norteamericana. Volcada hacia una intensa producción escrita, esta etapa también se caracteriza por la escasez de obras pictóricas.

La correspondencia de la época revela el empeño de Dalí en la puesta en marcha de sus nuevos proyectos. En el campo escénico, quería controlarlo todo: el argumento, la coreografía, el vestuario, el decorado, los accesorios, ecc. En una carta dirigida a su coreógrafo, Leonide Massine, Dalí le decía a propósito del ballet *Tristan loco*: «No se preocupe por mi trabajo. Estoy pensando constantemente en ello. Estoy obsesionado por nuestro ballet. Estoy loco por ello, como el propio Tristán por Isolda».<sup>10</sup> Por otro lado, los numerosos intercambios con su traductor Haakon Chevalier evidencian la preocupación de Dalí por respetar la esencia de sus textos en su versión inglesa. Bien se entiende por el tiempo y los afanes puestos en ello que no se trataba en absoluto de proyectos nimios.

Desde una perspectiva genérica, la autobiografía no se inscribe dentro de la tradición occidental de las confesiones. Está escrita a los 37 años y, por relatar recuerdos imaginados, más tiene que ver con la narrativa que con las memorias. Dice Dalí:

Usualmente los escritores empiezan a escribir sus memorias «después de vivir su vida», hacia el fin de su vida, en su vejez. Pero, con mi vicio de hacerlo todo diferentemente de los demás, de hacer lo contrario de lo que los demás hacen, creí que era más inteligente empezar escribiendo mis memorias y virirlas después.<sup>11</sup>

*La vida secreta* no es sino una especie de manifiesto en el cual anuncia su ruptura con el surrealismo, expresa su rechazo del modernismo y proclama su interés por lo que él llama clasicismo. La obra no se dirige únicamente a un público americano sino también a la familia de Dalí, a los surrealistas y a la España de Franco. Evidentemente, en-

<sup>8</sup> Texto escrito en 1941, publicado en SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, cit., vol III.

<sup>9</sup> ID., *50 Secrets of Magic Craftsmanship*, Dial Press, New York 1944.

<sup>10</sup> Archivos del Ballet Russe de Monte Carlo, The New York Public Library for the Performing Arts.

<sup>11</sup> SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, cit., vol I, p. 909.

tre los objetivos del texto hay una poco disimulada preparación de su vuelta al país natal, lo que puede explicar su nueva postura frente a una serie de cuestiones referentes a la tradición y la religión.

En cuanto a la novela, al abrirla, un lector que hubiera esperado encontrarse con un texto parecido al de *Nadja* de Breton puede quedar sorprendido. En su propósito de alejarse aún más del grupo surrealista, Dalí optó por una «“verdadera novela”, larga y aburrida»<sup>12</sup>, a la manera de Stendhal según dice en su prólogo. De este modo, pretende definir la novela perfecta mediante los criterios de la calidad temática —exponer el mecanismo de las pasiones— y de la forma artística, es decir la preocupación por los detalles y la lentitud del desarrollo de la acción<sup>13</sup>. El empleo de la metáfora que recorre el prólogo nos indica que concibió la estructura de su novela como un arquitecto construye un edificio: habla por ejemplo de «novela de edificación de las pasiones»<sup>14</sup>, “nuevas cúpulas de la pasión”<sup>15</sup>. Con este libro de tres partes, dividido en capítulos, sin verdadera pincelada surrealista, Dalí proclama su diferencia con la poética del grupo de Breton.

La quiebra se hace aún más honda con las nuevas orientaciones temáticas —tradición y religión— que el artista anuncia en los primeros meses de su estancia y sobre todo en su autobiografía. Estos nuevos ejes temáticos van dibujándose en la producción del artista y se enfocan primero en el Renacimiento italiano para desembocar luego en la religión. A través de la trilogía de ballets imaginada por Dalí se desprende perfectamente esta progresión. En *Bacanal* reutiliza el templete de Rafael en *Los esponsales de la Virgen* para el telón de fondo. El tema del clasicismo asociado en Dalí a la tradición pasa del decorado a la trama de *Laberinto* que, según nos dice Dalí, «describe el resurgir de la tradición, desde el caos romántico, con la ayuda del hilo de Ariadna»<sup>16</sup> para cristalizarse en *Sacrificio* cuyo argumento es «el

---

<sup>12</sup> SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, vol III, cit., p. 385.

<sup>13</sup> Sobre este tema, se puede consultar el trabajo de MYRIAM WHATTE DELMOTTE, 1927–1983. *Le parcours littéraire de Salvador Dalí: mise en œuvre d’une esthétique vitaliste*, Tesis doctoral, Louvain-la-Neuve 1987.

<sup>14</sup> SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, vol III, cit., p. 385.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ivi*, vol. III, p. 979.

triumfo de la religión y de los valores espirituales.»<sup>17</sup> Finalmente, lo que propone el artista es una apropiación de la tradición.

Estos nuevos temas cruzan las fronteras entre los géneros y en la novela, el artista nos ofrece su interpretación del misticismo en la protagonista Solange de Cléda que no puede sino remitir a Santa Teresa en estos momentos de éxtasis debidos a las visitas del conde de Gransailles mientras duerme. Tanto en *Rostrros ocultos* como en la *Vida secreta*, la religión aparece como el remedio frente al desastre de la guerra. Por último, en la comedia musical *Las Nubes*, Dalí decide imitar e incluso plagiar al dramaturgo griego Aristófanes desplazando a Estrepsiades al siglo xx. Ya no se enfrenta con los sofistas sino con los surrealistas. Si bien critica repetidas veces a sus antiguos compañeros surrealistas —poniendo, por ejemplo, en tela de juicio el automatismo: «Todo el mundo simula ver unas apariciones más extraordinarias que los demás por simple espíritu competitivo y ganas de ser original»<sup>18</sup>— es obvio que no renuncia al surrealismo. Afirma en la *Vida secreta*: «Mi gloria surrealista no valía nada. Debía incorporar el surrealismo en la tradición. Mi imaginación debía volver a ser clásica»<sup>19</sup> y, hablando del grupo de Breton, añade: «mi clasicismo sería siempre más surrealista que su romanticismo, mi tradicionalismo reaccionario más escandaloso que su revolución abortada».<sup>20</sup> Aquí se encuentra su paradoja: intenta diferenciarse del movimiento pero, al mismo tiempo, es precisamente su experiencia como surrealista lo que le ha conferido su fama en América. Se establece pues una relación de dependencia entre el nombre de Dalí y el calificativo surrealista. Así asentó su éxito en EEUU: apoyándose en el movimiento vanguardista pero desarrollando su propia estética que solía llamar “mitología daliniana”.

### 1.3. La máscara daliniana

Dentro de la mitología inventada por el artista se encuentra la construcción del personaje público, del mito Dalí en EEUU. El anagrama

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ivi*, vol. III, p. 1008.

<sup>19</sup> *Ivi*, vol. I, p. 837.

<sup>20</sup> *Ibid.*

creado en 1939 por Breton no conoció las repercusiones previstas, hasta contribuyó a la fama de Dalí en la otra orilla del Atlántico. El personaje nacido en el periodo surrealista fue consolidándose en aquellos años a través de sus escritos y de escándalos públicos dignos de un *showman*.

Desde las primeras líneas de la *Vida secreta* esta construcción identitaria queda clara y su meta se hace patente rápidamente: quiere enfocar la atención del público sobre sí mismo, encarnar el movimiento surrealista en su única persona aunque su producción tiende a alejarse de los ideales éticos y estéticos del grupo. Así en su autobiografía asistimos a la primera etapa de la construcción del personaje con un capítulo titulado “Falsos recuerdos de la infancia”, y penetramos en una vida cuya realidad es modelada, trastornada, ocultada. Lo que sí se desprende es un control perfecto por parte de Dalí de su imagen pública y una sorprendente destreza para la autopromoción.

En su tesis, Julia Pine estudia un hecho curioso en la *Vida secreta*: el desplazamiento de la concepción binaria cuerpo/espíritu a un concepto de interioridad y exterioridad corporales en el sentido vida privada/vida pública o máscara social <sup>21</sup>. De este modo el cuerpo pasa a ser en Dalí el continente de su subjetividad y la piel, o la máscara, un índice de su persona pública. De hecho, como lo ilustra con la tela de 1941, *Autorretrato blando con beicon frito* —que representa un rostro blando sostenido por muletas— lo único que nos da realmente a conocer es su piel, es decir la parte pensada, creada y estructurada de su personalidad. De ahí, la imagen de cambio de piel desarrollada en este texto, que cobra aún más sentido. Esta voluntad de “muda”, de deshacerse del pasado «exactamente como lo hacen las serpientes» <sup>22</sup> aparece como una necesidad en Dalí: «Para esto era necesario que matara a mi pasado sin piedad ni escrúpulo, debía desembarazarme de mi propia piel, esa piel inicial de mi vida amorfa y revolucionaria del periodo de posguerra» <sup>23</sup> y está vinculada al exilio. “¡Nueva piel, nueva tierra!” <sup>24</sup> dice después. Esta idea reaparece en su novela *Rostros Ocultos*

---

<sup>21</sup> JULIA PINE, «An Anecdotic Self-Portrait»: *Strategies of Disclosure in The Secret Life of Salvador Dalí*, Tesis doctoral, Carleton University, 2009.

<sup>22</sup> SALVADOR DALÍ, *Obra completa*, vol I, cit., p. 910.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

a través del tema de la metamorfosis y del cambio de identidad al que los personajes se ven obligados debido a la guerra.

La construcción identitaria también pasa por otra transgresión, la del lenguaje. Del mismo modo que crea su personaje, Dalí va inventando su propia forma de hablar trastornando la norma: habla de sí mismo en tercera persona, tiene una ortografía casi ininteligible, multiplica las enumeraciones sin fin y recurre, entre otras cosas, al neologismo, como el «cledalismo» presente en la novela. Buen ejemplo es el «Dalí News», un periódico que crea a su efigie y que sólo tendrá dos números (1945 y 1947):

Connecticut, 5 de octubre, atrasado. —Siempre y en todo momento el proverbial, exasperante, egocéntrico, excéntrico, histeronarcista, ¡autonunciado! Salvador Dalí, de 41 años, surrealista mundialmente famoso, considerado oficialmente el loco número 1 de América, acaba de comunicar a la prensa que para gratificar los idólatras de deseos de sus numerosos admiradores, coleccionistas de autógrafos, enemigos personales de las ardillas, practicantes de yoga, ecc., Dalí abandonará su hotel (St Regis) a las 11.00 en punto de la mañana, por la puerta del bar King Cole que da a la Quinta Avenida.<sup>25</sup>

Pero Dalí no se conforma con el texto para crear su personaje sino que desempeña un verdadero papel en sus apariciones públicas hasta tal punto que se le tachó repetidas veces de *showman*, *performer* o payaso; se deleita después en contar esas anécdotas escandalosas en su *Vida secreta*. Nos contentaremos con destacar un acontecimiento que contribuyó en dar a conocer a Dalí en Estados Unidos: después de descubrir que los almacenes Bonwit Teller decidieron cambiar el escaparate que había realizado, Dalí entró para destruirlo todo y rompió los cristales del escaparate lo que le valió pasar dos horas en la comisaría y un artículo en el «Time». Fue también en Estados Unidos donde empezó una colaboración fotográfica con Philippe Halsman en la que pudo poner en escena su personaje revistiendo su famosa máscara. Como J. F. Yvars lo afirma:

Es cierto que Dalí emerge en la escena pública del arte como un «excéntrico que exagera a voluntad sus inclinaciones exhibicionistas megalomaniacas», como lo definió un crítico inclemente. Aun así, nadie ha cuestionado jamás la

---

<sup>25</sup> Ivi, vol. I, p. 541.

energía creativa del pintor ni discutido la manera sutil de describir sus quimeras.<sup>26</sup>

#### 1.4. Hacia una estética de lo grotesco

Llega el momento de interesarnos más de cerca en la estética grotesca desarrollada mientras Dalí va abandonando el surrealismo y se autoafirma como voz disidente del movimiento. Detengámonos en el espacio y en el tiempo de la novela cuyos límites parecen fuera de lo real. En efecto lo primero que salta a la vista son las distorsiones temporales por referencias históricas erróneas que impiden al lector situar la acción con precisión<sup>27</sup>. Del mismo modo, varios momentos de la novela no se pueden localizar en el tiempo. Quizás se deba a la falta de experiencia en el arte de narrar por parte del pintor. Sin embargo, el número de tachaduras y de correcciones del manuscrito deja suponer que la confusión temporal es voluntad de Dalí. Estas distorsiones temporales también aparecen en la autobiografía por la confrontación de los verdaderos y falsos recuerdos infantiles. En cuanto al teatro, Dalí afirma claramente su intención: «la trilogía no sucede en el “tiempo histórico” sino en el “espacio y tiempo” de un sueño, donde únicamente cuenta el valor simbólico de lo que se ve».<sup>28</sup> El tema onírico, heredado del surrealismo, ofrece un marco ideal para la distorsión del mundo propuesta por Dalí; aparece en toda su obra escrita, ya sea mediante los sueños simulados por los surrealistas en *Las Nubes* o mediante las alucinaciones (de las cuales es víctima Luis II de Bavaria en *Bacanal*), los delirios provocados por el opio (en el caso de Betka, protagonista de *Rostros ocultos*) o las apariciones de Grandsailles visitando a Solange de Cléda mientras duerme (*Rostros ocultos*). El papel desempeñado por el sueño permite también cierta confusión en los espacios, rasgo característico de lo grotesco. Lo que viene reforzado por un inventario de identidades fragmentarias, de contornos borrosos. De

---

<sup>26</sup> JOSÉ FRANCISCO YVARS CASTELLO, “FINAL. En el umbral del centenario”, en *Dalí. Un creador disidente*, Destino, Barcelona 2004, p.362.

<sup>27</sup> Como lo menciona Myriam Whatthée-Delmotte, se sitúa por ejemplo la dimisión del gobierno de Daladier en Francia en 1937 cuando tuvo lugar en el 1934.

<sup>28</sup> SALVADOR DALÍ, *Obras completas*, vol. III, cit., p. 979.

hecho, todos los personajes dalinianos parecen carecer de algo: Luis II y Tristán se caracterizan por una locura ilustrada no sólo por las alucinaciones que sufren sino por las muletas que participan de la coreografía y soportan sus movimientos desarticulados. Grandsailles lo ha perdido todo con el exilio: le roban la tierra de sus antepasados, se ve obligado a tomar la identidad de otro para sobrevivir y está completamente desocializado durante su exilio. Verónica, otra protagonista de la novela, está alienada por su virginidad: la abstinencia sexual la conduce a los abismos de la locura y la obsesión por el sexo se hace cada vez más patente: «Verónica acostumbraba cabalgar su caballo castaño [...] apretando con las pinzas de madreperla de sus muslos los flancos del animal y fundiéndose en él en una perlina comunión de sudor. De este modo vivía, cabalgando su quimera». <sup>29</sup> El hombre que desea es Baba, un aviador que quedó desfigurado en la guerra civil española y que tiene que llevar un casco de piel en el rostro. Él también tendrá que cambiar de identidad en el exilio. De hecho, estos personajes desubicados y desocializados son arquetipos de lo grotesco junto con los monstruos (canonesa de Launay), los dobles (el propio hermano de Dalí en su autobiografía) y las quimeras (Isolda y su quimera bajo forma de mantis religiosa en *Tristán loco*); jalonan la obra escrita de Dalí y reflejan la distorsión del mundo, asolado por la guerra mundial. Buen ejemplo del reflejo alterado del mundo se encuentra al principio de la novela, cuando durante la cena, Grandailles observa:

las imágenes liliputienses de sus invitados reflejadas en las concavidades y en las convexidades de los objetos de plata [...] Exactamente del mismo modo que en la famosa colección de monstruos dibujados por Leonardo, allí podía verse el rostro de cada uno de los invitados sorprendido en las feroces mallas de la anamorfosis, extendiéndose, retorciéndose, curvándose y alargándose con los labios transformados en hocicos, estirando las mandíbulas, con los cráneos comprimidos y las narices achatadas hasta resucitar los más remotos vestigios heráldicos y totémicos de su propia animalidad. <sup>30</sup>

Descripción que no deja de hacer pensar en los esperpentos de Valle Inclán. Por otro lado, la dimensión grotesca en Dalí viene confortada por una serie de uniones de contrarios: Eros y Tanatos, lo blando

<sup>29</sup> Ivi, vol. III, p. 754.

<sup>30</sup> Ivi, vol. III, p. 420–421.

y lo duro o, lo que aquí nos interesa más, una fusión grotesca entre el sadismo y el masoquismo cuyo nombre, el «cledalismo», deriva del de la protagonista de *Rostros ocultos*, Solange de Cléda. Ya presente en la *Vida secreta* en una puesta en escena llamada «Parsifal» e ilustrado en el ballet *Tristán loco* como única vía salvadora frente a la muerte ocasionada por el coito, se desarrolla el concepto ahora en la novela: «El cledalismo es el placer y el dolor sublimados por una absoluta identificación trascendente con el objeto». <sup>31</sup> Sin embargo, la abstinencia sexual a la que está sometida la protagonista por el conde de Grandsailles la llevará a la muerte. La risa provocada por la sugerencia de abstinencia como prueba de amor va cobrando un carácter siniestro a medida que avanza la novela. Al recurrir a lo grotesco, Dalí consigue insertar un clima perturbador en nuestro mundo. Había avisado al lector en la *Vida Secreta*, la risa daliniana es cataclismo, abismo y terror. Aquí, salimos de la realidad para entrar en un mundo caricaturesco, que roza lo macabro. Lo grotesco no sirve sino para confirmar la inestabilidad de todo. En esto reside la disidencia con el surrealismo: la realidad pintada por Dalí no propone transformar el mundo sino que es en sí misma un mundo transformado.

La estancia americana de Dalí representó un giro importante en su trayectoria artística. Según nos dice Enric Bou, este periodo «puede ser leído como relectura y parodia de su paso por el surrealismo.» <sup>32</sup> Si bien la transgresión ya era una de sus herramientas privilegiadas, ahora hace de ella su gran caballo de batalla para conquistar los EEUU, volcándola precisamente contra el surrealismo. La disidencia no consiste aquí en romper con la tradición sino volver a ella. Más que cualquier otro surrealista, Dalí supo reflejar, mediante lo grotesco, los estigmas de su tiempo.

---

<sup>31</sup> Ivi, vol. III, p. 385.

<sup>32</sup> ENRIC BOU, “Autorretrato de un mito. La literatura autobiográfica de Dalí”, en «Turia. Revista Cultural», Instituto de Estudios Turolenses, Teruel 2003, n. 66–67, p. 246.

Hacia el surrealismo *sui generis* de Juan Gil–Albert: *A los sombreros de mi madre y otras elegías*

Manuel Valero Gómez, IAC Juan Gil–Albert

**1.1. Nueva protohistoria gilalbertiana: al surrealismo por la poesía, a la poesía por el surrealismo**

Juan Gil–Albert (Alcoy, 1904) desarrolla su obra literaria desde los años veinte hasta finales de siglo. Su figura no ha trascendido con la merecida relevancia debido a las circunstancias que han envuelto sus publicaciones y su vida. Tras participar en la Guerra civil española por el bando republicano, Gil–Albert exila a México pasando previamente por el campo de concentración. Con su regreso a España en 1947, el autor alicantino sigue escribiendo desde el exilio interior de Valencia. Principalmente, la crítica se ha ocupado de la obra gilalbertiana a partir de los años setenta, cuando autores de las generaciones jóvenes deciden recuperarlo produciéndose su canonización y «boom» editorial.

No nos debe extrañar, por tanto, la controversia generada en torno al encasillamiento generacional de Juan Gil–Albert. Que Gil–Albert se sienta parte del Veintisiete y considere la denominación de «poeta–isla», debe ponernos en alerta y relacionar el asunto con su (re)ordenación y canonización. La problemática generacional de Gil–Albert remite directamente a los inicios de su literatura. El alicantino publica sus dos primeros libros *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío* en 1927 y 1928 respectivamente, mientras que no se ini-

cia en poesía hasta poco antes del estallido de la guerra. Juan Gil-Albert publica en 1936 los poemarios *Candente horror* y *Misteriosa presencia* con una estética radicalmente opuesta. Jaime Siles ha establecido una nueva protohistoria literaria para el alicantino donde, de forma contraria a su (re)ordenación, *Candente horror* fue escrito antes que *Misteriosa presencia*<sup>1</sup>.

Todos los condicionantes citados, y a fin de cuentas su primera obra, están sujetos a una característica particular en Juan Gil-Albert: llegar tarde a los debates estéticos de su contemporaneidad. La obra de Gil-Albert integra un desajuste generacional por sí misma, por las propias peculiaridades en las que nace y desarrolla. La (re)ordenación que Juan Gil-Albert lleva a cabo se centra principalmente en el año 1936, es decir en el paso de la prosa a la poesía y el enfrentamiento entre *Candente horror* y *Misteriosa presencia*. Gil-Albert establece las bases de su (re)ordenación en la antología *Fuentes de la constancia*<sup>2</sup>, cuando su poesía es canonizada. Pero la (re)ordenación no queda ahí: Juan Gil-Albert altera su propia fecha de nacimiento.

El falseamiento que procura Juan Gil-Albert tiene el objetivo de corregir su anacronismo ubicándole como precursor de la Generación del 36 y justificando así, el “gongorismo” tardío de *Misteriosa presencia*. No nos debe extrañar que en este *destino contradictorio (re)construido*<sup>3</sup> la poesía comprometida gilalbertiana compuesta por *Candente horror*, *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados* quede interpretada como circunstancial/condicionada. Así como que la automatización de su compromiso bajo los tópicos de «poesía difícil» y *Mi voz comprometida*<sup>4</sup> tiene una profunda relación con el surrealismo (que el propio autor denomina «sui generis») y la nueva protohistoria del autor. Vamos a trazar una continuidad entre el compromiso

---

<sup>1</sup> JAIME SILES (2007), “La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil”, en GUILLERMO CARNERO (ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/ Diputación Provincial de Alicante, Alicante 2007, pp. 29–49.

<sup>2</sup> *Fuentes de la constancia*, Llibres de Sinera, Col. Ocnos, Barcelona 1972. Reedición de JOSÉ CARLOS ROVIRA, Cátedra, Madrid 1984.

<sup>3</sup> MANUEL VALERO GÓMEZ, “Un *destino contradictorio (re)construido. Misteriosa presencia* como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert”, en «Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana», n. 86, Valencia 2011, pp.109–138.

<sup>4</sup> JUAN GIL-ALBERT, *Mi voz comprometida (1936–1939)*, Estudio preliminar de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona 1980.

que Gil-Albert comienza a mostrar en su prosa de principios de los treinta con el parón realizado entre el año 1932/34, con *A los sombreros de mi madre y otras elegías* y con el irracionalismo de *Candente horror*. Una continuidad que justifica la nueva protohistoria donde Gil-Albert inicia la poesía por el surrealismo y con el telón de fondo de la Revolución de Asturias.

## 1.2. Sumarse a la vanguardia: desde Ortega y por Ortega al compromiso

Merece la pena remontarnos a comienzos de los años veinte: cuando, tras su decisivo viaje a Tours en el verano de 1922, Juan Gil-Albert abandona los estudios universitarios para dedicarse a la literatura. Mientras Juan Gil-Albert (re)plantea qué hacer con su vida a sus apenas veinte años, se formaliza la particular dialéctica española de la vanguardia. En *El tema de nuestro tiempo*, Ortega y Gasset fija los conceptos de tradición y vanguardia, a la vez que determina la “faena de cada generación” según la “intención histórica” que corresponde a su “peculiar sensibilidad”. Y esta “faena” o “intención” generacional es precisamente la que el propio Ortega planifica para “crear una «cultura nacional» conjunta que cimentara a las burguesías (y a las capas pequeño-burguesas)”<sup>5</sup>. Ortega edifica “su” España contra la España del Noventayocho<sup>6</sup>, una identidad nacional donde confluyen modernidad burguesa y cultural<sup>7</sup>.

Regresando a Juan Gil-Albert, el periodo que recorre 1922/1927 es decisivo porque el poeta alicantino realiza sus primeras probaturas literarias. Gil-Albert instaura su tardomodernismo leyendo a Wilde, Miró, Azorín y Valle-Inclán, a la vez que configura su aristocratismo desde la pasión por el siglo XVIII francés, así como el decadentismo y las lecturas del XIX. Sin embargo, cuando Juan Gil-Albert escribe sus

---

<sup>5</sup> JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, “Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una ‘cultura nacional’”, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Comares, Granada 2002, p. 532.

<sup>6</sup> MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, “‘Toda Castilla a mi rincón me llega’: el elogio de Antonio Machado a Azorín y la definición de la identidad nacional”, *Un aire oneroso*, Biblioteca Nueva, Madrid 2010, p. 196.

<sup>7</sup> ID., *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Pre-Textos, Valencia 2001, p. 64.

dos primeros libros en prosa no es ajeno al *clima* del Veintisiete <sup>8</sup>. El alicantino está atento a lo que sucede en España y accede al proyecto de renovación cultural por los propios planteamientos orteguianos basados en las élites y el liderazgo de una burguesía moderna.

Juan Gil-Albert entremezcla la actitud de esteta decadente con el aristocratismo orteguiano, donde unido a la estética fenomenológica, prima la idea de pertenecer a una élite sobre la idea de vanguardia <sup>9</sup>. Este Gil-Albert juvenil presenta conexiones evidentes con el modernismo y espíritu de fin de siglo. Sin embargo, la brecha generacional con respecto al Veintisiete se mantiene: Gil-Albert permanece en su aislamiento y no se ha iniciado poéticamente.

Por otro lado, no olvidemos que Juan Gil-Albert publica sus dos primeros libros justo cuando el Veintisiete llega al cenit de su progreso. Recuperado / mitificado Góngora, la vanguardia racionalista que es el Veintisiete ha configurado su marco estético en torno a deshumanización, fenomenología y cubismo. A partir de aquí, la poesía pura comienza su declive <sup>10</sup> y el proyecto de Ortega se desmorona debido a una coyuntura histórica determinada.

Esta evolución del contexto estético se observa en el propio Juan Gil-Albert, tan sólo hay que leer los artículos publicados por el autor entre 1927 y 1929 en *El Noticiero Regional* o el desarrollo de sus tres siguientes libros en prosa (de 1929 a 1932) para constatar un compromiso evidente. Las puertas del compromiso se abren con la llegada definitiva del surrealismo y el Nuevo Romanticismo. Y en esta inversión de la pureza por el compromiso <sup>11</sup>, Juan Gil-Albert toma posiciones comprometidas: se alinea junto a la República, participa en revistas “de avanzada” como *Nueva España* o se relaciona con intelectuales de izquierda. Pero el autor no puede desprenderse de algo propio, del aristocratismo que le define y sesga toda su obra de principio a fin. Porque la rehumanización que se produce en la década de los años

---

<sup>8</sup> JOSÉ CARLOS MAINER, “Alrededor de 1927: Historia y cultura en torno a un canon”, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2000, p. 336.

<sup>9</sup> ANDRÉS SORIA OLMEDO, *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid 1988, pp. 138 y 144.

<sup>10</sup> ANTONIO BLANCH, *La poesía pura española*, Gredos, Madrid 1976.

<sup>11</sup> MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, *Veintisiete en vanguardia...*, cit., p. 33.

treinta no cuestiona el trasfondo que la había (re)forzado en los veinte, sino que alude exclusivamente a la dimensión ética y de contenidos <sup>12</sup>.

Juan Gil-Albert, inmerso de lleno en la última fase de su primera prosa, comienza a salir del periodo juvenil donde las influencias priman en la creatividad. Gil-Albert concluye un ciclo en 1931 para llevar a cabo un parón en el que replantearse y resolver las tensiones entre compromiso y pureza que se reflejan, por ejemplo, en *Gabriel Miró* o *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*. No es casual que 1931 sea, como dice el profesor Soria Olmedo, un año «crítico» en el que los autores defienden sus posiciones y corrientes frente a las otras.

### 1.3. *A los sombreros de mi madre y otras elegías: síntoma del surrealismo, síntoma de la nueva protohistoria*

*A los sombreros de mi madre y otras elegías* son publicadas por primera vez en la revista «Taller», en 1939 y cuando Juan Gil-Albert se halla en un campo de concentración antes de exiliarse a México. En la revista mejicana dirigida por Octavio Paz, y a quien debemos suponer que Juan Gil-Albert entrega las composiciones que forman el cuadernillo <sup>13</sup>, aparecen siete prosas que el autor firma y sitúa en 1934. Las circunstancias que envuelven las elegías resultan, por lo menos, oscuras, ya que ni son incluidas en la *Obra completa en prosa* (1982–89), ni en 1939 ve la luz el corpus textual íntegro que compone el conjunto. José Carlos Rovira recupera las elegías según el cuadernillo aparecido en «Taller» <sup>14</sup>, no sin advertirnos que existe otra publicación de “título similar” en la revista «Isla» en 1934 <sup>15</sup> y que sí fue incluida en la *Obra completa en prosa* (vol. XII). Respecto al tratamiento de la

---

<sup>12</sup> JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, “El mito de la poesía comprometida: Rafael Alberti”, *La norma literaria*, Debate, Madrid 2001, pp. 309–310.

<sup>13</sup> JOSÉ CARLOS ROVIRA, *Juan Gil-Albert*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante 1991, p. 51.

<sup>14</sup> JUAN GIL-ALBERT, (1939), *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, *Taller 2*, México abril 1939; manejamos los textos en Rovira 1991, pp. 131–144.

<sup>15</sup> ID., “Elegía a los sombreros de mi madre”, *Isla. Hojas de arte, letras y polémica*, nº 6, Cádiz 1934, pp. 10–11.

crítica, no existe más rastro que las palabras dedicadas por Rovira en su recuperación y el testimonio de Antonio Sánchez Barbudo <sup>16</sup>.

Según Rovira, las siete prosas del cuadernillo de «Taller» conforman un conjunto que “no se corresponde” con la “Elegía a los sombreros de mi madre” de «Isla». En nuestra opinión, esta elegía forma parte del conjunto y se trata, como veremos, de un original sobre la que sería reelaborada la “Elegía a los sombreros de mi madre” surrealista que sí aparece en «Taller». Así, por tanto, vamos a trabajar con un corpus textual compuesto por las siete prosas que recupera Rovira más la elegía incluida en «Isla». Profundizando en esta cuestión, el interés que suscita esta obra reside en la falta de linealidad en el estilo. Podemos dividir el corpus en las dos versiones de “Elegía a los sombreros de mi madre” que funcionan a modo de pórtico, y luego el resto de elegías dentro de un mismo orden estilístico: “Elegía a la revelación de mi génesis”, “Elegía a Chenonceaux”, “Elegía a un efímero abrazo”, “Elegía a un secreto”, “Elegía a mis manos de entonces” y “Elegía a una tarde purísima (Homenaje a Lucrecio)”.

Según nuestra hipótesis, y teniendo en cuenta el estilo y su funcionalidad temática, Juan Gil-Albert compone “Elegía a los sombreros de mi madre” de forma posterior al conjunto de las seis prosas siguientes. De esta manera, no es descabellado pensar en la elaboración de la elegía de «Isla» como pórtico, siendo reelaborada a posteriori debido a los primeros contactos con los jóvenes más destacados del panorama nacional, así como a la influencia tardía del surrealismo al servicio de la revolución. Hay que entender esta elegía como una justificación ante el recrudescido compromiso por la Revolución Asturias y como el camino hacia la poesía y *Candente horror*. Por tanto, no es descartable la posibilidad de un proyecto inconcluso ante la obligación ética de la *urgente gramática necesaria*.

Juan Gil-Albert impregna el conjunto de una atmósfera preciosista, aunque oscura en lo subterráneo, para describir su decisivo viaje a Tours de 1922. Que Gil-Albert afronte el recuerdo de este viaje no es casual, en tanto que el autor observa un tiempo que se ha cumplido en él mismo. Y no es casual, decimos, porque Gil-Albert compone las

---

<sup>16</sup> ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO, “Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert”, en AA. VV., *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Calle del Aire, Sevilla 1977, pp. 89–116.

elegías para salir del parón de 1932/34: cuando se replantea a sí mismo en el compromiso. Por tanto, las elegías es el primer momento que Juan Gil-Albert trata seriamente su propia vida en la literatura.

Desde este punto de vista, existe una continuidad con su obra anterior, puesto que Gil-Albert ha pasado de narrador al cronista que se ocupa de temas históricos y de sociedad en sus tres libros posteriores. Como parece evidente en “Elegía a los sombreros de mi madre” de «Isla», Gil-Albert siente la mala conciencia de haber vivido una vida lujosa de la alta burguesía. No reniega del elitismo en el que se ha criado, pero decide que es momento de dejarlo al margen. El tema de las elegías trata el viaje a Tours en 1922 conectando la crisis familiar por el compromiso con la crisis sufrida tras regresar de Francia y centrarse en la literatura. Por tanto, las dos “Elegías a los sombreros de mi madre” son, por una parte, un acto de rebeldía contra su padre, mientras que por otro lado, son una confesión íntima a su madre en la que pretende redimirse y redimirla desde su conciencia socialista.

Esta continuidad en el Gil-Albert prosista que culmina en las elegías, también justifica el surrealismo sui generis y el compromiso. Nos referimos ahora al segundo de los pórticos, la versión surrealista reelaborada de su gemela de «Isla» y que aporta un nuevo argumento a nuestra protohistoria gilalbertiana. Es decir, nuestra hipótesis sostiene que Juan Gil-Albert realiza todas las elegías, salvo la versión surrealista del pórtico, antes de la Revolución de Asturias y del primer contacto del autor con la contemporaneidad de Madrid. De este modo, tras la primera visita de Gaya y Sánchez Barbudo, así como de los decisivos acontecimientos de Asturias, Gil-Albert se ve en la necesidad del compromiso y cierra el ciclo de las elegías justificándolas con la reelaboración (mediante el surrealismo al servicio de la revolución) del pórtico publicado en «Isla». El propio Sánchez Barbudo, al relatar cómo Gil-Albert le lee las elegías, no menciona la “Elegía a los sombreros de mi madre” surrealista <sup>17</sup>.

Pero, ¿cómo accede de las elegías a la decisión por el compromiso en *Candente horror*? Pues, como resulta propio en Gil-Albert, llegando tarde al surrealismo como puerta al compromiso y mediante la poesía. Es decir, y acudiendo a la cronología: Gil-Albert escribe las seis

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 93.

últimas elegías y la versión de «Isla» antes de la Revolución de Octubre, mientras que después compone la versión surrealista de “Elegía a los sombreros de mi madre” dirigiéndose al surrealismo “sui generis” de *Candente horror*. El desarrollo estético de la primera obra gilalbertiana parece, así, más lógico: los acontecimientos de Asturias «interrumpen» un camino que se encaminaba sin concesiones a la composición de *Misteriosa presencia*.

La especificidad del surrealismo gilalbertiano está en plena consonancia con la modalidad surrealista española. Gil-Albert (en la segunda “Elegía a los sombreros de mi madre” y en *Candente horror*) participa del surrealismo español, en tanto que como el Veintisiete, se «sirve del surrealismo sin servirlo.»<sup>18</sup> La clave para determinar *A los sombreros de mi madre y otras elegías* como síntoma del surrealismo y de la nueva protohistoria en Gil-Albert es el contexto. Juan Gil-Albert se incorpora al surrealismo en el momento crítico que inicia la poesía. Es decir, se suma a la vanguardia por la poesía, la praxis y la actitud política que había adquirido desde 1929. El parón 1932/34 es decisivo porque Gil-Albert se decanta por el compromiso y, debido a Revolución de Asturias, no sólo inicia la poesía en la crítica estética propia del surrealismo, sino incorporándose al hombre nuevo, a la dimensión ética<sup>19</sup>.

Pasando ya al segundo bloque de nuestro corpus textual, no nos debe extrañar que Gil-Albert escriba *Misteriosa presencia* después de *Candente horror*, ya que *A los sombreros de mi madre y otras elegías* anticipa el clima de *Misteriosa presencia*. Estas seis prosas, dejando al margen los dos pórticos, componen verdaderamente el núcleo de las elegías y delimitan su tema. *A los sombreros de mi madre y otras elegías* es la primera vez que Gil-Albert afronta sin tapujos el tema de la homosexualidad. La escena es concreta: el poeta pasa el verano de 1922 en Francia recibiendo clases en la universidad de Tours. Juan Gil-Albert describe la importancia de este tiempo en la segunda parte de *Crónica General*<sup>20</sup>, titulada “Un verano en la Turena”.

<sup>18</sup> FRANCISCO ARANDA, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona 1981, p. 65.

<sup>19</sup> JESÚS GARCÍA GALLEGU, *La recepción del surrealismo en España (1924–1931)*, Antonio Ubago, Granada 1984, p. 47.

<sup>20</sup> JUAN GIL-ALBERT, *Crónica General*, Barcelona, Barral, Barcelona 1974; manejamos la edición Pre-Textos/ IAC Juan Gil-Albert, Valencia 1995.

En “Elegía a la revelación de mi génesis”, Gil-Albert mantiene el tema de la infancia y educación religiosa/elitista recibida. El génesis es el descubrimiento de la cultura, de Montaigne, la asimilación de la naturaleza y la homosexualidad. A partir de esta elegía, comienza un pulso estilístico que “recupera” el primer decadentismo del autor <sup>21</sup> elaborado mediante el “proustianismo original” y una palabra “preciosa y relamida” <sup>22</sup>.

Juan Gil-Albert resuelve la prosa mediante una escritura muy trabajada a propósito del recuerdo de la visita a los castillos del Loira y Chenonceaux en concreto. El tono se dirige hacia la tensión lírica de las siguientes elegías que recuerda la compleja elaboración de *Vibración de estío*. La elegía centra temáticamente al conjunto y permite ocuparse del homoerotismo en las tres siguientes: “Elegía a un secreto”, “Elegía a un efímero abrazo” y “Elegía a mis manos de entonces”. Aparece, entonces, la “misteriosa presencia” de Kenneth de Bonneville atisbada entre líneas y aclarada gracias a *Crónica General*.

Gil-Albert califica al “noble inglés” de “compañero” y escribe que tienen en común el tema del amor (“no hecho carne”). La amistad con Kenneth representa más que la aprehensión de la homosexualidad: forma parte de todo un mundo descubierto donde la cultura, la sexualidad y un estilo de vida juegan un papel decisivo en el retorno a España y que ahora (1934) confrontan con el compromiso. Este es un punto central en el conjunto de las elegías porque se repite el proceso que más adelante tendrá lugar entre *Candente horror* y *Misteriosa presencia*. Esta tensión deriva del enfrentamiento elitismo/comunismo y del intento de síntesis que Gil-Albert lleva a cabo en los años treinta <sup>23</sup>. Para Juan Gil-Albert, la homosexualidad es otra vertiente de afrontar el compromiso: sí, muy específica y envuelta del entorno aristócrata; pero al fin y al cabo es la línea que se impone en la obra gilalbertiana a partir del exilio como así lo demuestran *Las ilusiones*, todo un manifiesto como *Heraclés* o *Valentín*.

Después de “Elegía a Chenonceaux”, siguen “Elegía a un secreto”, “Elegía a un efímero abrazo” y “Elegía a mis manos de entonces”.

---

<sup>21</sup> JOSÉ CARLOS ROVIRA, *op. cit.*, p. 51.

<sup>22</sup> ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO, *op. cit.*, p. 93.

<sup>23</sup> JAIME SILES, *op. cit.*, p. 33.

Gil-Albert se interroga sobre su “secreto” en estas tres elegías, asocia claramente la estancia en Tours con el homoerotismo y cobra verdadero protagonismo Kenneth. En “Elegía a un secreto”, así como en “Elegía a un efímero abrazo” y “Elegía a mis manos de entonces”, las composiciones han abandonado las dudas en cuanto a la forma de los dos pórticos, el lirismo se ha consolidado desde la elaboración y preciosismo típicamente gilalbertianos donde prosa y verso se confunden.

Como en todo el conjunto, la homosexualidad se asocia a la inocencia y a la juventud. En “Elegía a mis manos de entonces”, Gil-Albert comienza a resolver la temática de las elegías en torno a la experiencia y el recuerdo. Pero es en la última prosa, “Elegía a una tarde purísima”, donde Gil-Albert realiza un balance del conjunto y, a su vez, descarta la hipótesis de *A los sombreros de mi madre y otras elegías* como un proyecto inconcluso. Gil-Albert hace suya su vida y deja atrás la educación tradicional/religiosa por un mundo de cultura, naturaleza, homoerotismo y clasicismo que está por construir:

¿No seré acaso, yo, como cría sin madre, ante todo un paisaje por hacer, y una soledad íntima más vasta que el sollozo, que tan sólo la inercia me mantiene a dos pasos de un nacimiento activo y a otros dos de la cripta?<sup>24</sup>

*A los sombreros de mi madre y otras elegías* es una pieza fundamental en la primera obra gilalbertiana que ha quedado en el olvido por la desatención tanto de la crítica como del propio autor. El tiempo de su composición marca el paso a la poesía en Gil-Albert, en el momento preciso que el autor afirma tener miedo a que su prosa se poetizara. Las elegías aportan un argumento más para la nueva protohistoria gilalbertiana y consolidan la doble rehumanización que el alicantino lleva a cabo en los años treinta en una suerte de síntesis entre intimidad y compromiso. La línea homoerótica que Gil-Albert inicia en estas prosas liga irremediabilmente escritura y homosexualidad junto a las vertientes del aristocratismo, lujo y naturaleza.

---

<sup>24</sup> JUAN GIL-ALBERT, *A los sombreros...*, cit., p. 142.

“Hacia las cumbres más hermosas”. El uso del romance en  
*Viento del pueblo*

Sabrina Riva, Universidad de Alicante–Fundación Carolina

La Guerra Civil Española signa de modo decisivo la vida y la obra de Miguel Hernández. Sin embargo, José Ángel Valente reflexiona con su lucidez frecuente que «se equivocará quien vea en *Viento del pueblo* el fruto transitorio de una situación de urgencia y no el resultado de una revelación definitiva.»<sup>1</sup> En la medida en que el poeta transita una nueva serie de experiencias humanas, incursiona en registros literarios que le eran ajenos antes del conflicto bélico. Su voz se libera del artificio retórico, al tiempo que se produce un encuentro “consigo mismo”, el cual se profundizará en los poemarios siguientes.<sup>2</sup>

Los versos de *Viento del pueblo* no sólo entusiasmaron a los intelectuales republicanos, sino a los soldados que luchaban en las trincheras. Conocida es la labor de propaganda que Hernández asume:

---

<sup>1</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona 1994, p. 160.

<sup>2</sup> A su vez, resulta de suma importancia destacar que Hernández llega a tales registros poéticos no a través de una consigna de partido, sino mediante su propia experiencia de la guerra. De hecho, tampoco es posible afirmar que su compromiso se fragüe como resultado de un análisis riguroso de la coyuntura política de la época. Quizá sea más pertinente sugerir que el origen o ensanchamiento de su consciencia social está ligado a la interiorización de sus vivencias campesinas.

sus escritos se difunden por medio de las publicaciones periódicas del frente, la radio y los altavoces en el campo de batalla. Recita sus composiciones y éstas son bien recibidas por los milicianos.

Pensado como el más adecuado para establecer una comunicación directa con el pueblo y cantar su gesta, el romance fue el metro más empleado durante la contienda armada. Hernández, al igual que tantos otros poetas del período, también hizo uso de dicha forma popular. Desde los inicios de la guerra, el escritor participa de la mayor parte de las recopilaciones de romances, fundamentalmente del *Romancero de la Guerra de España*, el *Romancero de la Guerra Civil*, el *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales* y las revistas *Hora de España* y *El mono azul*. Los romances de su autoría conservan ciertas características formales del romancero de tradición oral popular. Se mantienen, por ejemplo, la métrica octosilábica, la narración de hechos y la rápida captación de la atención del lector, entre otras.

El objetivo central de este artículo será, entonces, analizar las continuidades y renovaciones que se pueden observar en algunos romances hernandianos respecto del repertorio de origen.

La poesía folclórica hispánica tiene en el Romancero tradicional una de sus más importantes manifestaciones. Si bien según el autor que consultemos es posible que se nos presenten distintas teorías sobre los orígenes de los romances, todos coinciden, en términos generales, en definirlos como unas composiciones de carácter épico-lírico, breves, creadas —en principio— para ser cantadas o recitadas al son de un instrumento musical. Formados por un número indefinido de versos octosílabos, poseen rima asonante en los versos pares, siendo frecuente la inmediata captación del receptor, merced a un inicio dinámico, generalmente *in media res*, que lo enfrenta desde un comienzo al tema central del poema.

Asimismo, en los romances tradicionales, no se narran los hechos en forma objetiva, sino que se actualizan ante el oyente. Dicha actualización se consigue mediante el uso de un apóstrofe dirigido al auditorio. En algunas ocasiones, es el propio narrador quien se presenta como testigo del suceso o se coloca la acción en boca del protagonista, en otras, se comienza el relato dirigiendo un apóstrofe al protagonista que se supone presente, o al lugar de la acción, al que se personifica.

El sustantivo y el verbo (sistemas dinámicos) predominan sobre el adjetivo y el epíteto (sistemas estáticos), evitando la sentimentalidad y los elementos patéticos. El romance es económico, directo, fácil de aprehender, pero difícil de imitar. Emplea pocos recursos retóricos y su función social es importante, en tanto crea planos de idealización y grandeza, y alienta con la descripción de las hazañas pasadas las nuevas empresas.<sup>3</sup>

Con respecto al fenómeno de los romanceros forjados en plena Guerra Civil, la mayor difusión de los mismos se desarrolla durante los últimos cinco meses de 1936.<sup>4</sup> Luego, debido a la desesperanza que comienza a generalizarse, y las pocas expectativas de que el conflicto culmine en un lapso corto de tiempo, se irán abandonando. Algunos de los típicos rasgos de la poesía de guerra que los romances de ese período presentan son la glorificación de los soldados y, en particular, de los considerados héroes de la lucha, el maniqueísmo, por lo mismo, el ataque más o menos violento al enemigo, la finalidad propagandística y la exaltación de símbolos como la hoz, el martillo y la bandera. Si las formas orales tradicionales se caracterizaban por su anonimidad, los romances surgidos al calor de la contienda bélica exponen, en su mayoría, la firma de autor. Según Francisco Caudet, no se trata más que de una «creación artificial, programada por una intelectualidad que reaccionaba positivamente ante el heroísmo de la calle, pero que no se fundía totalmente con ese río.»<sup>5</sup>

El canto sobre los muertos es un aspecto recurrente del romancero de la guerra. Los nombres y las acciones de éstos se recuerdan de forma solemne, sostiene Caudet, y los romancistas suelen expresar que «no es tal muerte porque nada hay en ella de gratuita», esos hombres «viven en el recuerdo de todos, ayudando así a que la

---

<sup>3</sup> V. ANTONIO CARREÑO, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos 1979.

<sup>4</sup> La importancia que el romance y la poesía en general adquieren durante la Guerra Civil es tal, que se consolida su escritura a ambos lados de la frontera española. Recuérdese, por ejemplo, el volumen *Poems for Spain*, conjunto de testimonios compilados por STEPHEN SPENDER y JOHN LEHMANN en Inglaterra, luego reeditado en la Argentina por WILLIAM SHAND y ALBERTO GIRRI, con prólogo de Guillermo de Torre. AA. VV., *Poesía inglesa de la guerra española*, El ateneo, Buenos Aires 1947.

<sup>5</sup> FRANCISCO CAUDET, “El mono azul y el romancero de la Guerra Civil”, en «Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura», n. 148, septiembre de 1993, p. 43.

anhelada victoria pueda llegar a ser realidad.»<sup>6</sup> Hernández canta a dos muertos con nombre y apellido en *Viento del pueblo*, Federico García Lorca y Pablo de la Torriente Grau, pero no elige para su evocación el romance, sino la elegía. Les dedica la “Elegía primera” y la “Elegía segunda” respectivamente.

Los muertos aparecen en “Sentado sobre los muertos”, esta vez sí un romance, sólo en la primera estrofa, mas no individualizados: «Sentado sobre los muertos / que se han callado en dos meses». <sup>7</sup> Su mención sirve para especificar el lugar en el que el sujeto lírico se encuentra, un lugar probablemente físico y poético al mismo tiempo, y para captar de inmediato la atención del receptor, introduciéndonos en el tema de su texto sin demasiados preámbulos. Dicha apertura del poema *in media res*, frecuente en los romances tradicionales, nos coloca en un ambiente puntual, el de la guerra, sin necesidad de explicaciones sobre los hechos acaecidos o el marco en el que se desarrolla la acción.

Asimismo, el inicio dinámico del texto, marcado por el uso del participio “sentado” en el primer verso, tiene su parangón en romances de la tradición como el “Romance de don Tristán” o “El duelo que el conde don Sancho Díaz hacía en su prisión del castillo de Luna”<sup>8</sup>. En todos los casos, el deseo de captar a los personajes en acción es lo que prevalece, como un modo de intensificar por medio del comienzo *in media res* la intriga.

La métrica popular, se trata de octosílabos con rima asonante en “e” en los versos pares, da cobijo a diversas preocupaciones del hablante lírico. Se percibe, en principio, un claro interés por exhortar al receptor y por definir el rol que ese sujeto juega en las

<sup>6</sup> Ivi, p. 44.

<sup>7</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obra Completa*, ed. de AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL y JOSÉ CARLOS ROVIRA con la colaboración de CARMEN ALEMANY, Espasa Calpe, Madrid 1992, p. 478.

<sup>8</sup> Generalmente dicho dinamismo se obtiene gracias a la aparición de verboides indicadores de acción. El comienzo del “Romance de don Tristán” presenta el uso de un participio y al personaje principal en un hecho, del que se nos cuenta el resultado, pero no sus orígenes: «Herido está don Tristán/ de una muy mala lanzada / diérasela el rey su tío/ por celos que de él catava». En RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1993, p. 59. Aquél de “El duelo que el conde don Sancho Díaz hacía en su prisión del castillo de luna” empieza con el empleo de un gerundio: «Bañando está las prisiones/ con lágrimas que derrama/ el conde don Sancho Díaz / ese señor de Saldaña...». Ivi, p. 72.

circunstancias apenas apuntadas al comienzo. Tales inquietudes se superponen, por ejemplo, al promediar la segunda estrofa:

Acércate a mi clamor,  
pueblo de mi misma leche,  
árbol que con tus raíces  
encarcelado me tienes,  
que aquí estoy yo para amarte  
y estoy para defenderte  
con la sangre y con la boca  
como dos fusiles fieles.<sup>9</sup>

Se conjugan en este fragmento la demanda del hablante, cristalizada en el uso del modo imperativo “acércate”, uso que luego se intensificará, con la afirmación de la presencia de dicho hablante en primera persona singular, “aquí estoy yo”, quien se perfila desde las líneas inaugurales como protagonista y testigo de los acontecimientos. En este sentido, recordemos que era habitual en los romances tradicionales que el propio narrador se mostrase como testigo de los hechos o se pusiese la acción en boca del protagonista.

Expresiones como “mi misma leche” o «árbol que con tus raíces / encarcelado me tienes», a su vez, permiten pensar al sujeto lírico fusionado con ese mismo pueblo al cual arenga, idea que se refuerza a continuación, cuando éste describe sus orígenes humildes: «Si yo salí de la tierra, / si yo he nacido de un vientre / desdichado y con pobreza».<sup>10</sup>

La confianza que el poeta tiene en la palabra, en la posibilidad de que esta produzca un cambio sobre la realidad, se aprecia en los versos «y estoy para defenderte / con la sangre y con la boca / como dos fusiles fieles». Su vida y sus versos son las armas con las que el hablante cuenta para luchar en la contienda. Junto con la defensa de su pueblo, “cantar y repetir” son las funciones de ese autoproclamado “ruiseñor de las desdichas”, cuyo canto se destina, particularmente, a descubrir injusticias sociales y a «cuanto a penas, cuanto a pobres, / cuanto a tierra se refiere.»<sup>11</sup> También, como no podía ser de otra

---

<sup>9</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 479.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

manera, dice que canta “con la voz de luto”<sup>12</sup> por los héroes populares.<sup>13</sup>

En diversos tramos del poema se repiten las frases “aquí estoy” y “desde ahora y desde siempre”. Las mismas insisten acerca de la inmediatez de los hechos. Por lo que, observamos una continuidad y una variación respecto del repertorio de origen. Las repeticiones son uno de los recursos al uso en los romances. La demostración de contemporaneidad de los versos y del compromiso asumido por el hablante no se acostumbra en la poesía oral popular, debido a que se suelen narrar hechos del pasado, a pesar de que las acciones se actualicen en la recitación.

“Vientos del pueblo me llevan” recupera modificado el título del poemario y pone su acento en uno de los aspectos expresados por Hernández en la dedicatoria del libro. Si allí le dice a Vicente Aleixandre, a quien dedica el texto, que los poetas son “viento del pueblo”, nacen para «pasar sopladados a través de sus poros y conducir sus ojos y sus sentimientos hacia las cumbres más hermosas»<sup>14</sup>, en el poema no prevalece la idea del poeta mensajero, sino la fusión de éste con el pueblo, al igual que en “Sentado sobre los muertos”. Los primeros versos rezan: «Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran».<sup>15</sup> En consecuencia, ese “viento del pueblo”, símbolo de los cambios históricos del período, es el que empuja al sujeto lírico y no al revés.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Ivi, p. 480.

<sup>13</sup> Durante la Guerra Civil, el héroe al que los intelectuales se referían era al soldado. Alexis Tolstoi, uno de los expositores del “II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas” (1937), afirmaba: «Nuestro héroe de hoy es el soldado español del frente revolucionario». Al mismo tiempo, y sin entrar en contradicción, pues muchos de los soldados eran de extracción popular, los romances de la época narraban hechos desde la perspectiva del pueblo o tenían héroes individuales que provenían de éste. En AA. VV., *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Volumen III. Ponencias, documentos y testimonios. Edición a cargo de MANUEL AZNAR SOLER y LUIS MARIO SCHNEIDER, Laia, Barcelona 1979, p. 26.

<sup>14</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 474.

<sup>15</sup> Ivi, p. 480.

<sup>16</sup> Sánchez Vidal sostiene que es la poesía misma la que se convierte en viento en esos momentos, «aire real, palabra emitida en comunicación directa, porque muy a menudo recupera su carácter oral y recitativo, como instrumento de combate». MIGUEL HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 87.

Como en el romance anterior, el inicio de la composición, aunque no a partir de verboides, despliega imágenes dinámicas, que captan la atención del receptor de inmediato, y sin demora, lo colocan en el centro del asunto. Atravesado por los requerimientos del pueblo, el hablante lírico se encuentra nuevamente en primera persona singular, pero es mucho más el protagonista de las acciones que el testigo de las mismas.

A diferencia de “Sentado sobre los muertos”, el diseño del poema contempla la utilización de la alegoría y de expresiones equivalentes al llamado epíteto épico. El sujeto dice no pertenecer a un “pueblo de bueyes” sino a uno “que embargan / yacimientos de leones”<sup>17</sup>. Es decir, en clave alegórica, contraponen los rasgos que suelen atribuírseles a cada uno de estos animales y se los asigna a distintos colectivos: por un lado, los que como los bueyes se dejan poner el yugo, por el otro, los que se revelan ante esa situación. La caracterización de los dos grupos recuerda al tema de las dos Españas y se encuentra en estrecha sintonía con la magnificación y grandiosidad que se opera en todo el libro. Al igual que en los romances de la tradición, el hablante concibe a su pueblo como valiente y lo idealiza.

Hernández dedica una larga estrofa a la enumeración de las comunidades de España, las cuales son nombradas junto con una palabra o frase que actúa de manera similar al epíteto épico. De claro tenor descriptivo, la misma nos presenta un catálogo de virtudes y notas distintivas, al tiempo que se yergue como demostración de la pluralidad y la fuerza del pueblo español. Los aspectos seleccionados para la individualización de los diversos grupos comportan un espectro que va de los rasgos de su personalidad —“asturianos de braveza”, “valencianos de alegría”, “catalanes de firmeza”—, a los trabajos que llevan a cabo, el tipo de economías que sustentan o las características del paisaje al que pertenecen —“vascos de piedra blindada”, “extremeños de centeno”, “gallegos de lluvia y calma”—. En cualquier caso, lo que se señala es que “gentes de la hierba mala” yugos les quieren poner, pero serán yugos que habrán de dejar “rotos

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 481.

sobre sus espaldas”. El hablante no exhorta en estos versos al receptor para que haga algo concreto, sino que le infunde confianza.

Prolífico en paralelismos y repeticiones, “Vientos del pueblo me llevan” vuelve sobre la posibilidad de la muerte del sujeto lírico y reitera la condición de valentía y braveza de éste: «Si me muero, que me muera / con la cabeza muy alta». <sup>18</sup> Hacia el final renueva su compromiso con la causa, presentándose una vez más como “ruiseñor”. Según Caudet, la suerte del pueblo se funde con la del poeta, quien «en medio de la lucha, hace profesión de poeta, de cantor, que es lo que todo romancero testimonia.» <sup>19</sup>

En “Llamo a la juventud”, se exaltan aspectos heroicos y se exhorta simultáneamente a los jóvenes españoles de la época a involucrarse en la lucha. Como es habitual en el romancero, y en los romances hasta aquí analizados, el poema capta la atención del receptor con rapidez. El comienzo *in media res*, en este caso, hace alusión al cumpleaños del sujeto lírico, quien aparece en la estrofa inicial en primera persona singular. «Los quince y los dieciocho, / los dieciocho y los veinte» <sup>20</sup>, son los años que éste va a cumplir, pero no lo va a hacer en cualquier sitio, sino en la batalla: «voy a cumplir los años / al fuego que me requiere». <sup>21</sup> Es decir, ese sujeto es un representante de la misma juventud a la cual se alude en el título y a la que se va a interpelar luego a lo largo del texto. Todo lo cual se encuentra en conformidad con las opiniones vertidas por los firmantes de la “Ponencia colectiva” en la misma. Allí, éstos afirman que su evolución vital acompaña a la de la Revolución Española, que ése es su verdadero nexo de unión, el cual los autoriza a hablar en el congreso, y que su juventud es coincidente con la de los soldados en el frente: «En las trincheras se bate, de seguro, la gente que tiene nuestra misma edad, en mucha mayor proporción que otra cualquiera». <sup>22</sup> De ahí también, hacia el final de la estrofa, la actitud desafiante y decidida —propia de la copla y de los trova-

---

<sup>18</sup> IVI, p. 482.

<sup>19</sup> FRANCISCO CAUDET, *op. cit.*, p. 47.

<sup>20</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 489.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> AA. VV., “Ponencia colectiva”, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, *op. cit.*, p. 132.

dores— que el hablante tiene ante la muerte: «y si resuena mi hora / antes de los doce meses, los cumpliré bajo tierra». <sup>23</sup>

Se confía en el rol determinante de la juventud dentro de la guerra, responsabilizándola del resultado ulterior de ésta: «la salvación de España / de su juventud depende». <sup>24</sup> Mas el sujeto lírico que en el inicio de la composición se encontraba en primera persona singular, ahora se colectiviza: «La muerte junto al fusil, / antes de que se nos destierre, / antes de que se nos escupa». <sup>25</sup>

El Cid es mencionado en el marco de una extensa oración condicional, en la que se expresa qué es lo que sucedería si dicho personaje histórico-literario interviniese en la contienda. Sin duda, «si el Cid volviera a clavar / aquellos huesos que aún hieren» —se jacta el hablante— «subiera en su airado potro / y en su cólera celeste / a derribar trimotores.» <sup>26</sup> Según lo que se desprende de los versos citados, la adjetivación, contrario a lo acostumbrado en los romances, es profusa, pero, en cambio, de modo similar a lo que se espera en las composiciones del acervo popular, el personaje que alentó viejas hazañas vuelve, desde el punto de vista del imaginario, para animar nuevos combates.

Por último, los soldados, verdaderos héroes de la guerra, están asociados al sol y su claridad. Sólo «los muertos gloriosos, los héroes y los puros estigmas del trabajo» o la “heroica España” —cavila Zardoya— gozan de ese cromatismo en el libro. <sup>27</sup> A estos hombres “la claridad los sigue”, aún antes de expirar son seres que mueren «con el rostro rodeado / de tan diáfanos ponientes, / que son auroras sembradas.» <sup>28</sup>

En conclusión, el uso del romance en *Viento del pueblo* debe pesarse en consonancia con el auge de los romanceros durante la Guerra Civil. Dada la sencillez de recursos que suele caracterizarlos, la importancia y la pervivencia que el arte de inspiración colectiva tiene en

---

<sup>23</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 489.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 492.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 490.

<sup>27</sup> CONCHA ZARDOYA, *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Guadarrama, Madrid 1961, p. 675.

<sup>28</sup> MIGUEL HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 490.

España, los escritores de la época creyeron que los mismos permitirían un tipo de comunicación más directa con el pueblo. No olvidemos que se trata de una forma oral y que en ese período se los recita en el frente.

La inminencia del conflicto bélico no da lugar en los romances hernandianos para el largo relato de hazañas en tiempo pasado, como sucedía en los de la tradición. El entramado verbal, en consecuencia, se presenta generalmente en tiempo presente. Los héroes son ahora los soldados, caracterizados conforme al cromatismo que se asocia con el sol y su claridad, y los agentes del cambio esperado, los jóvenes españoles, la mayor parte de las veces ellos mismos soldados.

Los recursos típicos de las formulaciones orales que se recrean son los paralelismos, las repeticiones, la métrica octosilábica y el tipo de inicio. De comienzo dinámico, varios de los poemas analizados colocan en primer término un participio, que capta al personaje en cuestión asociado a alguna clase de movimiento. Asimismo, desarrollan una inmediata captación del receptor, introduciéndolo rápidamente en el centro del asunto y dejándolo en la ignorancia de los hechos acaecidos con anterioridad, ya que se supone que son de fácil reposición.

El poeta alicantino mantiene en sus poemas el predominio de sustantivos y verbos, caro al romancero tradicional, dado que al igual que en éste último, su empleo le permite morigerar la carga patética de sus versos. Sin embargo, esto no significa, por un lado, que sus romances presenten la misma sencillez de recursos que los del repertorio de origen, por el otro, que la falta de sentimentalidad no admita momentos de gran lirismo, ni la aparición de una subjetividad que se encuentra fusionada con la del pueblo.

El hablante lírico encarnado usualmente en primera persona singular, al comienzo de los textos, y en ocasiones al final, suele ser protagonista y testigo de los hechos que narra o las situaciones que describe, de modo similar a lo que ocurre en las expresiones orales, y a pesar de que no siempre se sostenga la misma modalidad enunciativa a lo largo de la composición. A veces, además, se hace uno con el pueblo, deviene plural, y se colectiviza. Pensemos que lo que prevalece es la importancia del escrito como arma de lucha, por lo cual lo que interesa es persuadir al receptor para que desarrolle cambios concretos en su realidad vital.

Microrrelatos de autores españoles en el exilio (1936-1975):  
Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub,  
Francisco Ayala y Fernando Arrabal

Darío Hernández, Universidad de La Laguna

El género literario del microrrelato, cuyos orígenes históricos, en el contexto hispánico, se sitúan entre los inicios del modernismo y el final de las vanguardias, comenzó su desarrollo en España de la mano de autores como Juan Ramón Jiménez o Ramón Gómez de la Serna.

El moguerense inició su producción micronarrativa con textos como, por poner un ejemplo, *El joven pintor*, fechado en 1906 y proyectado para el libro titulado, irónicamente, *Cuentos largos*, publicado póstumamente<sup>1</sup>.

El madrileño, por su parte, pronto se convertiría también en uno de los mayores exponentes del cultivo de la minificción literaria en nuestro país, no sólo con sus famosas greguerías, sino también con una enorme cantidad de microrrelatos, los cuales denominó, generalmente,

---

<sup>1</sup> El libro *Cuentos largos* fue fechado por Juan Ramón Jiménez en 1917-1924 y se anunció por primera vez en la revista «España» en 1924. Sin embargo, no fue publicado hasta 1979 por la editorial barcelonesa Bruguera, que volvió a reeditar la obra en 1983. Arturo del Villar, en la edición de Seix Barral de 1994, desestima esas dos ediciones anteriores por sus innumerables erratas y pide que ambas sean «olvidadas para siempre, y que la presente sea considerada la primera edición de *Historias y cuentos*» (ARTURO DEL VILLAR, «Cómo contaba Juan Ramón Jiménez la belleza de cada día», en JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Historias y cuentos*, ed. de ARTURO DEL VILLAR, Seix Barral, Barcelona 1994, p. 66).

“caprichos” o “disparates” y que publicó en muchos de sus libros misceláneos y en la prensa de la época.

En el verano de 1936, tanto Jiménez como Gómez de la Serna se ven obligados a abandonar España como consecuencia del comienzo de la guerra civil. Fuera de nuestras fronteras —ambos en América—, sin embargo, continuarán cultivando el género del microrrelato. Ejemplos de ello son, sin duda, el libro del moguerense titulado *Crímenes naturales*, publicado póstumamente y que, como indica Teresa Gómez Trueba, «engloba prosas tardías, probablemente en su mayoría de la época americana (1936–1954)»<sup>2</sup>, y el del madrileño titulado *Caprichos*, publicado por la editorial catalana AHR en 1956 y que, como señala Antonio Rivas:

es importante por dos razones: en primer lugar, porque en él aparecen única y exclusivamente textos breves de carácter narrativo; y, en segundo lugar, porque a esta edición se trasvasa una gran cantidad de narraciones procedentes de los libros misceláneos anteriores. [...] Además, no hay ficción entre los microcuentos que componen este volumen que supere la extensión de una página.<sup>3</sup>

Reproduzco aquí un microrrelato de cada libro para hacernos una idea, asimismo, de las diferencias de estilo entre uno y otro autor. De Jiménez, por ejemplo, *De sangre seca*:

*De sangre seca*

Una bella albina señora de Maryland me regaló la noche de Navidad, que es la de mi cumpleaños, una magnífica flor blanca y sin nombre, una flor que duraba, que vivía sólo una noche, aquella noche precisamente.

«¡Maldita sea usted!», le dije. «¿Por qué no pensó usted, antes de arrancarla, en todo lo que tendría que hacer esta hermosa flor en esta hermosa noche única de su vida? Y yo, ahora, ¿qué voy a hacer con ella sin saber nada de sus necesidades ni de sus caprichos?»

---

<sup>2</sup> TERESA GÓMEZ TRUEBA, “Procedencia de los textos seleccionados”, en JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, ed. de TERESA GÓMEZ TRUEBA, Menoscuarto, Palencia 2008, p. 45.

<sup>3</sup> ANTONIO RIVAS, “Ramón Gómez de la Serna: una lectura de sus ‘géneros nuevos’”, «Aula de español», n. 7, 2006, p. 40.

Puse la flor en el jardín. Por la mañana sólo encontré sobre la yerba una mancha de sangre seca.<sup>4</sup>

Y de Gómez de la Serna, por poner un caso, *El plante de los girasoles*, también relacionado temáticamente con la personificación de las flores:

*El plante de los girasoles*

Como una mulatería empecinada los girasoles comenzaron a gritar su rebelión. Sostenían con su cara de soles negros que no podían ser explotados. Sus cabezas fanáticas e insoladas decían que no querían ser cosechados, que querían seguir tomando el sol, sin hacer nada, sin prestar sus semillitas ni al hombre ni a sus industrias.

Hubo que emplear las ametralladoras y cayeron desparramados y desgranados sus granujientos y carillenos rostros.

Así se ensemillaron de tal modo los campos de la refriega que la nueva cosecha resultó centuplicada, magnífica.<sup>5</sup>

Jóvenes vanguardistas eran, cuando comenzó la guerra civil, otros escritores como Max Aub o Francisco Ayala, quienes, en 1939, igualmente se vieron forzados a exiliarse. No obstante, tanto uno como otro desarrollaron la mayor parte de su producción micronarrativa también en América. Así lo demuestran muchos de los textos que acabaron componiendo los libros de ambos titulados, respectivamente, *Crímenes ejemplares*<sup>6</sup>, de 1957<sup>7</sup>, y *El jardín de las delicias*, de 1971<sup>8</sup>.

Muchos de los microrrelatos que luego integrarían esta obra de Max Aub, sin embargo, aparecieron publicados por primera vez entre 1948 y 1950 en la sección titulada “Zarzuela” de la revista mexicana

---

<sup>4</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Historias y cuentos*, ed. cit., p. 242.

<sup>5</sup> RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Caprichos*, Espasa–Calpe, Madrid 1962 (2ªed.), p. 208.

<sup>6</sup> Pese al parecido con el título *Crímenes naturales* de Juan Ramón Jiménez, no parece que exista realmente una influencia de este libro sobre el de Max Aub. Como comenta Domingo Ródenas de Moya, «aunque el título [*Crímenes naturales*], de nuevo irónico (¿puede ser natural un crimen?), recuerda los *Crímenes ejemplares* de Max Aub, no hay relación visible entre uno y otro» (DOMINGO RÓDENAS DE MOYA, “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, ed. de IRENE ANDRÉS–SUÁREZ y ANTONIO RIVAS, Menoscuarto, Palencia 2008, p. 93).

<sup>7</sup> Imprenta Juan Pablos, México.

<sup>8</sup> Seix Barral, Barcelona.

«Sala de espera», fundada por el propio autor. Estos microrrelatos pertenecientes a *Crímenes ejemplares* tienen en común, aparte de su humor negro, que sus protagonistas son asesinos que confiesan en primera persona —salvo en alguna ocasión en la que se utiliza un narrador en tercera persona— sus crímenes.

Sirva de ejemplo el siguiente microrrelato, que formaría parte del grupo que Fernando Valls describe de la siguiente manera: «aquéllos cuya víctima o verdugo desempeñan profesiones —digamos en este caso— de “riesgo”, tales como la de peluquero, dentista, vendedor de lotería, médico o modisto»<sup>9</sup>:

YO ESTOY SEGURO de que se rió. ¡Se rió de lo que yo estaba aguantando! Era demasiado. Me metía y me volvía a meter la fresa sobre el nervio. Con toda intención. Nadie me quitará esa idea de la cabeza. Me tomaba el pelo: «que si eso lo aguantaba un niño». ¿Acaso a ustedes no les han metido nunca esas ruedecillas del demonio en una muela careada? Debieran felicitarme. Yo les aseguro que de aquí en adelante tendrán más cuidado. Quizá apreté demasiado. Pero tampoco soy responsable de que tuviese tan frágil el gaznate. Y de que se me pusiera tan a mano, tan seguro de sí, tan superior. Tan feliz.<sup>10</sup>

Tampoco todos los textos que constituyen *El jardín de las delicias* fueron publicados originalmente en este libro misceláneo, sino que ya con anterioridad Francisco Ayala había presentado muchos de ellos tanto en diversas publicaciones periódicas de la época como en la primera edición de sus *Obras completas*, de 1969<sup>11</sup>.

Quizá uno de los microrrelatos de Ayala más destacados sea *Escasez de la vivienda en el Japón*, el cual nos interesa poner de relieve aquí, entre otras cosas, por su carácter intertextual, dado que mezcla el discurso narrativo propiamente literario con el periodístico:

*Escasez de la vivienda en el Japón*

---

<sup>9</sup> FERNANDO VALLS, “Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares*, de Max Aub”, en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, ed. de FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ, Universidad de Salamanca, Salamanca 2004, p. 286.

<sup>10</sup> MAX AUB, *Crímenes ejemplares*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Calambur, Madrid 1991, pp. 22–23.

<sup>11</sup> Aguilar, México.

Un pintoresco suceso ocurrido en Tokio pone de relieve la gravedad que en aquel país ha alcanzado el problema de la vivienda. La policía detuvo días atrás en un parque céntrico a una pareja que, al abrigo de un seto, estaba entregándose a las efusiones más íntimas. Conducidos a la comisaría los fogosos amantes, su identificación dio a conocer que los detenidos eran marido y mujer. Ante circunstancia tan insólita, quiso saber el comisario qué motivo había impulsado a la pareja a ejercer en lugar público sus actividades genéticas en vez de reservarlas para el sagrado del domicilio conyugal; y entonces el esposo, no sin orientales circunloquios y embarazadas sonrisas, hubo de explicarle que dicho domicilio consistía en una sola habitación donde se alojaban, con el matrimonio y tres hijitos, su suegra y dos cuñadas, cuya presencia continua ofrecía más penoso impedimento a las naturales expansiones que el eventual paso de algún extraño por los arriates del parque.<sup>12</sup>

A otra generación de escritores pertenece el todavía en activo Fernando Arrabal, quien, en 1955, descontento con la situación social y política de España, decidió fijar su residencia en París, ciudad en la que sigue viviendo en la actualidad. Fue allí donde compuso su obra *La pierre de la folie (La piedra de la locura)*, publicada en 1963<sup>13</sup>. Dos aspectos, sin embargo, conviene tener en cuenta con respecto a la misma: en primer lugar, que ya desde 1961 habían aparecido en prensa algunos de sus textos, y, en segundo lugar, que, pese a haber sido publicada por primera vez en francés, fue inicialmente escrita en español<sup>14</sup>.

*La piedra de la locura* es una obra miscelánea en la que hayamos, además de poemas en prosa, algunos de los más destacables microrrelatos contemporáneos hechos por un autor español. A pesar de ello, el libro no fue publicado en España hasta 1984<sup>15</sup>. Cabe decir aquí, no obstante, que es precisamente en los años ochenta cuando, como ha indicado Fernando Valls,

se da un periodo en que los narradores empiezan a tomar conciencia de la existencia de un género distinto e independiente respecto del cuento, del

---

<sup>12</sup> FRANCISCO AYALA, *El jardín de las delicias*, Seix-Barral, Barcelona, 1973 (3ª ed.), p. 21.

<sup>13</sup> Julliard, París.

<sup>14</sup> V. FRANCISCO TORRES MONREAL, "Prólogo", en FERNANDO ARRABAL, *La piedra de la locura*, ed. de FRANCISCO TORRES MONREAL, Libros del Innombrable, Zaragoza 2000, pp. 9–10 y p. 21.

<sup>15</sup> Publicada por la editorial Destino.

poema en prosa, así como del aforismo. Aquí, por tanto, conviven lo que podríamos denominar *textos narrativos breves*, con *microrrelatos*, que sería la denominación otorgada, con precisión terminológica, a aquellas piezas que aparecen tras reconocer y distinguir esta nueva distancia narrativa.<sup>16</sup>

Reproduzco aquí, para que sirva de ejemplo, el siguiente microrrelato arrabaliano:

Un día, al mirarme en el espejo, observé que se me caían tres trozos de la cabeza como si fueran tres pequeños adoquines. Con cuidado logré colocármelos de nuevo.

Al día siguiente se me cayeron siete trozos. En efecto, parecían diminutos adoquines. Los volví a colocar teniendo cuidado de no cambiarlos de sitio.

A partir de entonces todas las mañanas se me caen trozos de cabeza e incluso de cara. Hay mañanas que se me desmorona media cabeza. Tengo que pasarme horas enteras en el cuarto de baño hasta lograr colocarlos de nuevo.

Hoy he sorprendido a mis familiares que, a mi espalda, comentaban: «Está cada día más raro, ahora le ha entrado la manía de no mover la cabeza en absoluto y de encerrarse horas y horas en el cuarto de baño».<sup>17</sup>

Como conclusión, podemos decir que la gran expansión que el microrrelato ha tenido en España a partir de los años ochenta —tras la muerte de Franco y la consolidación de la democracia— no hubiese sido tal sin el referente de la obra de estos autores tratados aquí. Incluso desde fuera de nuestras fronteras, contribuyeron al afianzamiento del género en nuestro país, en cuyo interior, no obstante, cultivaron el microrrelato, entre 1936 y 1975, autores de la talla de Álvaro Cunqueiro (1911–1981), en *Flores del año mil y pico de ave* (1968), Ana María Matute (1925), en *Los niños tontos* (1957), Ignacio Aldecoa (1925–1969), en *Neutral corner* (1962) o Antonio Fernández Molina (1927–2005), en varios libros, entre ellos, *En Cejunta y Gamud* (1969). Asimismo, y como es lógico, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Francisco Ayala y Fernando Arrabal potenciaron la evolución de la micronarrativa también en aquellos países en los que se encontraban exiliados o expatriados.

---

<sup>16</sup> FERNANDO VALLS, “Soplado vidrio. Sobre dieciocho narradores españoles cultivadores ocasionales del microrrelato (1942–2005)”, en *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid 2008, p. 54.

<sup>17</sup> Fernando Arrabal, *op. cit.*, p. 11.

Una Medea española desde el exilio. Trasposición de elementos clásicos al mundo andaluz en *Medea, la encantadora* de José Bergamín.

Mariángeles Rodríguez Alonso, Universidad de Murcia

### 1.1. Un exiliado reescribe el drama de la exiliada

Hay tantos exilios como totalitarismos, como dictaduras, como imposiciones. Los ha habido desde el principio de los tiempos, y los escritores y poetas han sido quizá los más afectados por su incapacidad para guardar silencio. Eurípides, Ovidio, Dante, Brecht... Las circunstancias difieren pero el desarraigo es el mismo. Quizá entre los más injustamente olvidados de nuestras letras se halle José Bergamín. Su figura como intelectual, como crítico, como ensayista, como alentador de la cultura dentro y fuera de nuestras fronteras desvía nuestra atención de su labor como creador, como poeta y dramaturgo. Su vida está marcada por el trasiego de lugares, por la sensación amarga de alejarse de un lugar propio y volver a uno que ya lo ha dejado de ser. Católico y republicano, simpatizante del comunismo y antifascista declarado, en la posguerra española empieza su peregrinar por el mundo. Sacude nuestra atención que el exiliado escoja el mito de la exiliada por antonomasia para su reescritura dramática y que lo haga precisamente cuando se halla lejos de su patria, en tierras extranjeras. Rosa María

Grillo en un estudio sobre la estancia de Bergamín en Uruguay<sup>1</sup> apunta que sus textos, con excepción de los periodísticos y políticos, no tienen al exilio como materia directa. Parece que este caso constituye una excepción a tal afirmación. Ahondaremos en el tratamiento que recibe este tema para dilucidar el significado de la aserción de la profesora. ¿Es azarosa la elección? ¿Es materia de lucha o de argumentación política? ¿Es añoranza nostálgica? ¿Predomina en la reelaboración el tratamiento político de Eurípides o el humano de Séneca? ¿Hay trasunto biográfico tras esta opción? El análisis de las principales líneas de actualización del mito aportará oportuna luz a estas cuestiones.

## 1.2. El crítico, ensayista y profesor relea la tradición. Las huellas de las Medeas clásicas.

El intelectual mira la vida a través de la literatura. No hay más que contemplar la amplia lista de ensayos de Bergamín sobre asuntos literarios (Don Juan, Fausto, Don Quijote...), o sus frecuentes reelaboraciones dramáticas (en *Melusina o el espejo* se esconde el cuento de Goethe; en *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas, La gatomaquia* lopesca). El poder proteico del mito lo hace uno y diverso, el mismo y distinto, el de ayer y el de hoy. En esta ocasión, tras catorce años de exilio y afincado en tierra americana, es Medea, la hechicera de la Cólquide, quien atrapa la atención de Bergamín. Su poder sugestivo y su fuerza dramática la sitúan en un lugar privilegiado de la tradición. Grandes autores han prestado antes su voz y su pluma a hacer más hechizante su canto. Bergamín no ignora la tradición que avala al mito. Conoce en profundidad las Medeas clásicas, en el prólogo a su obra, plantea un agudo y perspicaz análisis de las principales diferencias de tratamiento. Confiesa en el mismo prólogo que su obra no es sino «*eco lejanísimo, sombra casi desvanecida de las inmortales Medeas clásicas.*»<sup>2</sup> No es, en efecto, una obra clásica pero su estruc-

---

<sup>1</sup> ROSA MARÍA GRILLO, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*. Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1999, p.14.

<sup>2</sup> JOSÉ BERGAMÍN, "Medea la encantadora", en «Primer Acto», n. 44, 1963, p.24.

tura la recuerda: la alternancia entre episodios agónicos y *estásimos* líricos a cargo de la moderna actualización del coro supone una huella evidente de la misma; si bien esta alternancia es menos rigurosa y equilibrada —veamos la breve extensión de la cancioncilla que suena a lo lejos frente a lo prolongado del encuentro entre Medea y Creusa que le sigue—. Los enfrentamientos dialécticos de los episodios son protagonizados por dos personajes, en recuerdo del primitivismo de la tragedia de la que parte, entre los cuales es Medea la constante. Sólo al final y de modo semejante se produce en las tres obras una confluencia mayor de personajes en escena. Cuando se desata la tragedia convergen todos los personajes: Jasón, Medea, el ama y el mensajero, extinguido en la versión de Bergamín ya que el ama cubre su función. Se suprime también el prólogo inicial, entramos en el conflicto mediante un diálogo de tintes líricos entre el ama y Medea que en cierto modo aúna las voces de los dos prólogos clásicos.

Si tuviéramos que precisar en qué lugar se encuentra la versión de Bergamín respecto a los dos textos clásicos, determinaríamos que se halla mucho más cerca de la *Medea* de Séneca que de la de Eurípides. Si a Séneca le interesó menos el aspecto político de la obra centrándose más en el alma desgarrada por la duda, es también éste el sendero que sigue Bergamín eliminando el acento político. La conexión con el destierro es curiosamente más emotiva que racional, no explota la argumentación lógica de la mujer exiliada sino que se limita a evocar el universo andaluz en el que se siente identificado y representado. Es aquí cuando cobra una significación relevante la afirmación de la profesora Grillo, pese a que el exilio sea materia argumental de esta pieza dramática.

Pero la relación con estas Medeas —especialmente con la de Séneca— no queda en la *dispositio*, en un nivel macroestructural, sino que desciende a la *elocutio* de modo que escuchamos los ecos del texto de Séneca tras muchos de los versos de Bergamín. Aparecen motivos concretos recreados casi en su literalidad tales como la autoría o culpa de Jasón de los crímenes que perpetró la mano de Medea en su provecho o el plazo para el destierro que se convierte en venganza. El autor es ferviente lector de los clásicos y su texto está poblado de sus voces.

### 1. 3. Trasposición del mito al mundo andaluz

#### 1.3.1. *De la Cólquide a Andalucía: una Medea gitana desde Montevideo.*

Las aguas del Fasis son sustituidas por las del Guadalquivir. Las del Bósforo, por las del Mediterráneo. Corinto es Córdoba. Detengámonos un momento en las razones de esta ubicación. ¿Por qué sitúa esta evocación dramática en Córdoba? ¿Qué lo lleva a decantarse por Andalucía en lugar de su Madrid natal? Varias razones, unas biográficas y otras literarias, aunque en el caso de Bergamín separar texto de vida sea un ejercicio harto difícil,<sup>3</sup> nos parece que urden esta elección. Nace en Madrid de padres malagueños, de modo que sangre andaluza corre por sus venas. Por otra parte, García Lorca<sup>4</sup> y el universo folclórico en el que el granadino recrea buena parte de su obra conforma la patria literaria del madrileño. El universo andaluz, conjeturamos, será más sentido como propio y como representante del espíritu esencial de esta España peregrina desde el otro lado del Atlántico. La elección de la ciudad supone además un homenaje al trágico cordobés que tanta admiración despierta en Bergamín y que con tanta proximidad ilumina el texto. La decisión de esta geografía trasciende de la propia toponimia, y supone la recreación de un universo cultural que afecta a la totalidad de la obra: el elemento bárbaro de la clasicidad encuentra su expresión en el mundo gitano, la hechicería de Medea en la superchería y el duende de la Andalucía profunda, el coro de mujeres de Corinto toma voz en el cante jondo, la ausencia de dioses helénicos es ahora ausencia del Dios único del catolicismo, el aliento popular toma el relevo a la cadencia clásica del verso griego. Bergamín explora con gran

---

<sup>3</sup> Jesús Marchamalo recoge una anécdota que metafORIZA bien esta unión entre vida y literatura, por si su biografía no bastara para evidenciarla: “Cuando regresó definitivamente a España, tras un exilio que se prolongó hasta 1970, alquiló un modesto ático sin ascensor en la Plaza de Oriente al que subía a diario recitando un soneto. Repartía los catorce endecasílabos entre los escalones y descansillos de modo que el último verso coincidía con el momento exacto en que giraba la llave y abría la puerta”. En JESÚS MARCHAMALO: *Viajeros y estables*, 8. *Bergamín, largo y delgado*. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/febrero\\_03/27022003\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_03/27022003_02.htm).

<sup>4</sup> José Bergamín marchará al exilio con un manuscrito de *Poeta en Nueva York* bajo el brazo al que dará luz en México en la editorial Séneca.

acierto las posibilidades de esta ambientación y da sentido y valor nuevo a diversos elementos en los que arraiga su tragedia.

Nos presenta una Medea gitana. Ya Anouilh<sup>5</sup> había planteado esa posibilidad sólo algunos años antes. La confrontación entre lo bárbaro y lo civilizado es una de las dualidades que sostienen el conflicto trágico de la obra clásica. La fuerza desmedida del salvaje frente al equilibrio razonable del civilizado. La paradoja del gitano es que aúna lo bárbaro y lo autóctono. La versión acentúa los poderes mágicos de la hechicera que es ahora gitana de remedios, conjuros y adivinaciones. No se limita la exhibición de esta magia oculta a la escena del conjuro sino que muestra con sus artes al toro de bronce y llamas y el cuerpo de Absirto ante los asombrados ojos de Creusa. Los “encantos” de Medea cobran un valor polisémico; de una parte son los que sedujeron al joven argonauta en busca del vello cino, y de otra, son encantos mágicos y sobrenaturales que hicieron vencer al príncipe frente a sus poderosos enemigos.

### *1.3.2. Presencia o transformación de la divinidad: una Medea “mesianizada”.*

El elemento divino no desaparece sino que se transforma; la tragedia clásica se “cristianiza”. La traslación encaja perfectamente en la propuesta, dada la fuerza y arraigo de las creencias y costumbres religiosas en la Andalucía profunda de mediados del siglo pasado. Tampoco es un dato a obviar el fuerte catolicismo que el autor hereda de su madre y que como vemos impregna esta versión “cristianizada” del mito. Los dioses están presentes —o ausentes— desde la cita póstica de esta actualización de la tragedia constituida por los versos que cierran la obra del cordobés: «Vuela por las alturas del espacio celeste:/por donde vayas, has de saber, no hay dioses», alusión que reescrita cierra de nuevo la tragedia. Y es que, como sentencia Duvignaud, la tragedia empieza cuando el cielo se queda vacío. La presencia del léxico religioso crea un clima litúrgico que logra resucitar de algún modo la ineludible presencia de lo divino y lo ritual en la tragedia clásica.

---

<sup>5</sup> Jean Anouilh escribe su *Medea* en 1946 que será estrenada siete años después, año en el que Bergamín escribe esta versión dramática.

sica. En la escena en que se enfrentan ambas mujeres emplea la gitana un lenguaje impregnado de claras resonancias cristianas que apuntan a una correspondencia de elementos entre el conflicto trágico de Medea y la tragedia redentora o catártica de Cristo que se recuerda en el ritual cristiano. Se insiste en la idea de sacrificio, de muerte que se hace necesaria por amor, así se entienden las múltiples muertes que ha ejecutado —y ejecutará— la mano de Medea.

Los crímenes se asumen como sacrificio divino. Del mismo modo que el Dios cristiano sacrificará a su propio hijo, Cristo, por amor al hombre para su salvación; la Medea divina sacrifica a su hermano Absirto, a Creusa, y a sus propios hijos por amor al hombre, Jasón. Medea se perfila en este sentido como una especie de Dios cristiano. Comparten también las víctimas el rasgo de inocencia. Mezcla y funde Bergamín el imaginario clásico (“vellocino de oro”) con el cristiano (“cordero inocente”, “zarza iluminada”): «Su alma (la de Absirto), como la tuya (la de Creusa), era un vellocino de oro, de luz y sueño, del cordero inocente, del que ardió en la zarza iluminada». <sup>6</sup>

Las referencias constantes a la sangre acentúan el paralelismo. En otro momento se dibuja Medea a sí misma como herramienta divina que le es dada a Jasón para triunfar en sus empresas. Del mismo modo que el hombre sólo puede vencer el mal si está con Dios, Jasón sólo pudo vencer a sus enemigos si tiene a Medea consigo.

Otras veces se nos muestra una Medea trasunto de Jesucristo, que carga con las culpas y crímenes del Hombre-Jasón: «Yo tomé sus crímenes en mis manos para que no lo fuesen». <sup>7</sup>

Como vemos, la dirección de la traslación o lectura alegórica es variable; pero la presencia de tales paralelismos crea el clima ritual. La figura de Medea inspira además —tanto en las Medeas clásicas como en la presente versión— temor y piedad, sentimientos que rigen las relaciones con la divinidad en cualquier religión. Juega Bergamín con estos dos conceptos planteando que es el segundo, la piedad, una versión soterrada y oculta del primero. Este motivo, que aparece pergeñado en la escena de Creonte de las versiones clásicas, se traslada a la escena de Creusa.

---

<sup>6</sup> JOSÉ BERGAMÍN, op. cit., p.32.

<sup>7</sup> Ivi, p. 30.

El conjuro presente en Séneca viaja al texto de Bergamín con unas resonancias litúrgicas evidentes. La víctima, Creusa, participa del ritual previo al sacrificio. Suena de fondo la guitarra y la castañuela. El fuego de la ceremonia que ilumina el rostro de la gitana es la zarza ardiendo, metáfora y símbolo del dios del antiguo testamento. Se hiere y vierte su sangre sobre el fuego sagrado. Se transmuta la invocación a Hécate senecana en canto letánico de imprecación a una única divinidad. Se confunden en el conjuro motivos religiosos con otros propios de la poesía popular andaluza trabados con estructuras paralelísticas, como el quiasmo o la anáfora, que dotan al texto de alta expresividad sensorial.

Otra cuestión vinculada a la divinidad — y vinculado por tanto al cristianismo en esta propuesta— es el problema del destino del héroe clásico. En la concepción cristianizada que presenta Bergamín, el *fatum* divino se vuelve palabra bíblica que tiene que cumplirse. En el encuentro entre Medea y Jasón, ésta le da la palabra de devolverle a sus hijos y huir sola. Y, efectivamente, esta palabra dada vuelve su sentido como ya presagia la heroína. Funciona como oráculo en una conseguida ironía trágica del autor: en la última escena le devolverá a los hijos, muertos; y huirá sola, tras asesinarlos. La palabra sagrada gravita durante todo el texto dramático a modo de *fatum* trágico que habrá de cumplirse.

### 1.3.3. *El cante popular andaluz a modo de coro trágico.*

El coro clásico se ata al universo elegido en esta actualización. El grito del pueblo corintio se convierte en invisibles voces de cantaores. Un «rasgueo de guitarras y repiqueteo de castañuelas» suenan a lo lejos. Una gitana triste y sola canta su pena. Y un gitano parece responderle. La voz coral pierde su homogeneidad y se hace dual; cantaor y cantaora funcionan como trasuntos de Jasón y Medea. Mantienen, de una parte, la función primigenia del coro, expresión del pueblo que presencia y comenta la acción dramática, mediante la elección de un elemento tan popular como el cante jondo y, de otra, sirven de trasunto lírico de los protagonistas del conflicto, es inmediatamente antes de su encuentro donde aparece el coro de mayor extensión. Estas coplas (compuestas en conjunto por veinte soleares de tres versos, y ocho de

cuatro versos) son de diverso origen <sup>8</sup>: en ocasiones son originales de Bergamín <sup>9</sup>, en otras suponen una recreación del autor a partir de coplas tradicionales, y en otras se limita a utilizar material perteneciente al acervo cultural.

#### 1.3.4. *La presencia de la ausente: Creusa. Hacia la despolitización del mito.*

Bergamín imagina la conversación que los clásicos no nos dejaron escuchar. Medea hablando con la que ocupa hoy el lugar que ocupó ella entonces. Dos mujeres enfrentadas: Medea reivindica la palabra que la explica, mientras Creusa pide su silencio. La claridad de Creusa hace más oscuro el rostro de Medea. El propio autor juzga y valora esta decisión en el prólogo a su texto dramático, al considerar que si «el argumento fabuloso se arriesga en unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa», este personaje «ofrece el mejor contraste dramático a Medea» <sup>10</sup>. La unidad de la obra no peligra en absoluto, pues el tema de su conversación es Medea. La fuerza y el peso de su conflicto trágico no dejan protagonismo a asunto alguno más allá de ella misma. Volvemos a ver una Medea contándose, «destejiendo la trama ilusoria de su vida», narrándose, haciendo mito de ella misma —como lo hace en los textos clásicos ante Jasón, ante Creonte, ante la nodriza e incluso en soledad—. Se produce en esta escena un singular trasvase de la de Creonte de los textos clásicos. Aparece así la cuestión del destierro. Creusa, la supuesta “poderosa” pide —por miedo o por piedad— el exilio de la repudiada. Pero pronto se truecan los papeles y parece ser Medea la que ostenta el poder de la venganza y Creusa el lugar de víctima del sacrificio. Como vemos, la cuestión política se soterra y la atención se desplaza al conflicto pasional. El exilio tiene un valor meramente funcional en el ar-

---

<sup>8</sup> Seguimos en el origen de estas coplas el artículo del profesor JOSÉ M<sup>a</sup> CAMACHO ROJO “Análisis de *Medea, la encantadora*, de José Bergamín” recogido en A. LÓPEZ, A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, Granada 2002.

<sup>9</sup> Cultivó esta poesía en su estancia en París y la recogió en su libro *Duendecitos y coplas*, Madrid, Renuevos de cruz y raya, 1963.

<sup>10</sup> JOSÉ BERGAMÍN, *op. cit.*, p.24.

gumento. No hayamos significado más allá. La sola elección de este personaje en lugar del Creonte de las versiones clásicas supone ya un desvío de lo político hacia lo emocional.

#### 1. 4. Consideraciones finales.

Escribe un exiliado la historia de una exiliada. El profesor de literatura necesita un texto para ver a los clásicos. El hijo de andaluces trae a la heroína a las aguas del Guadalquivir. Y el católico acendrado salpica la tragedia clásica de referencias bíblicas. Vemos al discípulo de Unamuno en las paradojas y en las luchas dialécticas. Y al ferviente lector y estudioso del mundo lorquiano, en el aliento popular que recoge el coro. Uno de los sellos determinantes de esta pieza es su fuerte conceptismo. Bergamín conoce los ejes que sustentan la tragedia. Y juega con ellos. Los opone, los separa y los explica. Su naturaleza de ensayista y pensador convierte el drama en reflexión. Y la nostalgia de su patria lo lleva a esta recreación del mito atravesada por el imaginario andaluz. Los ecos clásicos se amalgaman con el murmullo de lo popular y de lo gitano. Pero el autor no es Eurípides, ni Séneca, ni Lorca. Sus versos recuerdan la precisión cristalina del griego, la fuerza dialéctica del latino y la raíz amarga del andaluz, pero no llegan a las cotas de teatralidad de los clásicos.

El valor dramático del texto se ve en cierta medida mermado por el carácter ensayístico y poético que presenta. Es ilustración, *variatio*, juego, reflexión o recreación poética. El propio autor conoce su limitación a este respecto: «Mi intento no llega a ser teatro, y se queda, a mi juicio, en teatro para leer». <sup>11</sup> Comprobamos mediante esta explosión escénica cómo es paradójicamente en la distancia donde más fuerza y nitidez adquiere el recuerdo de lo propio y autóctono. Así, el exiliado evoca desde Montevideo una Medea gitana a orillas del Guadalquivir. El que se sentirá «peregrino en su patria, extraño en ella» <sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> En J. MONLEÓN, “Bergamín, un dramaturgo sin público”, en «Primer Acto», marzo-abril, Madrid 1983, p. 47.

<sup>12</sup> JOSÉ BERGAMÍN: *De una España peregrina*, Al-Borak, Madrid 1972, p. 7.

en el apartamiento de su largo exilio la añora y la recrea en un texto dramático de gran inteligencia y belleza.

## Máscaras lingüísticas en la obra de Carmen Conde

Marta Gómez Garrido, Universidad Complutense de Madrid

El término máscara, según la Real Academia Española, hace referencia a una «figura que representa un rostro humano, de animal o puramente imaginario, con la que una persona puede cubrirse la cara para no ser reconocida, tomar el aspecto de otra o practicar ciertas actividades escénicas o rituales.» Aunque la definición hace mención de una máscara real y concreta, su uso se ha dado constantemente en la literatura a través de las máscaras simbólicas con las que un escritor se cubre para pasar desapercibido. El uso del seudónimo es un tipo de máscara muy común en la historia de la literatura, en parte porque «los humanos solemos representar muchos personajes que con frecuencia pretenden enmascarar u ocultar el verdadero rostro, carácter o identidad», según señala Rogelio Cuesta en la obra *Escaparse de las prisiones interiores*<sup>1</sup>.

En esta comunicación vamos a analizar el uso del seudónimo en la obra de la escritora Carmen Conde, en concreto, durante el período de los primeros años del franquismo, que fue cuando más uso hizo de este recurso literario si bien no fue el único momento. Para entender los diferentes motivos que la llevaron a adoptar otras identidades a la hora de publicar sus libros primero vamos a detenernos a analizar someramente el contexto histórico en el que se desarrolló Carmen Conde como escritora y como persona.

---

<sup>1</sup> ROGELIO CUESTA, *Escaparse de las prisiones interiores*, Xulón Press, EEUU 2007.

Las primeras décadas del siglo xx se caracterizaron por el ansia de renovación y de evolución. El nacimiento de la Segunda República en España fue un síntoma y una respuesta a la crisis política nacional, que era, a su vez, un reflejo de la crisis a escala europea de la década de 1930 <sup>2</sup>. En la década de 1920 y 1930, el movimiento anarquista español elaboró una agenda social y cultural destinada a subvertir las estructuras de poder, las formas dominantes de la cultura, y, en particular, la influencia de la Iglesia Católica <sup>3</sup>. Esta renovación se dejó notar con fuerza en los derechos de las mujeres, que pasaron de estar recluidas al ámbito privado a tener la oportunidad de educarse y de tener una voz propia.

Sin embargo, después de la contienda civil que azotó España finalmente aquellas autoras que habían conseguido obtener un lugar en el panorama de las letras fueron poco a poco relegadas al olvido. Siguiendo esta línea, José Luis Ferris apunta en la biografía de Maruja Mallo que «después llegó el silencio. Tras la guerra civil parecía casi un deber borrar las huellas de todas aquellas modernas que habían perturbado el orden establecido.» <sup>4</sup> En el artículo de José Carlos Mainer “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)” el investigador señala que «la derecha más berroqueña vio con mucha aprensión el fenómeno de la emancipación femenina y, en su marco, la dedicación de la mujer a la escritura.» <sup>5</sup>

### 1.1. Un repaso a la historia de Carmen Conde

Carmen Conde nació el 15 de agosto de 1907 en Cartagena. La autora tuvo una infancia marcada por la enfermedad y por la ausencia

---

<sup>2</sup> HELEN GRAHAM, “Women and social change”, en *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, ed. de HELEN GRAHAM y JO LABANYI, Oxford University Press, Oxford 1995, pp. 99–116.

<sup>3</sup> RICHARD CLEMINSON, “Politics of Spanish Anarchism”, en *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, ed. cit., pp. 116–123.

<sup>4</sup> JOSÉ LUIS FERRIS, *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*, Temas de Hoy, Madrid 2007.

<sup>5</sup> JOSÉ CARLOS MAINER, “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)”, en *Homenaje a María Teresa León: Cursos de Verano en El Escorial (1989)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1990, pp. 13–40.

de su padre, que tuvo que emigrar a Madrid por motivos de trabajo y falleció cuando la escritora no tenía más que 14 años. Trabajó de modista y tras varios años de estudio, becada por el Ayuntamiento de su ciudad, consiguió hacerse maestra de escuela <sup>6</sup>. Como muchas otras escritoras de su generación se casó con un artista: el poeta Antonio Oliver Belmás, con quien fundó después de contraer matrimonio la Universidad Popular de Cartagena. La obra poética de Carmen Conde se extiende a lo largo de casi setenta años, con treinta y cinco títulos publicados, entre 1929, fecha en la que publica *Brocal*, y 1988, cuando ve la luz su última obra: *Una palabra tuya...* Sin contar el resto de su creación literaria: novelas, estudios y ensayos, biografías y memorias, antologías y numerosos libros para niños <sup>7</sup>.

La autora utilizó distintos seudónimos al comienzo de su carrera literaria, sin embargo, como bien recalca la doctora Dolores Romero López: «antes de la Guerra Civil, el uso que Carmen Conde hace de los seudónimos o heterónimos se debió simplemente a inocentes caprichos de la escritora, meros juegos literarios vanguardistas». <sup>8</sup> Así utilizó para firmar sus composiciones nombres alternativos como “Góndola”, “La Prometida del Príncipe Ilusión” o “Nidan”.

No fue hasta años más tarde, en la posguerra, cuando comenzó a utilizar los seudónimos de forma más sistemática y, según la profesora Romero López, «debido estrictamente a razones de seguridad para evitar ser reconocida.» <sup>9</sup> El seudónimo pasa así de ser un mero juego a convertirse en una falsa identidad, una máscara con la que cubrir su propia firma. Algunos de los nombres que utilizó fueron <sup>10</sup>: “Eva Montes”, “Constanza de Acevedo”, “Constanza de Cárcamo”, “Asunción Parreño”, “María del Carmen Abellán Parreño”,

---

<sup>6</sup> DAMIÁN XIMÉNEZ, *Carmen Conde (Biografía)*, Biblioteca CYH, Barcelona 2005.

<sup>7</sup> Los datos biográficos están extraídos de la biografía escrita por JOSÉ LUIS FERRIS (2007).

<sup>8</sup> DOLORES ROMERO LÓPEZ, “La identidad velada: El uso del simbolismo en algunas literatas de la Edad de Plata” en *Imposturas y fraudes literarios españoles*, ed. de JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, Universidad de Salamanca, Salamanca 2011, pp. 151–170.

<sup>9</sup> *IVI*, p. 167.

<sup>10</sup> Jean Andrews enumera en “Carmen Conde: Guerra Civil y primera posguerra” los libros que la autora cartagenera publica bajo seudónimo, así como los seudónimos que utiliza. V. *Carmen Conde: voluntad creadora (1907–1996)*, Archivo General de Murcia, Murcia 2008, pp. 113–118.

“Magdalena Noguera” y sobre todo, “Florentina del Mar”<sup>11</sup>, el más empleado en esta época en los artículos, ensayos y cuentos que publicó.

La época de la posguerra fue para ella un tiempo de supervivencia. Dado que no optó por el exilio se vio obligada a recluirse y a apartarse todo lo posible de la vida pública. Lo que no evitó que se iniciase un proceso contra ella, que tuvo que acudir a juicio por su presunta relación con el bando republicano. Según muestra José Luis Ferris en la biografía de la escritora, en 1940 se inicia un proceso sumarísimo ordinario en el que se le acusa de escribir un artículo comprometido y publicado en el diario *Nuestra Lucha* de Murcia en 1936. El expediente se fue engrosando porque no la lograron encontrar hasta el verano de 1943. Carmen Conde logra salir adelante y finalmente sobreseer el caso gracias a los testimonios de varios amigos cercanos al régimen que la alejan de la ideología de izquierdas y a su vinculación con la Iglesia, que quedaba patente en muchos de sus textos, incluidos los que publicó ya en los primeros años de la posguerra con sus seudónimos.

Parecía que la persecución a la que fue sometida la autora acabaría con el sobreseimiento del caso, sin embargo cinco años después un denunciante anónimo volvía a abrir la herida, si bien Carmen Conde no tuvo que volver a pasar por un juicio de este tipo<sup>12</sup>.

## 1.2. Un exilio en casa

A pesar de la complicada situación en la que se encontraron los pertenecientes al bando republicano una vez acabada la Guerra Civil, no todos pudieron o quisieron abandonar el país. Éste fue el caso de Carmen Conde, aunque no se puede deducir de esa decisión que para

---

<sup>11</sup> Dice la propia Carmen Conde: “Me puse Florentina del Mar por Santa Florentina, uno de los cuatro santos de Cartagena, que fue poetisa. Eran: San Isidoro, San Leandro, San Fulgencio y Santa Florentina. Como nació en Cartagena, que es de mar, y yo también, pues me puse Florentina del Mar para firmar una novela, o un libro de relatos y algunos cuentos...” en CARMEN CONDE, *Por el camino viendo sus orillas*, Plaza & Janés, Barcelona 1986, p. 92.

<sup>12</sup> JOSÉ LUIS FERRIS, *op. cit.*, p. 527.

la escritora los años posteriores fueran sencillos, como hemos podido comprobar en las pinceladas que hemos visto sobre su vida.

Carmen Conde señala en su diario el 18 de julio de 1942 el desastre que supuso para su evolución personal y literaria la llegada de la contienda civil: «fracaso de mi vida; de toda mi vida. Una guerra se metió por medio; hubo un deslumbramiento que me hizo creer en el poder de mi ilusión. Ya sé que no se puede nada, y más nada, cuando el único caudal son los sueños. Pero ya no sueño ni deseo».<sup>13</sup>

Como bien se extrae de sus propias palabras, la poeta tuvo que afrontar en estos años un proceso de exilio interior. Una situación que hay que tener especialmente en cuenta para llegar a entender las razones que la llevaron a adoptar múltiples identidades para publicar sus textos.

Se ha utilizado mucho el término exilio interior para referirse al estado en el que se sintieron los derrotados de la Guerra Civil que no salieron del país, sin embargo, hay que tener en cuenta que este tipo de exilio tiene unas diferencias importantes con respecto al exilio físico. Entre las más importantes encontramos que en el caso de quedarse en el propio país no hay que afrontar la sensación de desplazamiento geográfico o de perder el idioma materno. Ilie sostiene que «el aspecto territorial del exilio se convierte en un factor marginal en el destino de la nación residente [...] Cuanto más se piensa en qué separa la una de la otra más claro aparece que son los valores más que la geografía los que hacen la diferencia»<sup>14</sup>, con lo que en lo esencial, ambos exilios serían similares, sin embargo, nuevas corrientes de pensamiento apuntan a que son los que se van los que salen perdiendo, como es el caso del investigador José María Naharro-Calderón, ya que «el discurso del exiliado queda amordazado entre la saturación semántica del interior, borrado por la mirada de plenitud que se le concede a las muestras culturales de la “España permanecida”».<sup>15</sup>

Se esté más de acuerdo con una u otra forma de pensar, lo cierto es que aunque se trata de una decisión igual de dura, el hecho de quedarse en el país en el que se ha sido derrotado implica una serie de

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 501.

<sup>14</sup> PAUL ILIE, *Literatura y exilio interior*, Editorial Fundamentos, Madrid 1981, p. 26.

<sup>15</sup> JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN, *Entre el exilio y el interior: el “Entresiglo” y Juan Ramón Jiménez*, Editorial Anthropos, Barcelona 1994, p. 88.

diferencias que, en el caso de un escritor, se muestran en las propias obras, como vamos a ver a continuación.

### 1.3. Detrás de la máscara

¿Cuáles eran los verdaderos motivos que llevaron a Carmen Conde a esconder su identidad tras veladas máscaras? José Luis Ferris señala en su biografía que durante este tiempo de huidas y reclusión, Carmen se dedica por completo a su trabajo intelectual, a escribir y obtener algún dinero de sus colaboraciones en revistas y de las traducciones que caían en sus manos.

#### 1.3.1. *Supervivencia*

La necesidad de esconder la verdadera identidad en una época de posguerra marcada por las represalias políticas parece ser la razón más clara para responder a la pregunta. Tanto Carmen Conde como su marido, Oliver Belmás, habían tenido relación con el bando republicano, especialmente él, aunque los dos fueron requeridos por la justicia como ya hemos visto.

Aunque ésta parece la razón más clara, existen matices que nos hacen dudar de su relevancia. Si bien es cierto que el usar identidades alternativas podía ayudar a ocultar su nombre y su paradero, más importante es intentar conocer los motivos por los que ella decidió adoptarlos.

José Luis Ferris apunta a la supervivencia como única razón para ocultar su identidad en los textos literarios, sin embargo esta razón no termina de explicar por qué la autora publicó unos libros, los escritos en prosa, bajo diversos seudónimos y, sin embargo, continuó firmando los libros de poesía con su propio nombre, ya que su trabajo literario no sólo estaba constituido por los textos en prosa firmados con falsas identidades, sino que también siguió escribiendo poesía, como señala Ferris en la biografía: «Carmen no sólo iba a sobrevivir a aquel oscuro 1939, sino que, además, escribió en ese periodo con tal constancia y

ambición que concluyó una novela <sup>16</sup> y el largo poema [...] *El Arcángel*» <sup>17</sup>.

De hecho, en un fragmento de la biografía Ferris habla de estas publicaciones de poemas con las que la autora logró cosechar bastante éxito en la época: «Carmen iba a concluir la década de los cuarenta con el sueño cumplido de haber saboreado el triunfo y haberse ganado a pulso el respeto como escritora. Sus libros de poemas habían aportado títulos muy relevantes a nuestra historia literaria» <sup>18</sup>, y cita después las obras en prosa, los ensayos y la literatura infantil, firmados, estos sí, con seudónimos.

Otro factor que hace dudar de esta razón es el hecho de que en la época muchos sabían quién se escondía detrás de las diferentes firmas utilizadas por la escritora, sobre todo detrás de las más utilizadas por ella. En este sentido, la investigadora María Victoria Martín González afirma en *La huella de Murcia en la producción literaria de Carmen Conde Abellán* que «hasta 1944 Carmen Conde no pudo conseguir su pasaporte. Escribió bajo el seudónimo de “Florentina del Mar”, aunque todos conocían perfectamente su identidad.» <sup>19</sup> Otro factor más, que nos hace pensar que había mucho más detrás de la decisión de la poeta de firmar algunas de sus obras con seudónimos.

### 1.3.2. *Literatura de curación: evasión*

Otra posible razón que explicaría el uso de identidades alternativas a la real es la necesidad de sanar las heridas que sufrió con la posguerra, al utilizar la literatura como método de cura. Aunque esto podría haberlo hecho sin un seudónimo, el uso de máscaras podría ayudarla a escribir sobre temas y con géneros muy distantes a lo que ella acostumbraba, lo que la ayudaría en primer lugar a crear una carrera literaria paralela a su verdadera vocación de poeta, que fuera en temática más adecuada al momento histórico, pero sin tocar su verdadera carrera literaria: la poética, y, en segundo lugar, con

---

<sup>16</sup> Se refiere a la novela *La madre de los vientos*, firmada con el nombre de Eva Montes.

<sup>17</sup> JOSÉ LUIS FERRIS, *op. cit.*, p. 478.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 544.

<sup>19</sup> MARÍA VICTORIA MARTÍN GONZÁLEZ, *La huella de Murcia en la producción literaria de Carmen Conde Abellán*, Ayuntamiento de Cartagena, Cartagena 1997, p. 92.

seudónimos podía escribir con cualquier género y tema que la ayudase a soltar el peso del fuerte cambio sin tocar su carrera lírica.

No es baladí que sea en este momento de su etapa vital y literaria en el que más obras en prosa publica. La psicología, a través del psicoanálisis, es una de las ciencias sociales que ha intentado informar del proceso de creación, de hecho, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, asegura en su discurso 75, denominado *El interés del psicoanálisis para la estética*, que «las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones.»<sup>20</sup>

Después de Freud otros filósofos y psicólogos han continuado y completado las teorías del psicoanálisis sobre el arte. Así, el psicoanalista austriaco Ernst Kris apunta, en la misma línea que Freud, que el arte «libera las tensiones inconscientes y purga el alma»<sup>21</sup>, mientras que la investigadora Diana Paris concluye en su obra *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad* que «la producción artística constituye otro modo de nombrar el sufrimiento, de complacerse en la depresión, de sobrepasar el duelo inacabado.»<sup>22</sup>

Ahora bien, partiendo de la idea de que Carmen Conde efectivamente utilizase su escritura como método de evasión mental para sus frustraciones derivadas de este momento vital tan complicado y convulso, ¿necesitaba realmente utilizar seudónimos para ello? Responder a esta pregunta es más complicado, aunque podemos acudir al listado de géneros en prosa que cultiva bajo seudónimo: literatura infantil, cuentos, novelas, obras de teatro y ensayos. Estos géneros, excepto quizás el ensayo, acuden a la narración de historias más relacionadas con la fantasía que con la realidad.

Así vemos que la autora obtenía de su capacidad literaria dos tipos de evasión: la de la expresión lírica, con la que conseguía deshacerse del peso de los problemas que sumaba en su conciencia y de sus relaciones personales, y la evasión de la propia realidad a través de la

---

<sup>20</sup> SIGMUND FREUD, *Obras completas. Tomo II, Ensayos XXVI al XCVII: (1905–1915[1917])*, Biblioteca Nueva, Madrid 2003, p. 1865.

<sup>21</sup> ERNST KRIS, *Psicoanálisis del arte y del artista*, Paidós, Buenos Aires 1964, p. 62.

<sup>22</sup> DIANA PARIS, *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*, Campo de ideas, Madrid 2003, p. 43.

ficción, más aún, en muchas ocasiones, esta curación venía de la mano de la literatura infantil, aún más fantástica e inocente que la prosa para adultos. En cualquier caso, la autora podía así experimentar una realidad paralela diferente a la que tenía que vivir en ese momento, a través de otros personajes, es decir, otras máscaras diferentes a la suya propia, mientras que la poesía, y su propio nombre, la remitían directamente con su propia realidad.

### *1.3.3. Comercialización*

El tercer argumento para explicar el uso del seudónimo en la obra de Carmen Conde durante los primeros años del franquismo es el de la necesidad de comercialización de su obra.

Hay que tener en cuenta que el nombre de Carmen Conde se relacionaba en la época con el antiguo régimen republicano, por el éxito cosechado en aquella época y por sus amistades (incluyendo a su marido), por lo que no sería de extrañar que decidiese utilizar otros nombres para dar salida a sus obras en el mercado. Eso sí, sólo a las obras que escribía para subsistir, no en el caso de la poesía, ya que su dedicación a la obra lírica parecía estar claramente por encima de la necesidad de ganar dinero.

En su biografía, José Luis Ferris señala que:

La escritora necesitaba obtener algún dinero para ella y para los suyos, pero los tiempos no eran buenos y el manuscrito, entregado y recomendado con la mejor voluntad a los editores de Espasa-Calpe por un amigo de Calandre, Manuel García Morente, fue finalmente rechazado por ser insuficiente el cupo de papel señalado por el Ministerio de Industria.<sup>23</sup>

Existe otro prisma desde el que ver el ámbito comercial de su escritura. Los géneros en los que firma seudónimo son aquellos que eran más comerciados en la época, al menos con respecto a la poesía, que era una literatura de élites. Así, le sería más sencillo obtener remuneración a través de literatura infantil y novelas.

Otros escritores de novela de la época optaron también por el uso de seudónimos para firmar aquellos libros con los que conseguían el

---

<sup>23</sup> JOSÉ LUIS FERRIS, *op. cit.*, p. 478.

sustento necesario para comer y subsistir. En la obra *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, de Salvador Vázquez de Praga<sup>24</sup>, encontramos un largo listado de seudónimos escogidos por los verdaderos autores para publicar este tipo de literatura. Si bien es cierto que la calidad literaria y el prestigio de estas novelas populares difiere mucho de los textos y obras publicados por Carmen Conde, lo cierto es que ella bien podría sentir que estos géneros estaban lejos de la trayectoria vital que había seguido hasta el momento.

A favor de este argumento hay que decir que la autora cartagenera conocía perfectamente el mercado editorial español de la época, ya que, además de trabajar como escritora también se encargó en este período de la asesoría literaria de la Editorial Alhambra.

Después de hacer un repaso por todos los argumentos, parece claro que Carmen Conde tenía dos carreras literarias bien diferenciadas: la de poeta y otra en la que confluían diferentes géneros en prosa, que es en la que introdujo sus distintas identidades. Los motivos que se encuentran detrás de esta decisión pueden estar relacionados con la necesidad de mantener su nombre alejado de las altas esferas políticas del país, con la búsqueda de otros géneros más fantásticos con los que poder evadirse de su realidad sin mezclar su verdadero nombre, que dejaría exclusivamente para su carrera poética, o bien con la búsqueda de una mayor comercialización de sus escritos.

En última instancia, como bien dice la investigadora Carmen Simón Palmer, «es difícil averiguar con exactitud a qué criterio obedecieron para ocultar una falsa identidad»<sup>25</sup>, por lo que tendremos que conformarnos con las suposiciones y los argumentos que las apoyan para poder vislumbrar la verdad si bien, en el camino, hemos conseguido entender un poco mejor, cuál fue la situación que vivió Carmen Conde y cómo influyó en su percepción de escritora y en su obra.

---

<sup>24</sup> SALVADOR VÁZQUEZ DE PRAGA, *Héroes y enamoradas. La novela popular española*, Ediciones Glénat, Barcelona 2000.

<sup>25</sup> CARMEN SIMÓN PALMER, “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX” en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. II, edición de S. Neumeister, Verveut Verlag, Frankfurt 1989, p. 94.

## La conquista del nombre propio en la novelística de posguerra

Virginia Marín Marín, Universidad de Navarra

Este trabajo pretende analizar la pérdida de identidad a través del apodo en una selección de seis novelas de la posguerra española en las que sus protagonistas sienten la imposibilidad de ser alguien en un momento histórico en el que la sociedad intenta resurgir de los horrores de la guerra civil. Estos textos hablan del exilio, de la falta de recursos, de la desorientación del ser humano, de hogares y familias destruidas por el choque de ideologías contrarias. Los personajes no son dignos de poseer un nombre propio, y es a través del apodo como se les excluye del sistema. El mote se convierte de este modo en una estrategia narrativa para reflejar la anulación de la identidad humana. El siglo XX es testigo desde sus inicios de cómo el arte se ha esforzado en mostrar la necesidad que tiene el ser humano de dar sentido a su existencia. Ya los surrealistas mejoraron cualquier respuesta preconcebida, con «el convencimiento de que el hombre debe buscarse a sí mismo, debe seguir buscando hasta encontrar un sentido a la realidad.»<sup>1</sup> Años más tarde, los novelistas españoles de posguerra indagaron a través de la literatura el modo de encontrar su propia identidad para aliviar la angustiada desorientación y pérdida en la que

---

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ URTASUN ROSA, “El surrealismo francés y Vicente Aleixandre”, ÁNGEL RAIMUNDO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (ed.), *Unum et diversum. Estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Eunsa, Pamplona 1997, p. 263.

se hallaron tantas personas tras la guerra civil. En estos momentos, este conflicto formaba parte de una misma historia compartida por todo el mundo. Los horrores que dejó la guerra civil eran las lamentaciones que estaban viviendo en esos años países enteros. En España, los escritores de posguerra aprovecharon su pluma para hablar de la anulación a la que estaban siendo sometidos por la sociedad y por el propio contexto histórico, pues la dictadura franquista silenció sus voces, frustró su pluma y condujo a muchos a un duro exilio. Muchos ciudadanos españoles aprendieron en este sentido dos filosofías de vida: aceptar aquellas normativas y costumbres que se propusieron a la sociedad y no defender su identidad por miedo a regresar a la guerra. Consecuentemente, en la literatura se verá cómo el personaje cobra más fuerza e identidad en la medida en la que se acerca más al sistema o desempeña un papel más activo dentro de él. De algún modo, es la participación del espacio social la que asigna y permite el derecho a ser alguien. Así, los novelistas de estas décadas reflejan en sus novelas la búsqueda de su individualidad a través de largos viajes o en el interior de sus hogares. Sin embargo, esta pérdida de identidad también se transmite mediante el recurso del apodo. En varias novelas de posguerra, se observa cómo al protagonista se le roba el nombre y se le impone un apodo, perdiendo de este modo su voz e identidad. La personalidad y esencia del individuo quedan anuladas bajo una nueva etiqueta. El ejemplo más transparente se halla en Colometa, apodo que recibe la protagonista de *La plaza del Diamante*<sup>2</sup> de Mercè Rodoreda. No obstante, hay más obras en las que el autor se sirve del nombre propio o la ausencia de este para transmitir la angustia y desorientación vital que está sintiendo el individuo, en estos años, al formar parte de una sociedad hermética en la que no logra hacer sonar su voz.

He realizado una selección de seis novelas ubicadas en un periodo que recoge los años de posguerra (1939–1945) y las décadas posteriores hasta 1980; en las que es posible observar la pérdida de identidad a través de la ausencia del nombre propio del personaje. Tras el análisis de las correspondientes novelas, se pueden establecer

---

<sup>2</sup> MERCÈ RODOREDÀ, *La plaça del Diamant*, Club dels Novel·listes, Barcelona 1962.

tres grupos de apodo: el apodo “impuesto”, el apodo “merecido” y la ausencia de nombre propio.

### 1.1. El apodo impuesto

Este tipo de apodo implica la existencia de una persona del entorno del protagonista que decide apodarla a su antojo. Alguien le impone un nuevo nombre con el que será identificada a partir de ese momento. Este tipo de apodo se puede observar en el protagonista de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*<sup>3</sup> y en Natalia, personaje femenino que da vida a *La Plaza del Diamante*.

#### 1.1.1. *Industrias y andanzas de Alfanhuí*

En la novela de Sánchez Ferlosio el protagonista es un niño, sin nombre propio, que en su primer encuentro es apodado por su maestro como “Alfanhuí”. A partir de este acto bautismal comenzará su historia y su camino hacia la maduración, el crecimiento y el reconocimiento en sociedad. Alfanhuí es un apodo impuesto. El niño pasa de no tener nombre propio, y de ser nombrado como “un niño” o “el niño”, a ser designado a partir de un apodo que encierra un importante sentido semántico: «—¿Tú? Tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré Alfanhuí porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros.»<sup>4</sup>

A través del apodo, Alfanhuí forma parte de una masa, la de los alcaravanes. El niño gana fuerza, seguridad e identidad desde el momento en el que es nombrado por primera vez en el relato. Toda su identidad está concentrada en este nombre. Y así se mostrará ante los demás, a través de una etiqueta cargada de significación. Todo ornitorrinco es, según el esquema antropológico de Gilbert Durand,<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> RAFAEL SÁNCHEZ-FERLOSIO, *Industrias y andanzas del Alfanhuí*, Talleres Gráficos, Madrid, 1952.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.19.

<sup>5</sup> GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México 2004, pp. 136–137: «Todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación».

un símbolo ascensional. Alfanhuí, como ave, es en esta novela una imagen de elevación. El niño madura y ascendiente en su crecimiento y formación vitales. A lo largo de la novela girarán en torno al niño, el apodo Alfanhuí y un amplio léxico relacionado con los alcaravanes y los pájaros en general.

### 1.1.2. *La Plaza del Diamante*

En *La Plaza del Diamante*, Quimet le impone a Natalia, su mujer, el nombre de Colometa (“palomita”), convirtiéndose desde ese momento en su “creador” y en el único poseedor de su identidad. Su identidad propia queda anulada y su voz restringida. Quimet se comporta como un Dios creador. Toca, se apropia y pone nombre: «Lo miré muy incomodada y le dije que me llamaba Natalia y cuando le dije que me llamaba Natalia volvió a reírse y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa». <sup>6</sup>

Desde el día en que Natalia es apodada contra su voluntad, abandona su vida para verse inmersa en otra caracterizada por el protagonismo que cede a su esposo. Acepta sin quejarse todo aquello que la vida y su marido le imponen, comenzando por el cambio de nombre.

En ambas novelas, se establece un lazo interesante que relaciona a los dos protagonistas a través del apodo que se les ha asignado. Las palabras Alfanhuí y Colometa están ligadas al campo semántico de las aves. Alfanhuí es el grito de los alcaravanes y Colometa significa “palomita”. Las aves encierran una amplia simbología relacionada con la libertad. Así lo hace también “echar a volar”, expresión que significa crecimiento, conocimiento, búsqueda, maduración. Natalia es una palomita atrapada en su hogar, como les sucedía a las palomas que alojaba en el ático. Cuando las palomas mueren, su apodo también lo hace y Natalia es libre. Respecto a Alfanhuí, él es un pájaro solitario, que tras un largo viaje, se encuentra a sí mismo y al resto de los alcaravanes. De este modo, logra entrar en sociedad. Los alcaravanes pronuncian su nombre y lo rodean. Es una imagen metafórica de la pertenencia a un sistema. Ya no es un pájaro solitario.

---

<sup>6</sup> MERCÈ RODOREDA, *op. cit.*, p. 15.

Sin embargo, tampoco podrá imponer su personalidad debido a una sociedad excesivamente hermética y con unas reglas establecidas que chocan contra el modo de ser del protagonista.

## 1.2. El apodo merecido

El segundo grupo de apodos, el apodo merecido, es aquel que nace desde dentro del propio personaje. Los actos del protagonista tienen como consecuencia su nuevo nombre. Son sus pasos, su destino y sus acciones los que lo apodan. Las cuatro novelas en las que puede verse plasmada esta técnica de individualización a través del mote son, *La enferma*<sup>7</sup> de Elena Quiroga, el cuento de *Las ataduras*<sup>8</sup> de Carmen Martín Gaité, *Volverás a Región*<sup>9</sup> de Juan Benet y *El testimonio de Yarfoz*<sup>10</sup> de Rafael Sánchez Ferlosio.

### 1.2.1. *La enferma*

Liberata es la protagonista de la novela *La enferma*. Aislada del mundo por la catalepsia que padece, carece de voz para transmitir su historia y de este modo dar a conocer quién es. La historia gira en torno a su figura y el título le rinde homenaje. Por su parte, su modo de ser y las consecuencias de sus actos le otorgan el apodo.

El mensaje que en esta novela se transmite vuelve a ser el de la anulación de todo aquel que no desempeñe un papel activo dentro del sistema. Liberata es conducida por el entorno social hacia la dependencia, la pasividad y la inutilidad final, lo que provoca en ella un profundo sentimiento de frustración que la hace refugiarse en la soledad y desemboca, inevitablemente, en un comportamiento asocial y, al final, en la locura<sup>11</sup>. Pero hay otro mensaje implícito: ser libre es

<sup>7</sup> ELENA QUIROGA, *La enferma*, Noguer, Barcelona 1955.

<sup>8</sup> CARMEN MARTÍN GAITE, *Las ataduras*, Destino, Barcelona 1960.

<sup>9</sup> JUAN BENET, *Volverás a Región*, Destino, Barcelona 1967.

<sup>10</sup> RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO, *El testimonio de Yarfoz*, Alianza, Madrid 1986.

<sup>11</sup> MARÍA SOCORRO SUÁREZ LAFUENTE, “Las mujeres como tema intertextual en la literatura contemporánea”, en «Scriptura», n. 12, Lleida 1996, pp. 556–575.

sentirse y estar solo. No deja de ser una crítica a la sociedad. El sistema, con sus normativas y costumbres, ata e impide ser libre, de ahí que solo en soledad se desprendan todas las cadenas. Esta teoría cobra sentido si se tiene en cuenta la posguerra civil. Al formar parte de la sociedad española, se imponía al ciudadano toda una larga serie de rígidos hábitos y costumbres. En la novela de Elena Quiroga se describen, a través de las experiencias vitales de los personajes, algunas de estas medidas. Su identidad está desde hace veinte años en manos de los demás. Ellos la poseen; la cuidan, la mantienen viva, y son ellos también los que le asignan un nombre, “la enferma”. Siguiendo a García Gallarín <sup>12</sup>, el apodo generaliza, y el nombre propio individualiza. Esta teoría se manifiesta en el texto de Quiroga. Cuando Liberata está sana y conserva su nombre e identidad, la reconocen como única en el mundo y nunca es nombrada a través de ningún apodo o epíteto. Sin embargo, cuando enferma y su voz deja de escucharse, su identidad se oscurece bajo un nuevo nombre con el que los personajes la identificarán.

### 1.2.2. *Las ataduras*

Las ataduras que presenta Liberata también las recoge Adelaida, la protagonista del cuento de Carmen Martín Gaité. Alina, apodo que recibe por parte de su entorno, se siente atada como miembro de su familia. A lo largo de toda la infancia y adolescencia ha permanecido junto a su padre. Él le ha dicho siempre que se quede a su lado, que no se case y que no viaje, como lo hacía su abuelo. Ante la incapacidad de llevar su propia vida busca la huída en París.

El espacio donde se sitúa esta narración es San Lorenzo de Piñor, un pueblo de Galicia. Se podría interpretar el uso del apodo Alina como una costumbre propia de los pueblos y espacios rurales. Sin embargo, en este relato, la etiqueta identificativa está cargada de significación. Mientras vivía bajo el amparo de sus padres, se había comportado como una niña ejemplar, responsable y noble. Al crecer, se vuelve desobediente y frustra las expectativas y los sueños de su

---

<sup>12</sup> CONSUELO GARCÍA GALLARÍN, *El nombre propio. Estudios de historia lingüística española*, Patrom, Madrid 1999.

padre. Alina se marcha a un país lejano; un país lejos de su hogar y de su familia. Este comportamiento le asigna el apodo; Alina es un vocablo celta que significa “de otro país”. Así pues, su huída la nombra. La narradora nos la presenta en todo momento como la mujer que ha huido a un país lejano.

Las dos mujeres que contemplan de cerca Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga dibujan la figura de un ser oprimido por los nudos de sus propios actos y los que crea las personas que las rodean. Sus apodos son un símbolo más de dos identidades oscurecidas por el protagonismo social.

Adelaida, también estrecha otros lazos de similitud con la protagonista de Mercè Rodoreda. Hay personajes que han asumido y se han adaptado tan bien a su apodo que les resulta extraño y ajeno sentir su nombre propio. Es el caso de Natalia y Adelaida. Así, en *La Plaza del Diamante*, cuando en una ocasión, ya en su nueva vida en la que se llama Colometa y no Natalia, escucha su nombre, lo siente como extraño y ajeno. Natalia ya ha asumido y se ha acostumbrado a su nueva identidad: «—Natalia...Creí que no era a mí, de tan acostumbrada como estaba a oír sólo, Colometa, Colometa. Era mi primer novio, el Pere». <sup>13</sup> Con Adelaida se produce una asimilación muy parecida. Alina, consciente de su apodo y de lo que este significa, no firma con su nombre las cartas que envía a sus padres sino con la etiqueta a través de la cual sus seres queridos le recuerdan quién es.

### 1.2.3. *Volverás a Región*

En *Volverás a Región* <sup>14</sup>, Juan Benet despliega el pesimismo y nihilismo característico de su narrativa y construye un personaje oscurecido por su propio destino. La novela gira en torno a dos personajes, María Timoner y el doctor, y un espacio simbólico, Región. En este espacio se produce una larga entrevista en la que los dos individuos hablan de sus experiencias vitales y reconstruyen entre recuerdos los fragmentos de la guerra civil y de sus avatares amorosos.

---

<sup>13</sup> MERCÈ RODOREDA, *op. cit.*, p. 161.

<sup>14</sup> JUAN BENET, *Volverás a Región*, Destino, Barcelona 1967.

El protagonista es Daniel Sebastián, pero su nombre no aparecerá salvo en dos ocasiones, imponiéndose en toda la trama su apodo, el Doctor. Él es nombrado por su oficio por el resto de los personajes. El narrador no quiere que se conozca su nombre porque lo ha situado en la categoría de identidad oscurecida por la guerra. El motivo que justifica esta decisión se encuentra en la historia vital del propio personaje. Daniel Sebastián lleva años inmerso en un largo viaje interior tratando de encontrarse a sí mismo y sin alcanzar resultado alguno. Ha decidido permanecer en el pueblo mientras que el resto de los personajes han encauzado sus vidas y se han marchado. En este texto se plantea una cuestión muy interesante relacionada con el viaje. Con frecuencia, en las novelas de posguerra, el viaje se propone como un problema y no como una opción para alcanzar la realización personal del hombre. Es necesario que el ciudadano permanezca en territorio español y se adapte a la nueva sociedad. Sin embargo, en *Volverás a Región*, el lector se encuentra con un personaje resignado, abatido y que constantemente está huyendo de sí mismo.

#### 1.2.4. *El testimonio Yarfoz*

En la novela de Sánchez Ferlosio, son los actos de la familia de Nébride, el protagonista, los que influyen en su nueva identidad. Al comienzo de la introducción, Yarfoz hace alusión a Nébride y afirma que fue él mismo el que decidió ponerse el apodo de Estardafrando<sup>15</sup> (el que jamás volverá). Nébride recibe la noticia de que su tío y su padre han dado muerte a un pueblo entero junto a su representante y, avergonzado por llevar la sangre de tales destructores, decide no querer llevar su nombre. Se avergüenza de su nombre porque éste lo identifica con un asesino. Nébride, que según el narrador de esta novela significa lo mismo que “príncipe de los Grágidos”, no quiere ser reconocido ni encontrado nunca más. Decide e inicia su propio destierro. Se exilia voluntariamente, cambia de residencia y de oficio, desciende de categoría de príncipe a la de sombra sin alma, y provoca su propio apodo y su nuevo destino. Pronto los hombres y mujeres de

---

<sup>15</sup> El nombre Estardafrando no viene de ninguna lengua reconocida. Se trata de una palabra inventada por el propio autor, tendencia muy frecuente en todas sus obras.

las diferentes regiones olvidarán quién es esta figura y nadie sabrá responder a la identidad del príncipe Nébride. Su exilio habrá resultado efectivo, desaparecerá y su nombre no volverá a ser escuchado entre las gentes. La población lo recordará como “el hijo del matador de Espel”, y no lo respetarán. El príncipe desaparece asignándose un nuevo nombre cargado de significado, para acabar así con quien ha sido. A través del apodo destruye toda huella de su identidad.

### **1.3. Ausencia del nombre propio**

#### *1.3.1. Los Bravos*

En la novela de Fernández Santos, *Los Bravos*<sup>16</sup>, los motivos por los que el narrador ha decidido que el nombre del forastero no aparezca se resumen en la máxima imperante de este periodo histórico en el que estuvo inmerso el país. No es merecedor de ser llamado porque el pueblo ha decidido excluirlo de la estructura social que ellos han establecido. Los habitantes leoneses lo contemplan como un desconocido que les puede perjudicar.

*Los Bravos* narra la vida de un pequeño pueblo situado en un valle cerca de Asturias. Los protagonistas son un médico y un viajante que acaban de llegar a un pueblo muy empobrecido. La acción se sitúa a finales de los años cuarenta. Es un momento histórico caracterizado principalmente por la decadencia. Las páginas de esta novela recogen la miseria de un pueblo castigado por las consecuencias de la guerra. A un presente inestable y un futuro que observan con desesperanza, se suma una estafa. Los habitantes han depositado todo lo que han conseguido ahorrar en manos de un extraño que les ha asegurado un buen porvenir económico; el forastero, también llamado el viajante. Este personaje acumulará muchos apodos a lo largo de la novela; “el asturiano”, “el viajante”, “el de los zapatos”, “el hombre”, “el paisano”, “el del banco”, “el agente”, “el de los préstamos”, “el tratante”, “el estafador”. Al final, sólo un apodo lo nombrará: el

---

<sup>16</sup> JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS, *Los bravos*, Castalia, Barcelona 1954.

estafador. Las etiquetas van desde el comienzo en una clara escala de presentación. Conforme el lector va recibiendo más información sobre el personaje, su carné de identidad va adaptándose a ese grado de conocimiento. Comienza siendo tan solo un forastero, poco a poco se le vincula con el mundo de los préstamos, y acaba convirtiéndose en un traidor. Recibe su castigo a manos del pueblo y de la justicia, siendo azotado y posteriormente encarcelado.

#### **1.4. Conclusiones**

Tras este detenido análisis, queda en evidencia cómo la conciencia de cada uno de los protagonistas de las novelas reacciona contra el trasfondo del contexto que se vive en España para convertirse en un símbolo extraordinario de lo que representa el país. Como se ha visto, la identidad se emplea como estrategia narrativa en la literatura de posguerra y es el apodo el instrumento escogido. El mote se llena de sentido en el texto y permite, a su vez, mostrar la intención crítica del autor.

El apodo literario ha viajado desde la cultura grecolatina hasta el siglo XX con el objetivo de individualizar a los personajes dejando en su nuevo nombre el sello de una identidad restringida. A través del epíteto y del mote, los clásicos recordaban a sus lectores quiénes eran esos seres, los protagonistas de unas determinadas acciones o los poseedores de unos rasgos físicos concretos. Por el contrario, los escritores de posguerra apodaban a sus personajes para recordar a la sociedad el estado de pérdida, desorientación y frustración que padecía el ser humano tras la guerra civil española.

El encuentro de la cultura gallega y la cultura portuguesa  
en dos novelas de Gonzalo Torrente Ballester: *Filomeno, a  
mi pesar* y *Yo no soy yo, evidentemente*

David Pérez Álvarez, Universidade de Vigo

Gonzalo Torrente Ballester pertenece a esa estirpe de autores gallegos que han logrado trasladar a la lengua castellana una cantidad tal de elementos culturales, sociológicos y lingüísticos propios de su tierra, que bien pudiera decirse de ellos que escriben gallego en castellano<sup>1</sup>. Pero nuestro propósito no es tanto ahondar en la prosapia gallega de la literatura torrentina, como esclarecer el peso que en este autor tiene la cultura de un país vecino, vecindad que va más allá de lo geográfico: Portugal. Y lo haremos a través de dos de las obras en que, a nuestro juicio, más intensa es la impronta lusa: *Filomeno, a mi pesar* y *Yo no soy yo, evidentemente*.

### 1.1. *Filomeno, a mi pesar*

El subtítulo de *Filomeno, a mi pesar* reza: *Memorias de un señorito descolocado*. Pues bien, el propio Filomeno desentraña, al comienzo de sus memorias, el origen genealógico de ese “descolocamiento”, esa

---

<sup>1</sup> Cfr. JOSÉ ANTONIO PONTE FAR, “Galicia y Torrente Ballester”, en J. A. PONTE FAR / J. A. FERNÁNDEZ ROCA (eds.), *Con Torrente en Ferrol... un poco después*, Universidad de A Coruña, A Coruña 2001, pp. 255–270.

posición suya entre países, entre culturas, entre lenguas, entre clases sociales diferentes, porque si su padre era un gallego de humilde ascendencia (hijo de un cartero rural) que por su esfuerzo y sus talentos llegó a senador, su madre, muerta tan pronto dio a luz a la criatura, era una portuguesa de familia linajuda (por sus venas corría nada menos que la sangre de la dinastía inglesa de los Lancáster). Y de aquellas lluvias —gallegas y portuguesas, burguesas y aristocráticas—, estos lodos: un señorito descolocado.

Esa dualidad, junto al consecuente conflicto de identidad que sufre el personaje, ya ha sido puesta de relieve en otras aproximaciones críticas a *Filomeno*: «[Filomeno] ha pasado buena parte de su vida debatiéndose entre la duplicidad que su herencia le ha otorgado, sintiéndose a veces aristócrata y noble, y otras ordinario e insignificante, dicotomía que se apoya en su procedencia medio portuguesa, medio gallega»<sup>2</sup>. Digamos que los dos bandos de esa dicotomía están capitaneados por cada uno de los dos grandes espacios—base de la personalidad de Filomeno: Villavieja del Oro y el pazo miñoto. Villavieja del Oro es una ficticia población situada al sur de Galicia, en realidad un trasunto de Orense<sup>3</sup>, mientras que el pazo miñoto está inspirado en un pazo del norte de Portugal, «entre Caminha y Viana»<sup>4</sup>, según el propio Torrente Ballester. Aun perteneciendo a distintos países, ambas caen dentro de la llamada *raia* luso-gallega, la zona miñota, definida precisamente por su condición fronteriza. Filomeno nace en Villavieja, pero, muerta su madre tras el parto, su abuela, imponiéndose al padre, se lo lleva al pazo miñoto. A partir de entonces, su infancia transcurrirá a partes iguales entre uno y otro lugar: «Vivíamos la mitad del año en el pazo miñoto, la otra mitad en la casa de Villavieja».<sup>5</sup>

Cortés Ibáñez ha abordado con acierto la naturaleza contrapuesta de ambos espacios, y su distinto papel en la maduración de Filomeno:

---

<sup>2</sup> CARMEN BECERRA, “Reflexión sobre *Filomeno, a mi pesar*”, en «Ínsula», n. 511, 1989, p. 17.

<sup>3</sup> Así lo ha demostrado Carmen Becerra señalando todo un cúmulo de coincidencias en ID., “Las ciudades de la ficción, la ficción de las ciudades. Galicia en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, en «Estudios Hispánicos», n. 37, 2005, pp. 139–155.

<sup>4</sup> ID., *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Anthropos, Barcelona 1990, p. 172.

<sup>5</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Filomeno, a mi pesar*, Planeta, Barcelona 1988, p. 19.

Este pazo, alejado del pueblo, inmerso en plena naturaleza, acompañado por la lluvia, lo marca, lo hace [a Filomeno], si cabe, más sensible (...). En la ciudad [Villavieja del Oro], su hábitat no es el mismo; la casa, aunque bella, espaciosa y con misterios, carece del clima especial que ofrece el pazo.<sup>6</sup>

En consecuencia, los acontecimientos ubicados en la casa de Galicia y en la de Portugal pertenecerán a diferentes órdenes, mucho más públicos, activos, intelectuales y racionales los de la primera, y mucho más íntimos, evocadores, contemplativos, sentimentales e intuitivos los de la segunda.

Evidentemente, estas son cualidades de Villavieja y del pazo miñoto, no de Galicia y de Portugal, pero en el discurso de Filomeno parece operar una metonimia espacial, por la que ambas residencias se erigen en representantes de sus respectivas regiones. De hecho, existen a lo largo de la obra diversas afirmaciones respecto de los portugueses en general que vienen a coincidir con esa sensibilidad asociada al pazo. Así, dice Filomeno: «Estoy, sin embargo, persuadido de que mis antepasados, desde su alem, aprobaron mis ficciones. Por lo menos los portugueses, que siempre tuvieron un sentido más romántico del amor y la aventura». <sup>7</sup> Y Regina, la madre de María de Fátima, «no entendía aquella manera de amar, tan sentimental, que tenían los portugueses.»<sup>8</sup>

La manifestación más visible de la dualidad que informa la novela es la del nombre del narrador, conocido en Galicia como Filomeno Freijomil y en Portugal como Ademar de Alemcastre: «cuando me llevaba [la abuela] a su pazo de los valles miñotos y pasábamos la raya en un coche tirado por seis caballos, yo dejaba de llamarme Filomeno Freijomil para quedarme en Ademar de Alemcastre». <sup>9</sup> Es decir, el hecho de cruzar la frontera implica un cambio de identidad, e incluso de personalidad. Dicha frontera física cumple también la función de frontera social, materializa la divisoria, que ya hemos mencionado, entre la burguesía de orígenes humildes (que valora el esfuerzo y el talento), a la que pertenece el padre, y la aristocracia

---

<sup>6</sup> EMILIA CORTÉS IBÁÑEZ, “El paisaje en *Filomeno, a mi pesar* de G. Torrente Ballester”, en «Lenguaje y textos», n. 6–7, 1995, p. 100.

<sup>7</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Filomeno, a mi pesar*, cit., p. 18.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 299.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 11.

(que valora la sangre y la elegancia), a la que pertenece la familia materna y que halla su más acendrada representante en la abuela.

Por supuesto, en un personaje con estas disyuntivas, que además dedica buena parte de su vida a viajar a lo largo de Europa en momentos tan conflictivos como los de la Guerra Civil española y la II Guerra Mundial, tenía que darse necesariamente algún tipo de problemática respecto de su nacionalidad. En un momento dado, le dice Ursula, su romance londinense: «¡Ah! ¿Es usted español? Me dijeron que era portugués». <sup>10</sup> Oficialmente, a la luz del pasaporte, Filomeno es español, y cuando, viviendo en el extranjero, estalla el conflicto bélico en España, la gente parece exigir de él algún tipo de posicionamiento. Sin embargo, nuestro personaje sufre una suerte de indiferencia: «los diarios con las noticias de España subrayadas en rojo. Las cosas iban mal, efectivamente; por alguna razón ignorada, yo las leía como si no me afectasen, como si fuesen noticias de un país ajeno al mío». <sup>11</sup> Y no es una indiferencia que esconda algún tipo de rencor, porque de hecho le produce remordimientos, sino que parece más bien una característica de su personalidad. Tal vez suceda que el concepto de patria, en su caso, esté totalmente desligado del de nación. Filomeno posee una sensibilidad mucho más concreta, ligada a espacios que ha experimentado de forma directa, como el pazo miñoto desde el que escribe estas memorias, y no entidades más abstractas como España o Portugal o incluso Galicia (no en vano, sí hay líneas de nostalgia tanto sobre el pazo como sobre Villavieja). Tampoco da en ningún momento muestras de patriotismo luso. Así, cuando emboscado en el pazo miñoto durante la Guerra Civil, le aconsejan pedir la nacionalidad portuguesa para que en España no se lo considere un huido, Filomeno da largas al asunto. Pereira termina reprendiéndolo en los siguientes términos: «Al no aceptar usted la solución que le ofrecí hace algún tiempo, la de hacerse ciudadano portugués, en España es usted un prófugo». <sup>12</sup> Resulta, pues, que la indefinición afecta también a este aspecto del personaje.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 172.

<sup>11</sup> Ivi, p. 251.

<sup>12</sup> Ivi, p. 340.

En conclusión, Filomeno constituye una extraordinaria muestra de sincretismo gallego-portugués, aunque ese sincretismo no deje de ser bastante conflictivo, estructurado en torno a oposiciones. Digamos que viene exigido por la construcción misma del personaje, el “señorito descolocado”. Pero quisiera advertir, y con ello finalizamos este breve acercamiento a *Filomeno, a mi pesar*, que ello no obsta para que en ciertos pasajes se ponga de manifiesto la confluencia, y no la divergencia, de ambas raíces. Por ejemplo, en una de las muchas reflexiones que dedica Filomeno a su nombre, vierte la siguiente apreciación sobre sus posibles diminutivos:

¿Meniño, por ejemplo? Tiene el inconveniente de que, por mucho que se pueda entender como diminutivo de Filomeno –Meno, Meniño–, no deja por eso de significar “niño” en gallego y en portugués, de ser un sustantivo válido para todos los niños del mundo.<sup>13</sup>

Observando la influencia que en su *miss* ha tenido la idiosincrasia de la zona miñota, anota que esta profesora inglesa, «antes tan franca y tan directa, se había contagiado de los modos cautelosos y un poco retorcidos de hablar de la gente de aquella región y de sus vecinos los gallegos.»<sup>14</sup> Amedio, el padre de María de Fátima, desea como yerno «un portugués como él, aunque también pudiera ser gallego.»<sup>15</sup> Y al cabo, el mismo Filomeno reconcilia de alguna forma sus orígenes gallegos y portugueses cuando, según cuenta en las últimas páginas, alhaja con objetos de la casa de Villavieja «dos salones del pazo miñoto, los que ahora llamamos los salones gallegos.»<sup>16</sup>

## 1.2. *Yo no soy yo, evidentemente*

En el caso de *Yo no soy yo, evidentemente*, la presencia de la cultura portuguesa no es tan explícita como en *Filomeno*, pero sí igual de relevante. Mientras que en la novela que acabamos de tratar había signos de la vida portuguesa por doquier, en *Yo no soy yo*, la huella

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 10.

<sup>14</sup> Ivi, p. 284.

<sup>15</sup> Ivi, p. 314.

<sup>16</sup> Ivi, p. 437.

del país vecino se limita prácticamente a la influencia, decisiva, de tres autores portugueses: Pessoa, Eça de Queiroz y Ramalho Ortigao.

*Yo no soy yo* comienza con una carta en la que un tal Uxío Preto se declara artífice de tres novelas publicadas bajo tres nombres distintos: *Aquilina y la flauta de pan*, de Néstor Pereyra, *La ciudad de los viernes inciertos*, de Pedro Teotonio Viqueira y *La historia que se busca en los reflejos*, de Froilán Fiz. Una serie de personajes, pertenecientes al ámbito académico, tratarán de esclarecer la verdad o falsedad de esta reivindicación, la existencia o inexistencia de Uxío Preto, y terminarán envueltos en un enigma más bien irresoluble, una burla lúdica. Esta es, a grandes rasgos, la historia.

La huella de Pessoa se cifra en la figura de Uxío Preto, trasunto del poeta portugués. Ya en un artículo de 1989 Carmen Becerra advertía: «La fuente de inspiración temática es indiscutiblemente el escritor portugués Fernando Pessoa y sus muchos heterónimos, pero el modelo, que nada tuvo de cómico, está aquí tratado en clave paródica». <sup>17</sup> El rastreo de elementos pessoanos en Uxío Preto podría extenderse durante muchas más páginas de las que disponemos, de modo que nos limitaremos a apuntar algún elemento común entre la novela de Torrente Ballester y una conocida carta que escribió Pessoa a Adolfo Casais Monteiro revelándole ciertos datos sobre la gestación y la naturaleza de los heterónimos <sup>18</sup>.

Tanto Uxío Preto como Pessoa atribuyen la autoría de sus obras a otros sujetos imaginarios; es decir, no se limitan a colocar un nombre al frente de sus escritos, sino que configuran personalidades, perfilan rasgos psíquicos y físicos, trazan biografías. Confesaba Pessoa a Casais Monteiro que en ocasiones se le ocurría alguna frase ingeniosa que se le antojaba ajena, y entonces la decía «como sendo de certo amigo meu, cujo nome inventava, cuja história acrecentava, e cuja figura –cara, estatura, traje e gestos– imediatamente eu via diante de

---

<sup>17</sup> CARMEN BECERRA, “Juego y parodia de la identidad en *Yo no soy yo, evidentemente*”, en JANET PÉREZ, STEPHEN MILLER (eds.), *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, University of Colorado, Boulder 1989, p. 99.

<sup>18</sup> A día de hoy, no puedo garantizar que Torrente Ballester la haya leído, aunque lo considero muy probable, y en todo caso el ferrolano parece conocer bastante a fondo, no ya la obra literaria de Pessoa, que también, sino sus escritos de tipo teórico–biográfico sobre el fenómeno de la heteronimia; de lo contrario es difícil explicarse determinadas coincidencias.

mim. E assim arranjei [...] amigos [...] que ainda hoje [...] oiço, sinto, vejo. Repito: oiço, sinto, vejo...»<sup>19</sup> Del mismo modo se le aparece, a Uxío Preto, Néstor Pereyra, físico, nítido, y bien vestido por cierto: «Pues este personaje, que resultó llamarse Néstor Pereyra, (...) se me presentaba en cada ocasión vestido de una manera más o menos exquisita, con gran variación de cortes».<sup>20</sup>

El heterónimo es visible en ambos casos. Ahora bien, ¿cómo surge? ¿Es fruto de un acto controlado, o involuntario? Según Pessoa, cuando trató de crear conscientemente a Caeiro, con motivo de una broma a Sá-Carneiro, fue incapaz, y sin embargo, una vez ya había abandonado todo intento, como por arte de birlibirloque, de entusiasmo poético, escribió arrebatado *El guardador de rebaños*, dando a luz a su maestro<sup>21</sup>. Igualmente, Néstor Pereyra hace acto de presencia cuando le viene en gana, sin que Preto lo decida, e incluso a veces en momentos en los que supone un incordio más que una ayuda.

La descripción de cómo Pereyra se forma con pedazos de Preto encaja con la definición de semiheterónimo que ofrece Pessoa a propósito de Bernardo Soares: «É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade minha, é, não diferente da minha, mas uma simples *mutilação* dela».<sup>22</sup> Cotejemos estas líneas (y tengamos muy en cuenta la palabra “mutilação”) con las siguientes de Uxío Preto: «yo sentía en lo más oscuro de mi persona cómo alguien [Néstor Pereyra] me arrancaba, a dentelladas, pedazos de mí mismo, pedazos olvidados o de segunda mano, pedazos desdeñados, como quien aprovecha material de derribo».<sup>23</sup>

Finalmente, recordemos que, en alguna ocasión, Torrente Ballester afirmó que Pessoa, dada su pluralidad, tenía que haberse dedicado a la novela, y que, en las conversaciones de *Guardo la voz...*, apuntó el posible origen, el posible pistoletazo, de *Yo no soy yo*: «un artículo publicado en un periódico de Salamanca, en el cual se decía que alguien estaba trabajando para demostrar que Pessoa no había existido

---

<sup>19</sup> FERNANDO PESSOA, *Cartas*, Assírio & Alvim, Lisboa 2007, p. 421.

<sup>20</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Yo no soy yo, evidentemente*, Plaza y Janés, Barcelona 1987, p. 81.

<sup>21</sup> FERNANDO PESSOA, *op. cit.*, pp. 421–422.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 424. La cursiva es mía.

<sup>23</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Yo no soy yo, evidentemente*, cit., p. 80.

y que se trataba de la invención de una serie de escritores». <sup>24</sup> Y donde dice Pessoa, pensaría Torrente, ¿por qué no decir Uxío Preto?

Fue también Carmen Becerra quien apuntó la posible relación de *Yo no soy yo* con *El misterio de la carretera de Sintra*, novela por entregas escrita conjuntamente por Eça de Queirós y Ramalho Ortigao y publicada en el *Diario de Noticias* de Lisboa en 1870: «Respecto al procedimiento o técnica utilizado aquí [en “El capítulo Zeta”], pudiera afirmarse que el modelo seguido por Torrente es la novela de Eça de Queirós y Ramalho Ortigao, *El misterio de la carretera de Cintra*». <sup>25</sup>

Pues bien, dado el número considerable de elementos que, como ahora veremos, *Yo no soy yo* comparte con este folletín al alimón, consideramos que efectivamente Torrente Ballester escribió su novela tomando como referente la del dúo portugués.

En primer lugar, y como señalaba Carmen Becerra, “El capítulo Zeta”, que reúne las cartas a través de las cuales Uxío Preto y su heterónimo Pedro Teotonio Viqueira diseñaron *La ciudad de los viernes inciertos*, parece un guiño a la escritura, también a cuatro manos y también en la distancia, de aquel folletín que tuvo entretenida del 23 de julio al 27 de septiembre de 1870 a toda Lisboa. Lo curioso es que la técnica de la escritura en colaboración aflora en diversos puntos de *Yo no soy yo*. Así, el profesor Sharp fabula con una sociedad secreta de escritores ocultos bajo el nombre de Uxío Preto. Por otra parte, al igual que *La ciudad de los viernes inciertos*, *Aquilina y la flauta de pan* es producto de una colaboración de Uxío Preto con otro de sus heterónimos, Néstor Pereyra. Cabe plantearse que, en la figura de Preto, Torrente Ballester esté combinando la heteronimia de Pessoa con la escritura a cuatro manos de Eça y Ortigao, lo cual, además de un ingenioso sincretismo, constituye todo un homenaje a la literatura portuguesa. Pero va un poco más allá, quizá con intención paródica, añadiendo la participación de Rula, amante de Pereyra. Es decir, una novela a seis manos, nada menos; a la que se intenta sumar también el crítico Armando Valcárcel. Del mismo modo que Torrente parodia la heteronimia de Pessoa multiplicándola en juegos especulares (heterónimos que tienen heterónimos, heterónimos que

---

<sup>24</sup> CARMEN BECERRA, *Guardo la voz, cedo la palabra*, cit., p. 86.

<sup>25</sup> ID., “Juego y parodia de la identidad en *Yo no soy yo, evidentemente*”, cit., p. 103.

escriben novelas sobre personajes con personalidades múltiples...), parodia la escritura al alimón de Eça y Ortigao mediante este intrincado sistema de colaboraciones.

En segundo lugar, *Yo no soy yo*, lo mismo que *El misterio de la carretera de Sintra*, es una novela policíaca<sup>26</sup>, aunque muy *sui generis*, pues aquí el misterio no se cifra en un cadáver, sino en el nombre de un escritor y en la autoría de una serie de obras literarias, y los investigadores no son policías ni detectives, sino profesores universitarios. En cualquier caso, las alusiones al género son constantes y premeditadas, y la trama está llevada con la sensación de suspense exigida en este tipo de literatura. Leamos, si no, el siguiente diálogo, que pertenece a las últimas páginas:

—¿Usted es lectora de novelas policíacas. —No. ¿Por qué? —Lo que nos ha traído aquí tiene algo de detectivesco, de esas historias que, por lo general, terminan en una reunión de personajes entre los que figura el sospechoso. Se suele hacer un resumen de la situación antes de descubrir al culpable.<sup>27</sup>

En tercer lugar, comparemos los índices de una y otra obra. El de *Yo no soy yo* contiene: “La carta de Uxío Preto”, “El primer relato de Ivonne”, “El capítulo Gamma (Relato)”, “De los papeles de Ana María Magdalena”, “El capítulo Zeta (Carteo)”, “Segundo relato de Ivonne”, “El capítulo Sigma (Inquisición)”, “Las noticias del chicano Mendoza”. Y el de *El misterio*: “Relación del Doctor”, “Intervención de Z.”, “De F... al doctor”, “Segunda carta de Z.”, “Relato del enmascarado alto”, “Las revelaciones de A. M. C.”, “La confesión de ella”, “Concluyen las revelaciones de A. M. C.”, “Última carta”. Cartas, relatos, noticias, revelaciones..., asociados a los nombres propios de sus autores (completos en *Yo no soy yo* y en formato de siglas en *El misterio*). Ambos índices, por otra parte, adelantan una estructura caleidoscópica constituida por un cúmulo de narraciones en primera persona que se complementan. Es decir, hay una clara

---

<sup>26</sup> Seguramente sea una pura coincidencia, pero también Pessoa trató de escribir, sin éxito, diversas novelas policíacas, y él mismo habla en la susodicha carta a Casais Monteiro de «uma novela policiária, que ainda não conseguí completar» (PESSOA, *op. cit.*, p. 418).

<sup>27</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Yo no soy yo, evidentemente*, cit., p. 295.

afinidad estructural entre el texto de Torrente y el de Eça de Queirós y Ramalho Ortigao.

Y ya en cuarto y último lugar, veamos estas significativas líneas de *Yo no soy yo*: «Hasta tú te entristeciste, tú, Néstor Pereyra, el impasible, con vocación de dandy inglés a la manera de *Ramalho Ortigao*, como que llegaste a proponerme que me pusiera monóculo». <sup>28</sup> Si Torrente Ballester tenía en mente, cuando escribía su novela, a Ramalho Ortigao, escritor de segunda fila, conocido principalmente por su relación con Queirós, si decidió evocarlo traspasando su dandismo al heterónimo de Uxío Preto, es porque tenía en mente también, sin lugar a dudas, *El misterio de la carretera de Sintra*.

Hagamos, para concluir, una breve reflexión conjunta sobre las dos novelas torrentinas que hemos recorrido en estas páginas. Estéticamente, son muy distintas, cierto: mientras *Filomeno* se adscribe a un modo de hacer digamos realista, *Yo no soy yo* pertenece a la vertiente metaliteraria y metaficcional. Pero es significativo que estén tan próximas en su publicación (de 1987 es *Yo no soy yo* y de 1988 *Filomeno*) y que tal proximidad vaya acompañada de este común fondo luso y de la preocupación por el problema de la personalidad. Creemos que estas coincidencias no son en absoluto anecdóticas. De alguna manera, una novela llevó a la otra, y hay algo así como un rastro de *Yo no soy yo* en el texto de *Filomeno*, rastro que se transparenta en las abundantes citas a Queirós y, sobre todo, en estas líneas que escribe el narrador protagonista: «descubrí dos novelas muy distintas que leí ávidamente: primero, *El crimen de la carretera Cintra*». <sup>29</sup> El fabuloso ferrolano, atareado en *Filomeno*, veía todavía la estela de *Yo no soy yo*, y continuaba filtrando, en esa escritura suya tan marcadamente galaica, la cultura de Portugal.

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 92 (la cursiva es mía).

<sup>29</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Filomeno, a mi pesar*, cit., p. 55.

## Encarnaciones de la libertad en Torrente Ballester <sup>1</sup>

Soledad Cuba López, Universidade de Vigo

La imaginación desbordante a la que acude Torrente Ballester en su trayectoria literaria (exceptuamos, por supuesto, las obras de corte realista), y que le distancia de sus compañeros de generación, provoca que obviemos, en no pocas ocasiones, otras cualidades o rasgos de su escritura. Del mismo modo, esa imaginación puede parecer opuesta al tratamiento de temas en apariencia tan serios como el que requiere nuestra atención en este Congreso: la libertad.

Los temas a los que suele acudir Torrente Ballester, sus temas de siempre, como él mismo solía apuntar, son la historia, el mito, las relaciones entre realidad y ficción, el amor, el poder y, ya más tarde, otros como el proceso creativo. El concepto de libertad, no obstante, está presente en varias de sus obras y bajo perspectivas muy diferentes. Si a esto añadimos el hecho de que Torrente moldea esta temática de forma que encuentra cabida en los distintos géneros que cultiva, podemos afirmar que la libertad es un tema que le preocupaba o, al menos, que no le dejaba indiferente.

Pese al lugar que ocupa en la producción torrentina, casi siempre que se relaciona al autor ferrolano con la libertad es para aludir a su

---

<sup>1</sup> Este artículo, que se ha realizado en el transcurso de una beca predoctoral concedida por la Xunta de Galicia, se incluye en el marco de dos proyectos de investigación: “Gonzalo Torrente Ballester” (PGIDITo7PXIB302142PR) y “Gonzalo Torrente Ballester” (II) (FFI2008-01615).

libertad creadora, es decir, a su capacidad para desprenderse de las exigencias de corrientes y público, y entregarse a la labor creativa sin ataduras de ningún tipo, más que las que él se impusiera en cada momento<sup>2</sup>.

No hay espacio aquí para detenernos, aunque sea brevemente, en todas las obras en las que Torrente Ballester trata la libertad. Por ello en esta ocasión me he decantado por las siguientes: dos títulos de su producción dramática, desconocida aún para el gran público (*El retorno de Ulises* y *República Barataria*); y dos de sus novelas más célebres, incluidas en la llamada trilogía fantástica (*La Isla de los Jacintos Cortados* y *La saga/fuga de J. B.*).

En *El retorno de Ulises* (1946), considerada de forma casi unánime por la crítica su mejor obra teatral, Torrente Ballester reformula uno de los episodios de la *Odisea*: la espera de Penélope, durante la que teje su famoso tapiz, y el regreso de Ulises. Tras tantos años de ausencia, Penélope no guarda ya esperanzas de que su esposo siga vivo. Para evitar contraer un nuevo matrimonio o sacrificarse como una esposa honrada, la única alternativa que se le presenta, la reina de Ítaca decide convencer a todos, incluido Telémaco, de que su esposo todavía vive, convertido en un gran héroe. Con este ardid Penélope crea el mito de Ulises y logra una prórroga de cinco años (lo que dura el plazo que se ha propuesto Telémaco para encontrar a su padre y llevarlo a casa).

Como temas fundamentales de esta “comedia” (si bien en esta ocasión Torrente nos priva de sus habituales subtítulos)<sup>3</sup>, además del mito de Ulises, deben señalarse los siguientes: la naturaleza del mito —no sólo del de Ulises, sino de cualquier otro, sea éste histórico, bíblico...—, los procesos de mitificación y desmitificación, y cómo no, «la diferencia que existe entre la realidad y el mito», como señala Torren-

---

<sup>2</sup> Constituye un ejemplo el texto de MONTSERRAT ROIG, “Gonzalo Torrente Ballester, escritor en libertad”, en *Los hechiceros de la palabra*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona 1975, pp. 41–50.

<sup>3</sup> Para José Ángel Fernández Roca: «Aunque no hay subtítulo ni indicaciones al respecto, clasificarla como comedia resulta una obviedad»; JOSÉ ÁNGEL FERNÁNDEZ ROCA, “Los géneros dramáticos en Torrente Ballester”, en *Con Torrente en Ferrol... un poco después. Actas del I Congreso Internacional “A obra literaria de Torrente Ballester”. Ferrol, 12–16 de abril de 1999*, JOSÉ ANTONIO PONTE FAR y JOSÉ ÁNGEL FERNÁNDEZ ROCA (eds.), Universidade da Coruña, Coruña 2001, p. 179.

te Ballester en una de sus conversaciones con la profesora Carmen Becerra, recogidas en el título *Guardo la voz, cedo la palabra*<sup>4</sup>.

Me interesa reproducir aquí por entero la cita de la que están extraídas las anteriores palabras de Torrente: «El tema de *El retorno de Ulises* es el mito de Ulises y la diferencia que existe entre la realidad y el mito, hasta tal punto que el mito puede más que la realidad».<sup>5</sup> Torrente insiste en esta idea al apuntar, más adelante en la misma conversación, que «En el caso de Ulises el mito es superior al hombre.»<sup>6</sup>

Sería magnífico compartir, al igual que la profesora Carmen Becerra, una conversación con Torrente Ballester, por breve que ésta fuera. De poder ser así, y en el caso de que nos atreviésemos a interrumpir el siempre cautivador discurso de este “Lanzarote del Diccionario” (como se considera a sí mismo el narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados*)<sup>7</sup>, nos atreveríamos, quizás, a debatir estas afirmaciones.

Desde su salida de Ítaca quince años atrás, Ulises, sin que él fuera consciente, ha sido sustituido por su mito en todas las facetas de su vida: como rey, como guerrero, esposo, padre, suegro... Nadie le recuerda como era, incluida la propia Penélope, quien se convierte en víctima de su astucia. Los rasgos físicos y morales que le atribuyen en su memoria son los que le ha ido concediendo la fama en el transcurso de su viaje. Ulises se ha convertido no sólo en un héroe sino en casi un dios, a quien se honra por encima de los moradores del Olimpo.

A su regreso, viejo y cansado, tras ver el tapiz en el que Penélope pretendía retratarle, no es capaz de asumir la imagen de su mito, que encuentra desmesurada. Asimismo, tampoco es reconocido por sus familiares al no reflejar la gallardía y heroicidad que desprende su retrato (= mito).

Tras la complicada anagnórisis con su esposa, Ulises decide inicialmente “aceptar” su mito. Con esta actitud afronta la prueba que Penélope propuso a sus pretendientes y que Telémaco le exige para

---

<sup>4</sup> CARMEN BECERRA, *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Anthropos, Barcelona 1990, p. 52.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> «¿Lo imaginas, la batalla entre el cojo Aldobrandini, ducho quizás en ardidés de pelea, y este profesor cansado que sólo supo en su vida manejar la palabra? *Lanzarote del Diccionario*, o así...», en GONZALO TORRENTE BALLESTER, *La Isla de los Jacintos Cortados*, Destino, Barcelona 1980, p. 192. La cursiva es mía.

probar su identidad. Pero, cuando se dispone a disparar la flecha, tras tensar con éxito el arco, inesperadamente lo arroja y se declara “impostor”<sup>8</sup>.

Este comportamiento por parte de Ulises admite, a nuestro modo de ver, dos interpretaciones. La primera, la que parece más evidente, es la de derrota ante el mito, que se apoya en la sensación de fracaso reflejada por las acotaciones: «Penélope y Korai se han acercado a Ulises vencido»<sup>9</sup>; «Ulises deja caer el casco, que resuena como un gongo; y la loriga y todas las armas.»<sup>10</sup> La causa de la renuncia a proseguir con la prueba se debería, en este caso, a que el rey de Ítaca se habría visto incapaz de equipararse en la práctica con la imagen que de él se tiene.

La segunda interpretación, que preferimos, es considerar la actitud de Ulises como renuncia y, por tanto, liberación: Ulises a su vuelta está obligado a comportarse como su mito; es decir, a seguir una determinada conducta con la que, como hemos visto más arriba, en absoluto se identifica. Finalmente decide no ceder ante su destino; liberándose así del mito y de las pautas de conducta que debería seguir a partir de entonces.

Es en este punto donde nos distanciamos de Torrente Ballester. En su opinión, el rey de Ítaca habría vencido al mito si «regres[ase] victorioso, triunfante; entonces podría superar al mito en el deslumbramiento del pueblo.»<sup>11</sup> A nuestro modo de ver, Ulises se ha liberado del mito, lo que se puede entender también como una forma de victoria, al renunciar a todo salvo a una vida tranquila al lado de Penélope, la única que lo amaba verdaderamente antes de su mitificación. La de Ulises es, por tanto, una libertad de tipo individual, pero con un alcance que roza la transcendencia, pues se impone al destino marcado por los dioses y de ella depende el futuro de Ítaca.

Del contexto mítico de *El retorno de Ulises*, nos trasladamos a *República Barataria* (1942), sobre la que Torrente Ballester se atreve a decir: «Escribí, por aquellos meses, la peor de mis obras (un drama ti-

---

<sup>8</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, “El retorno de Ulises”, en *Teatro 2*, Destino, Barcelona 1982, p. 188.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>11</sup> CARMEN BECERRA, *op. cit.*, p. 53.

tulado “República Barataria”, que no pienso reeditar ni aún en mis obras completas)». <sup>12</sup>

Las ideas de libertad que maneja Torrente en esta obra son de carácter social y dependen directamente de la política y de distintas manifestaciones del poder. Encontramos, en primer lugar, la ausencia de libertad física. El escenario escogido por Torrente es el edificio de una Embajada en Minimuslandia («hipotético país situado en cualquier lugar de Europa, donde confluyan pueblos latinos, eslavos y germánicos.») <sup>13</sup> En él se encuentran en estado de sitio unos refugiados durante una revuelta popular. Esta falta de libertad, si bien no es irremediable, sí es, en cierto modo, forzada, pues los personajes, mientras esperan la deseada evacuación, están a salvo. Esta situación resulta más dura que otras situaciones de encarcelamiento, pues los personajes, de clase media-alta, acostumbrados a lujos y comodidades, tienen que enfrentarse a la falta de comida. Esto provoca un cambio en las relaciones de poder, pues ya no es rico quien posee bienes materiales, sino el que tiene víveres, o dinero y contactos para conseguirlos.

En este contexto se produce el robo de las maletas en las que la señora Ritgen acumula una gran cantidad de comestibles mientras otros personajes, como la señora Smith, que no tiene apenas leche que darle a su hijo, deben sobrevivir de la caridad.

Tras el hurto y ante las quejas de la señora Ritgen, Petrowski, en una intervención que no hay que alejar del carácter paródico del personaje, y que transcribo a continuación, altera el significado del derecho a la libertad para amoldarlo a sus intereses:

NATALIA. —Entonces ¿tengo que resignarme? Petrowski, ¿le parece a usted razonable ver cómo otros se aprovechan de mi dinero?

PETROWSKI. —De ninguna manera. Es un atentado contra la propiedad; pero también un atentado contra la libertad. Señora Ritgen: nosotros somos muy dueños de tener lo que queramos, si podemos. Y nosotros podemos. ¿No es justo que procuremos defendernos? Es lo justo, pero nadie quiere la justicia. [...]. <sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, “Prólogo a la obra completa”, en *Obra completa*, Destino, Barcelona 1977, vol. I, p. 63. Dejamos para otra ocasión las cualidades que vemos en la obra y la importancia que ocupa en la evolución literaria de nuestro autor.

<sup>13</sup> ID., “República Barataria”, en *Teatro 2*, Destino, Barcelona 1982, p. 11.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 33–34.

Así, amparándose en la libertad, una libertad desvirtuada, por supuesto, Petrowski justifica la insolidaridad en una situación extrema.

Es este mismo personaje quien, también a raíz del robo y con la disculpa de mantener controlada la situación en la Embajada, propone la creación de un gobierno propio. Surge así la República Barataria, cuyos límites se corresponden con los del primer piso del edificio.

La creación de la República Barataria, amparada por una asamblea general, proporciona un clima de libertad ficticia, pues los personajes crean un gobierno en un país regido, a su vez, por otro gobierno. Además se ven sometidos a la subyugación de su voluntad por parte de Petrowski y de Listz, figuras que representan el estereotipo del líder de masas populista. Esto nos lleva a la vivencia torrentina de los años en los que se forjaron los grandes sistemas autoritarios de la Europa del siglo XX. En palabras de Torrente: «*República Barataria* es, o resulta ser, ante todo, una crítica del “estado de orden” gobernado dictatorialmente, ese que organizan los “hartos” y los “ricos” para defenderse de los “pobres” y de los “hambrientos”.»<sup>15</sup>.

Tras analizar brevemente el peso de la libertad en dos resultados muy distintos de la dramaturgia de Torrente Ballester, es hora de acercarnos a sus novelas *La Isla de los Jacintos Cortados* y *La saga/fuga de J. B.* Creo indispensable matizar, antes de realizar este breve recorrido por parte de su trilogía fantástica, algo fundamental para comprender adecuadamente y en toda su extensión la producción torrentina y que debemos tener en cuenta a la hora de tratar la libertad u otros temas en estas obras, y es que, en un lugar precedente a la imaginación, son otras las características que tenemos que buscar o señalar en su obra: el intelectualismo, en un primer lugar, y el humor.

De *La Isla de los Jacintos Cortados*, subtitulada *Carta de amor con interpolaciones mágicas*, nos interesa sobre todo el tema de la libertad o, visto desde otro lado, de la represión sexual.

En la Isla de La Gorgona, cuya historia investigan los protagonistas para saber quién y con qué propósito inventó la figura de Napoleón, nos encontramos de nuevo con un personaje de la mitología clásica, en este caso, colectivo: las Parcas.

---

<sup>15</sup> ID., “El retorno de Ulises”, cit., p. 21.

Personificaciones del Destino, las Parcas eran las encargadas en la Antigüedad de controlar y de cortar, llegado el momento, el hilo de la vida de los hombres. Torrente, basándose, eso sí, en el horripilante aspecto que tradicionalmente se les adjudica, acude a ellas para encomendarles una función muy diferente: la de vigilar que se guarde la castidad. Se convierten así en uno de los mecanismos del estricto y exhaustivo régimen de Ascanio, el primer ministro de la Isla de La Gorgona.

La imitación del recurso cervantino del cambio de nombre anuncia la perspectiva humorística desde la que Torrente construye este o estos personajes. Las tres mujeres son llamadas a lo largo de la novela de formas tan distintas como, por ejemplo, las «Hermanas Hermosas»<sup>16</sup> y «las *Sisters* Cochambrosas.»<sup>17</sup>

Para que puedan desempeñar mejor su función, Torrente tiene la ocurrencia de dotar a estos personajes, no sólo de catalejos («detrás de esos cristales emplomados [...], vigilan los catalejos y los ojos de las Tres Gracias,», sino también de alas, convirtiéndolas así, en una especie de feos y viejos pajarracos con faldas, que realizan verdaderas virguerías en el cielo de La Gorgona, por lo que su vuelo es admirado por todos<sup>18</sup>.

Su misión se puede dividir en tres. Por un lado, vigilar que se guarde la castidad, algo que sufren no sólo los solteros, amantes o adúlteros, sino también los matrimonios. Por otro, imprecar a los pecadores<sup>19</sup>. Y, finalmente, dar cuenta a las autoridades de sus pesquisas. Es lógico, por tanto, que cuando no están ejerciendo su cometido, los habitantes de La Gorgona se sientan liberados.

Las Parcas, que ejercen su oficio no sólo por mandato de Ascanio, pues el gusto por espiar ya les viene de antes (en algún momento se dice que durante el Antiguo Régimen podían espiar pero no denunciar;<sup>20</sup>), son reflejo también de cierta autorrepresión, a pesar de que en el pasado una de ellas, la Vieja, sí mantuvo relaciones sexuales (concre-

---

<sup>16</sup> ID., *La Isla de los Jacintos Cortados*, Destino, Barcelona 1980, p. 155.

<sup>17</sup> Cf. *ivi*, p. 166.

<sup>18</sup> Cf. *ivi*, p. 166.

<sup>19</sup> Cf. *ivi*, p. 130.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 166.

tamente, «con los hombres más hermosos de occidente ab urbe condita, año más, año menos.»<sup>21</sup>

La Muerta, en cambio (de la Tonta no se nos informa), no cuenta en su haber con experiencia en este terreno. En su velorio, la Vieja decide poner sobre su ataúd un pergamino con la leyenda «Talía murió virgen» y así «poner en circulación aquella especie de la virginidad mantenida a través de tantas encarnaciones.»<sup>22</sup>

Las Parcas no se conforman con custodiar la Isla de La Gorgona. En un fenómeno que el narrador–personaje y Ariadna no se explican, se dejan ver por la isla donde éstos se alojan, pasando así de la segunda a la primera trama. Se ganan de este modo el sobrenombre que se les da en algún momento de “Guardianas de la Castidad Universal”<sup>23</sup>.

Más que un elemento por el que se conectan los dos mundos («¿Cómo es posible?” “Nuestros mundos se interfieren –te respondí– del modo que nosotros irrumpimos en el suyo...”)<sup>24</sup> y que pone de relieve lo fantástico del relato del narrador, vemos también aquí una expresión de la represión sexual.

Las Parcas aparecen en la isla donde se alojan el narrador y Ariadna en un momento muy concreto, justo la noche en que (escribe él) «Me habías tomado de la mano, [...], aunque con pretexto válido, y estábamos más juntos que otras veces, no sé por qué.»<sup>25</sup> La aparición de las Parcas podría simbolizar aquí la impotencia de Claire (el profesor maduro del que está enamorada Ariadna) o el amor castrador que, sin quererlo, éste ejerce sobre la joven.

Como hemos escrito más arriba, las Parcas son títeres de Ascanio. Ascanio Aldobrandini no sólo obliga a guardar la castidad en su isla, sino que él mismo vive en una «difícil castidad forzada» por temor a acabar en el Infierno<sup>26</sup>, algo de lo que tuvieron mucha culpa los jesuitas con los que estudiaba de niño<sup>27</sup>. Es también el miedo a la conde-

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 293.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>27</sup> *Cfr. ivi*, p. 160.

nación eterna la causa de que odie tanto a los franceses y su República, a los que ve capaces de llevar a la isla la libertad y el adulterio <sup>28</sup>.

Del mismo modo que los mitos (las Parcas) prohíben la libertad sexual, son también los mitos los que la devuelven, concretamente, los dioses griegos Poseidón y Anfitrite. Después de que quienes contemplaron su desposorio, perdieron la fe, la hallaron también para seguir pecando sin miedo a condenarse <sup>29</sup>.

Es este hecho el que le hace ver a Ascanio que su castidad, derivada del temor a la pena eterna, lo llevó a perder la ocasión de ser feliz, porque le hizo perder a la mujer que quería <sup>30</sup>.

Como acabamos de ver, en *La Isla de los Jacintos Cortados*, a pesar de la atmósfera fantástica y de la presencia de elementos maravillosos, hay lugar para el tratamiento de temas tan serios como la libertad, que no por serios tienen que estar necesariamente alejados del humor. Lo mismo sucede en la novela torrentina por excelencia, *La saga/fuga de J. B.*, donde la circunstancia de que su acción se sitúe en una ciudad que levita cuando todos sus habitantes piensan en lo mismo, no es impedimento para que podamos hablar de la libertad.

Como explica perfectamente José Antonio Ponte Far, Torrente articula *La saga/fuga* siguiendo la mitología atlántica, en la que abundan los mitos redentores: «A la actual población de Castroforte habrá de liberarla un mítico salvador, del que sólo se sabe que sus iniciales han de ser J. B.» <sup>31</sup>

La razón por la que los castrofortinos desean la libertad es la opresión e indiferencia a la que los godos —como se llama a los no nativos— someten a la ciudad. Ésta es la causa de que Castroforte esté condenada a la más absoluta desaparición administrativa, lo que la ha llevado a no estar representada en los mapas y a que la gente de otros lugares desconozca o incluso niegue su existencia <sup>32</sup>, pese a que, como

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 233.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 303.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 304.

<sup>31</sup> JOSÉ ANTONIO PONTE FAR, “Galicia y Torrente Ballester”, en *Con Torrente en Ferrol... un poco después*, cit., p. 267.

<sup>32</sup> Como hacen los habitantes de Villasanta de la Estrella, trasunto de Santiago de Compostela.

señalan los castrofortinos, se trata de «la ciudad más hermosa de la diócesis de Tuy.»<sup>33</sup>

Antes de que se sepa que el redentor de la ciudad será un J. B. — figura que esperan como a un auténtico Mesías—, las mujeres de Castroforte pertenecientes al Palanganato —una especie de logia femenina—, realizan rituales de marcado carácter erótico con el fin de atraer al que consideran el Varón Liberador o Libertador («Poco a poco, [...] le imbuyó Lilaila el convencimiento de que la entidad metafísica del Varón Liberador coincidía precisamente con la de J. B.»)<sup>34</sup>. Este J. B. «llevaría a cabo la liberación definitiva de Castroforte y su constitución en entidad política independiente.»<sup>35</sup> Tengamos en cuenta además que uno de los elementos inspirados en la Historia de Galicia que Torrente Ballester utiliza en esta novela es el Grupo Nós, que se halla detrás de La Tabla Redonda, y que estaba constituido por un conjunto de intelectuales gallegos vinculados a los movimientos nacionalistas.

Para concluir, la libertad constituye una preocupación torrentina desde sus inicios creativos, aunque el estilo humorístico del autor, que vivió desde su juventud épocas marcadas por la represión de todo tipo, pueda de algún modo velar el fondo serio de su escritura.

---

<sup>33</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER, *La saga / fuga de J. B.*, ed. de CARMEN BECERRA SUÁREZ y ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ, Castalia, Madrid 2011, p. 328.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 188–189.

<sup>35</sup> *Ibid.*

## Disidencia e ironía en la prosa de Miguel Delibes

Maria–Teresa de Pieri, Università degli Studi di Udine

En 1992 Miguel Delibes es llamado a inaugurar un ciclo de conferencias dedicadas en su honor después de la asignación del Premio Nacional de las Letras. Es una buena oportunidad para definir y aclarar en qué consiste su estética literaria: «utilicé la fórmula del realismo, es cierto, pero no del realismo social–realista al uso, sujeta a una directriz política inevitable, sino a un realismo aderezado con ribetes poéticos procedentes bien de los personajes». <sup>1</sup> Y continúa afirmando que: «entendía que la literatura no sólo tenía por qué subordinarse a la rigidez de la política, sino porque siempre consideré que la denuncia indirecta, matizada con elementos poéticos, era en cualquier caso más operativa y eficaz que una condena literal». <sup>2</sup>

El régimen de Franco liquida toda forma de disidencia, toda señal de posible contestación, invadiendo tanto el territorio de la literatura, como el de la prosa periodística, expuesta a inspecciones continuas y encubierta por los vínculos censorios: «al periodista español», dirá Delibes, «se le ofrecía la magnánima alternativa de obedecer o ser sancionado. [...] El montaje censorio fue tan meticuloso que cuesta trabajo imaginar un aparato inquisitorial más coactivo, cerrado y

---

<sup>1</sup> MIGUEL DELIBES, “La esencia de la novela”, en *Obras completas*, vol. IV, Destino, Barcelona 2010, p. 413.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 412–413.

maquiavélico.»<sup>3</sup> En este clima y en estos ámbitos se sitúa la figura de Delibes, el cual, a través de las páginas de *El Norte de Castilla* —el diario vallisoletano que dirigió durante muchos años—, la novela y la escritura ensayística, intenta seguir un camino alternativo, eligiendo formas de expresión intencionadamente alusivas, que le consienten mantener la relación con la censura en términos de recíproco aguante.<sup>4</sup>

El instrumento irónico, al que él acude con natural e instintiva frecuencia, le permite un amplio radio de acción, le otorga la posibilidad de aprovechar la transversalidad del mensaje y la indeterminación de los contenidos, sustrayéndose a los riesgos de una batalla abierta y poniendo en evidencia aquel “doble juego” que la censura maneja con gran naturalidad<sup>5</sup>; hablando de la Ley Fraga de 1966, que el nuevo Ministro de Información y Turismo hace pasar como una ley liberal, Delibes sostiene:

Al promulgarse la Ley de Fraga, un periodista me preguntaba si la consideraba un avance respecto a la situación anterior. Mi respuesta fue de pata en blanco: “Antes te obligaban a escribir lo que no sentías, ahora se conforman con prohibirte que escribas lo que sientes; algo hemos ganado”, dije.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> MIGUEL DELIBES, “La censura de prensa en los años cuarenta”, en *Obras completas*, vol. VI, cit., p. 23.

<sup>4</sup> César Alonso de los Ríos precisa, a este respecto, que: «El régimen teme a los intelectuales y si bien Delibes no tiene ningún compromiso político más que consigo mismo, esto es, con su conciencia, es conocida su postura de discrepancia con el franquismo y su tozudez cívica insobornable.», CÉSAR ALONSO DE LOS RÍOS, “Delibes: periodismo y testimonio”, cit., p. 104. Cfr. también el estudio de RAMÓN BUCKLEY, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, Destino, Barcelona 2012 (v. en particular el capítulo: “La conciencia sublevada”, pp. 119–127).

<sup>5</sup> En relación a los desacuerdos cautelosos que tomaron forma en aquellos años, interesante es el estudio de JORDI GRACIA, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, Anagrama, Barcelona 2004.

<sup>6</sup> MIGUEL DELIBES, “La censura de prensa en los años cuarenta”, en *Obras completas*, cit., vol. VI, p. 23. Cfr. también la carta que Delibes envió a Dionisio Ridruejo en 1961, quejándose de las injusticias perpetradas a su daño por parte de «ABC»: «Querido Ridruejo, perdona este desahogo, pero tú que eres persona sensible sabes lo que puede sufrirse cuando tienes en tu boca la verdad y oficialmente te tapan la boca para que tu verdad —y, con ella, tu tranquilidad, tu dignidad, y todo tú— no perjudique a un tinglado de sucios intereses», JORDI GRACIA, *El valor de la disidencia*, Planeta, Barcelona 2007, pp. 361–362.

En razón de eso, por lo tanto, la prosa delibiana viaja en otras direcciones, cumple con su función moral intentando persuadir igualmente al lector, involucrándolo en un continuo trabajo de descodificación y de interpretación del texto, que se obtiene principalmente con el constante empleo del artificio irónico. El resultado es que, atrincherado detrás de una identidad simulada, «El Norte de Castilla» no será confiscado por la Dirección General de Prensa, como ocurre en cambio a otros periódicos del país, y consigue llevar adelante, en los años cincuenta y sesenta, una cierta forma de “discreta disidencia”<sup>7</sup>.

La actitud de Miguel Delibes es en general, al principio de su carrera periodística, prudentemente disciplinada; él se limita, como evidencia José Francisco Sánchez<sup>8</sup>, a respetar las consignas que la Delegación Nacional imparte en relación a la selección de contenidos y forma de desarrollo de los mismos. Pero el marcado sentido ético, el espíritu de libertad y la convicción de que la labor del escritor ha de ser entendida como un “servicio” para los demás, influyen en la postura que Delibes adquiere en los años sucesivos: cuando llega a ser director, en 1960, intenta recuperar, enseguida, el carácter “liberal, castellanista y agrario” que el diario había tenido desde su fundación, y ampliar el público de lectores. Los temas sociales constituyen una opción irrenunciable, pero arriesgada. Delibes los trata, a menudo, aprovechando la ocasión de acontecimientos secundarios, como puede ser una festividad religiosa o un episodio ocurrido fuera de España: «Ambos escudos», confirma Francisco Sánchez, «—el religioso y el internacional— serían profusamente utilizados más tarde para abordar, quizá sin mencionarlos directamente, espinosos asuntos de política nacional.»<sup>9</sup>. Es la operación que Delibes manifiesta, por ejemplo, en un artículo de 1956 (“El pueblo ante el drama”)<sup>10</sup>, en el que los festejos de la Semana Santa le permiten examinar la delicada cuestión del contraste entre el bien y el mal, entre la figura de Cristo y “los sayones”, que por su denso perfil semántico (“sayón” es el cofrade que desfila durante la procesión de la Semana Santa llevando una túnica; pero representa también, en la Edad Media, al alguacil y, por extensión, al verdugo)

---

<sup>7</sup> CÉSAR ALONSO DE LOS RÍOS, “Delibes: periodismo y testimonio”, cit., p. 97.

<sup>8</sup> JOSÉ FRANCISCO SÁNCHEZ, “Prólogo”, en *Obras completas*, cit., vol. IV, p. XIX.

<sup>9</sup> Ivi, p. XXVI.

<sup>10</sup> MIGUEL DELIBES, “El pueblo ante el drama”, en *Obras completas*, vol. VI, cit., p. 499.

nos induce a pensar en la posibilidad de una significación metafórica. Un espectáculo, el de la Pasión de Cristo, que permite al pueblo castellano un fugaz “desahogo emocional”, en un momento en el que solo triunfan la inquietud y la desconfianza. La parte conclusiva del texto quizás sugiera más concretamente la posibilidad de una transposición argumental, o de la “oblicuidad” del discurso, y detrás de la unánime y apasionada espera de la Resurrección de Cristo parecen ocultarse auspicios que sobrepasan la pura esfera devocional y sacra: «En el alma del pueblo borbotea un sentimiento de revancha porque sabe que, a la postre, Cristo resucitará y los sayones, sus verdugos, caerán de espaldas. El presentimiento de esa hora, de ese final feliz, le hace soportar, aparentemente impávido, las dolorosas incidencias del camino del Calvario.»<sup>11</sup>

La cuestión agraria y las míseras condiciones de vida de los campesinos incitan a Delibes a promover campañas de apoyo hacia el ambiente rural; a difundir, a través de las varias secciones que inaugura dentro del periódico (“De la región”, “Las cosas del campo”, “Ancha es Castilla”), la situación de una “España negra”, miserable, destinada a una progresiva decadencia:

Castilla se debate en una agónica disyuntiva; o se adoptan medidas inmediatas de protección y planificación de su economía agraria o terminará —y a corto plazo— convertida en un pajonal estéril. [...] El oro negro, en pura paradoja, es el único que puede hacer blanca a Castilla de la noche a la mañana.<sup>12</sup>

El tono ambiguo de este y otros escritos no pasa desapercibido, hasta el punto de que Muñoz Alonso, Director General de Prensa en los años sesenta, se da cuenta de que Delibes “le está tomando el pelo”<sup>13</sup> a la censura. Empiezan a producirse, pues, los preámbulos que desembocarán en choques más directos con el régimen:

Hasta entonces, la lucha para alcanzar un mayor grado de independencia había estado cifrada [...]. Delibes solía describir este comportamiento como

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 500.

<sup>12</sup> MIGUEL DELIBES, “Castilla negra y Castilla blanca”, en *Obras completas*, cit., vol. VI, pp. 506–508.

<sup>13</sup> JOSÉ FRANCISCO SÁNCHEZ, art. cit., p. XXVIII.

‘pisar la raya sin saltarla’: es decir, alcanzar siempre el techo máximo que permitía la censura y las demás circunstancias políticas [...] pero sin abandonar del todo el terreno firme, para impedir males mayores a su periódico. En adelante [...] esa batalla será con frecuencia directa.<sup>14</sup>

En 1961 Delibes se inventa, de hecho, un nuevo *escamotage* para eludir los paralizantes vínculos normativos y estrena una nueva sección en el suplemento semanal del periódico; el título, elocuente y una vez más sin duda irónico, “El caballo de Troya”<sup>15</sup>, es suficiente para comprender que la crítica social y política, así como la determinación en perseguir una línea disidente, siguen encontrando espacios, aunque mínimos, de expresión. El mismo Delibes reconoce los límites y las frágiles formalidades en las que se apoya el sistema censorio, como se desprende de la carta que envía al Ministerio de Información para responder a los continuos reproches que se le hacen:

Empezaron a llamarme todos los sábados de una manera inevitable. Jiménez Quílez, que era el director general, me llamaba, se sulfuraba. Yo le dejaba desahogarse y luego le decía:

—Pero bueno, entonces, ¿esto de la libertad que decís no es cierto?

—Sí, hombre, ¿cómo no va a ser cierto?

—Pero entonces a mí no me lo aplicas. Esto quiere decir que lo que yo digo es mentira.

—No, no. Tú sabes más de Castilla que nosotros.

—Entonces, si lo que yo digo es verdad y me dais libertad para decirlo, no veo por qué me llamáis.

—Pues, hombre, es el tono que empleáis, esas palabras...

Yo sacaba una libreta y apuntaba las palabras que les habían molestado: que si «Castilla en escombros», que si «La ruina de Castilla»... Pero llegaba a Valladolid y decía:

—Hay que seguir lo mismo, pero evitando estas expresiones. Y seguíamos con la misma campaña.<sup>16</sup>

Delibes se ve obligado, en 1962, a recurrir a la narrativa para poder continuar afrontando temáticas de carácter social con respecto a las

---

<sup>14</sup> Palabras de Francisco Sánchez que provienen de la edición de RAMÓN GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, Destino, Barcelona 2010, p. 270.

<sup>15</sup> Ivi, p. 254. García Domínguez precisa que se trata de «título de por sí simbólico y combativo que, como el mítico caballo, pretende infiltrar en aquel sistema político ideas y opiniones contrarias a las establecidas y dictadas. Era un reto a la censura imperante.»

<sup>16</sup> JOSÉ FRANCISCO SÁNCHEZ, art. cit., p. XXXI.

cuales la censura demuestra su más feroz intolerancia; y es una elección obligada para muchos escritores del tiempo: «en buena medida —precisa Alonso de los Ríos— la novela de realismo social de finales de los cincuenta y sesenta fue el recurso obligado para denunciar los problemas que no podían abordarse en la prensa». <sup>17</sup> La libertad periodística del escritor vallisoletano sale perjudicada seriamente después del nombramiento, en el «Norte de Castilla», de un subdirector, al cual los altos mandos del Gobierno otorgan el derecho de veto en relación a las decisiones del mismo Delibes; y es por esta razón que el escritor afirmará: «para salida de todo esto escribí *Las ratas*». <sup>18</sup>

La forma de la novela acentúa, en cierta medida, el corte crítico presente en la prosa periodística que, precisamente, ataca al sistema esbozando las trágicas suertes del pueblecito castellano (“silencioso”, “sucio” y “primitivo” <sup>19</sup>), las precarias vidas del Ratero, del Nini y de muchas otras miserables existencias, pero lo hace con espíritu indulgente, a menudo humorístico. El estado de abandono, de indigencia, es absoluto. Y a pesar de todo, el que recrimina la iniquidad del sistema es don Antero, el dueño de gran parte de las tierras, para el cual «por lo que hacía a su pueblo, la tierra andaba muy repartida» <sup>20</sup>; el Ratero, obstinado y lacónico, aguanta sin irse de la “cueva suya”, aunque la ley se lo impone, una ley que él juzga como “una comedia” <sup>21</sup>.

La miseria que envuelve el delicado equilibrio existencial de este mundo, en el que todo se decide desde lo alto (del Señor, de los Poderosos, del Cielo), se suaviza con la presencia, casi seráfica, del Nini, al que todos se dirigen con la pretensión de conocer preventivamente los caprichos del tiempo, que amenazan sus cotidianas fatigas. Y las situaciones más extremas, las que desvelan la dejadez de la clase política, a menudo giran alrededor de esta figura de joven sabio, que conoce todo acerca de la naturaleza y que no desea compartir nada con lo libresco o “lo inventado” <sup>22</sup>. Cuando Columba, la mujer del alcalde Justito, intenta convencerlo para que abandone, junto al padre, la cueva,

---

<sup>17</sup> CÉSAR ALONSO DE LOS RÍOS, “Delibes: periodismo y testimonio”, cit., p. 106.

<sup>18</sup> RAMÓN GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes de cerca*, cit., p. 261.

<sup>19</sup> MIGUEL DELIBES, *Las ratas*, Destino, Barcelona 2010, p. 117.

<sup>20</sup> Ivi, p. 45.

<sup>21</sup> Ivi, p. 69.

<sup>22</sup> Ivi, p. 94.

los efectos son devastadores; y Delibes parte de la voz ingenua y no inculparable del Nini para construir lo que seguramente es el episodio más cáustico de la novela: «El Nini robó un bidón de gasolina [...] y lo vació en el pozo del Justito. A la mañana, como de costumbre, la Columba se bebió un vaso de agua en ayunas y, al concluir, chascó la lengua: —Esta agua tiene gusto— dijo». <sup>23</sup> Columba se precipita para avisar al marido que, con inocente intuición, se convence de que ha descubierto el petróleo. La noticia la intuyen los ciudadanos también, los cuales acuden a la casa del alcalde, convencidos de que este hecho representará un cambio en su ordinaria y desgraciada cotidianidad. Pero los expertos convocados para comprobar que es realmente petróleo, destrozan la enésima quimera, mientras el pueblo asiste, desengañado, a la retórica vacía del Gobernador:

—Campesinos: habéis sido objeto de una broma cruel. No hay petróleo aquí. Pero no os desaniméis por ello. Tenéis el petróleo en los cascos de vuestras huebras y en las rejas de vuestros arados. Seguir trabajando y con vuestro esfuerzo aumentaréis vuestro nivel de vida y cooperaréis a la grandeza de España. ¡Arriba el campo! Nadie aplaudió. <sup>24</sup>

Delibes finge a menudo abrazar la moral común con la intención precisa de invertirla y de desaprobirla: el planteamiento crítico que él elige en sus escritos llega a obtener resultados casi revolucionarios en la obra de 1966, *Cinco horas con Mario*, con la cual nos acercamos a la conclusión de nuestro análisis. La perspectiva perversa y tiránica de Franco se presenta tejiendo una densa trama argumental, donde se oscila entre severidad e ironía, moderación y extremismo. Una sola voz protagonista, por lo menos aparentemente: Carmen Sotillo, mujer del fallecido Mario, a través de la cual toma forma concreta el espíritu disidente del escritor. Se trata de una operación narrativa original, que roza el experimentalismo del lenguaje y elige la innovación narratológica, recursos a los que Delibes recurre, una vez más, para mistificar la censura:

La censura que constituyó el freno y la sordina de la novela española a lo largo de cuarenta años, acabó en algunos casos por ser un acicate de la

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 122.

<sup>24</sup> Ivi, p. 126.

imaginación del escritor que le condujo a buscar soluciones inteligentes para decir lo que pretendía decir sin ofenderla ni encabritarla. Ella fue, por ejemplo, la que me sugirió la técnica a emplear en mi novela *Cinco horas con Mario*, de forma que sus efectos se produjeran de rebote, los dedujera el propio lector, puesto que en el reiterado monólogo de Carmen nada había que no fuera oficialmente plausible. [...] Con Mario muerto, escuchando impasible las acusaciones mezquinas de su mujer, se idealizaba su figura y, de paso, yo decía indirectamente todo aquello que no podía expresar de otra manera. La censura que, sin duda alguna, supuso una coacción inadmisibile a la libertad del escritor e hizo descarrilar novelas que sin ella hubieran alcanzado otra calidad, fue, en algún sentido, un desafío, una provocación para el escritor, que le incitó a buscar nuevas formas expresivas y a exponer, con mayor eficacia estética, ideas y realidades que entonces, bajo el imperio de la ley del silencio, estaban proscritas.<sup>25</sup>

La focalización no es, en este caso, la de la clase rural, sino más bien la que pertenece a la burguesía urbana cuyos principios Delibes defiende, irónicamente, a través de las palabras de la protagonista femenina: es la operación que muchos teóricos definen como “ironía situacional”, en la que la voz que narra elige el punto de vista del adversario para poner de relieve los aspectos débiles y, al mismo tiempo, para explicitar el desapego. La mujer ataca por varios frentes al marido muerto y de él ofrece a los lectores un perfil sin duda negativo; pero su fisonomía llega a ser, en la parte final de la novela, positiva y profundamente moral gracias al juego de espejos que se origina a través del vuelco contextual: en este sentido, contar con informaciones acerca del ambiente, de los personajes, de las circunstancias históricas, constituye premisa esencial para reconocer la estratagema irónica y, evidentemente, para descodificarla de manera correcta<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> MIGUEL DELIBES, “Confidencia”, en *Obras completas*, cit., vol. VI, p. 418.

<sup>26</sup> Para profundizar más en la cuestión de la presencia de la ironía en *Cinco horas con Mario*, son útiles, sin duda, los siguientes artículos: HAROLD L. BOUDREAU, “*Cinco horas con Mario* and the Dynamics of Irony”, en «Anales de la Novela de Posguerra», n. 2, 1977, pp. 7–17; ANTONIO H. MARTÍNEZ, “Los códigos de la ironía en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”, en «*Confluencia*», n. 7, 1992, pp. 29–35; MAYRA GISELA BOTTARO, “La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”, en «*Gamma Virtual*», n. 3, 2001, disponible en <http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-14.htm>; PASCUAL GARCÍA GARCÍA, “La ironía del Demiurgo en *Cinco horas con Mario*”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. Simposio Internacional sobre*

Los temas en discusión son muchos: en primer lugar, la defensa de la moral católica, uno de los pilares del complejo proyecto franquista y con respecto al cual Delibes se acerca apelando nada menos que a la Inquisición española:

La Inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea en cristiano, ya lo ves en España, todos católicos y católicos a macha-martillo, que hay que ver qué devoción, no como esos extranjerotes que ni se arrodillan para comulgar ni nada, que yo sacerdote, y no hablo por hablar, pediría al gobierno que los expulsase de España, date cuenta, que no vienen aquí más que a enseñar las pantorras y a escandalizar.<sup>27</sup>

Y más adelante: la relación entre la censura y el clima cultural, en el que quien pierde siempre es la figura del intelectual disidente; dibujado en términos caricaturales, («a los intelectuales deberían prohibirles ir a la playa, que así, tan flacos y tan eruditos, resultan antiestéticos, más inmorales que los mismos bikinis»)<sup>28</sup>, él solo difunde falsas creencias y cuenta acontecimientos “marginales”, oponiéndose a la ética dominante por puro y gratuito espíritu de contestación:

yo te digo que tus libros y tu periodicucho no nos han dado más que disgustos, a ver si miento, no me vengas ahora, hijo, líos con la censura, líos con la gente y, en sustancia, dos pesetas. Y no es que me pille de sorpresa, Mario, porque lo que yo digo, ¿quién iba a leer esas cosas tristes de gentes muertas de hambre que se revuelcan en el barro como puercos?<sup>29</sup>

O, más aún, —y para terminar— es la ocasión para examinar de nuevo algunas dinámicas sociales que tuvieron lugar en aquellos años y que corroboran, con seguridad, una difundida oposición el régimen:

Engañados es lo que van, que a esta gente zafia, que ni se han molestado en aprender a leer ni nada, les dices el extranjero y los ojos en blanco, fíjate, que hay mucho papanatismo todavía, Mario, y con tal de cambiar cualquier cosa,

---

*Narrativa Hispánica Contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El Puerto de Santa María 2003, pp. 179–188.

<sup>27</sup> MIGUEL DELIBES, *Cinco horas con Mario*, cit., p. 205. Cfr. también otro párrafo, presente en el texto dramático basado en la novela homónima: «¿tú no crees que una poquita de Inquisición nos vendría al pelo en las presentes circunstancias?», MIGUEL DELIBES, “*Cinco horas con Mario* (versión teatral)”, en *Obras completas*, cit., vol. VI, p. 791.

<sup>28</sup> MIGUEL DELIBES, *Cinco horas con Mario*, cit., pp. 262–263.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 118.

que no es oro todo lo que reluce, que luego están rabiando y deseando de regresar, ¡a ver!, que como en España en ninguna parte.<sup>30</sup>

Miguel Delibes ejerció, por lo tanto, cierta influencia en el proceso de alejamiento del régimen franquista que la España democrática y liberal puso en marcha ya a principios de los años cincuenta<sup>31</sup>. Eligiendo siempre la línea del periodismo independiente y de la narrativa como instrumento de acción, desaprobó el andamiaje de la dictadura en todas sus formas y manifestaciones, pero recurriendo a una ironía positiva, no áspera y brutal, que afecta de manera eficaz porque se sitúa por encima de cualquier ideología. Una escritura, la de Delibes, que se activó para defender el alma de un pueblo y la idea de una Nación, la España rural en primer lugar, a la que el autor se sentía íntimamente ligado. Una literatura auténtica que, como reconoce oportunamente Lozano, «no está ahí, ciertamente, para cambiar al mundo [...]. Lo que sucede es, sin embargo, que no sería literatura si, después de leída, se siguiera viendo el mundo como antes.»<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Ivi, pp. 161–162.

<sup>31</sup> «Entre 1950 y 1955, se abandonó la política de autarquía practicada por España hasta entonces y el régimen empezó a incorporarse nuevamente al escenario político y sobre todo, económico internacional. La ‘cultura de la disidencia’ tomó forma en esta época.», SHIRLEY MANGINI, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Anthropos, Barcelona 1987, p. 10.

<sup>32</sup> JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO, “Lectura privada de Miguel Delibes”, en RAMÓN GARCÍA DOMÍNGUEZ y GONZALO RAMÓN (eds.), *Miguel Delibes: el autor y su obra*, Editorial Actas / Universidad Complutense, Madrid 1993, p. 26.

El hereje cuando vacila. La dimensión ideológica de la elección en *El hereje* de Miguel Delibes

Malgorzata Marzoch, Universidad de Varsovia

Nos gustaría abrir el presente estudio de la novela delibesiana *El hereje* con la cita del poema *Nike cuando vacila* de Zbigniew Herbert, poeta y ensayista polaco. El contexto comparativo nos permitirá poner en evidencia dos aspectos en los que queremos centrarnos: la imagen poética de la vacilación, por un lado, y el acto de ofrenda, por otro.

Nike más bella en el instante  
en que vacila  
la diestra bella como una orden  
descansa en el aire  
mas las alas vibran

ha pues divisado  
a un joven solitario  
sigue el largo surco  
de un carro de combate  
por un gris camino en un gris paraje  
de rocas y ralos matojos de enebro

aquel joven morirá pronto  
de hecho el platillo de la balanza con su destino  
ya está cayendo violentamente  
hacia la tierra

Nike desea

acercarse  
y besarle la frente

mas teme  
que él que aún no conoció  
la dulzura de las caricias  
al sentirla ahora  
podría huir como los otros  
hicieron durante la batalla  
así que Nike vacila

y al final decide  
quedarse en esa postura  
que le enseñaron los escultores  
avergonzada de aquel instante de ternura

sabe bien  
que mañana al alba  
encontrarán a ese muchacho  
con el pecho abierto  
los ojos cerrados  
y el amargo óbolo de la patria  
bajo su lengua entumecida.<sup>1</sup>

El sujeto lírico anima la estatua de la diosa de la victoria, cuando desea acercarse a un guerrero joven, y finalmente vuelve a inmovilizarla tal como la tallaron los escultores. El momento de duda implica tanto el movimiento, una vibración casi imperceptible de las alas, como la inercia o suspensión de la acción, la firme mano derecha descansa en el aire. Nike quiere acariciarle al joven cuyo destino ya se ha plasmado, lo encontrarán «con el pecho abierto/ los ojos cerrados/ y el amargo óbolo de la patria/ bajo su lengua entumecida.» La diosa de la victoria asiste a un fracaso del solitario combatiente que sacrifica su vida en el altar de la patria.

La imagen de la Nike vacilante nos conduce a la historia del fracaso victorioso de Cipriano Salcedo, protagonista de *El hereje* de Miguel Delibes. En el presente trabajo, queríamos arriesgar una hipótesis interpretativa según la cual la ideología en la novela de Delibes gi-

---

<sup>1</sup> ZBIGNIEW HERBERT, *Informe sobre la ciudad sitiada y otros poemas*, Ediciones Hiperión, Madrid 1993, pp. 28–29.

ra alrededor de la tensión entre los conceptos de “ortodoxia”, identificada con la religión católica y posesión de la verdad, y el de “herejía”, entendida como la alteración de ésta. En la época posmoderna, el dogmatismo implica cierta fosilización ideológica, mientras que “la herejía”, antiguamente entendida como error, hoy fomenta y multiplica las diferencias, enriquece la perspectiva de la otredad, y por consiguiente cobra el sentido positivo. G. K. Chesterton, autor del libro *Ortodoxia*, siendo filósofo cristiano, valora unívocamente el cambio de la perspectiva:

Nothing more strangely indicates an enormous and silent evil of modern society than the extraordinary use which is made nowadays of the word *orthodox*. [...] He says, with a conscious laugh, “I suppose I am very heretical”, and looks round for applause. The word *heresy* not only means no longer being wrong; it practically means being clear-headed and courageous. The word *orthodoxy* not only no longer means being right; it practically means being wrong.<sup>2</sup>

El título de la obra delibesiana aprovecha la ambigüedad que actualmente tiene el vocablo. Por otra parte, la interpretación del mismo pone al desnudo la indefinida distancia entre una y otra noción, un pequeño desplazamiento, una mínima desviación, que ocurre simultáneamente en el nivel semántico e ideológico, y que desde la perspectiva de la recepción social general alcanza proporciones colosales, volviéndose una distancia infranqueable. Leszek Kołakowski en el ciclo de ensayos titulado *Herezja (La herejía)*, que comprende catorce conferencias pronunciadas en la Radio Europa Libre entre noviembre de 1982 y febrero de 1983, elucubra sobre el concepto en cuestión, e intenta cambiar su carácter unidimensional. Se supone que la herejía se constituye a través de la referencia a la ortodoxia, oponiéndose a ésta. «Desde el punto de vista histórico, ortodoxia misma surge y se forma como función de herejía»<sup>3</sup>, leemos en uno de los discursos. De ahí que las convicciones consideradas blasfemas o revisionistas puedan tanto derivarse del anhelo de romper con el dogma, como proclamar la necesidad de observarlo, el retorno a las raíces y la religiosidad autén-

---

<sup>2</sup> GILBERT KEITH CHESTERTON, *Heretics*, NuVision Publications, Sioux Falls, SD 2007, p. 7.

<sup>3</sup> LESZEK KOLAKOWSKI, *Herezja*, Zak, Kraków 2010, p. 18. La traducción es nuestra.

tica. La historia de la Iglesia Católica aduce varios ejemplos de los santos que se acercaron al límite borroso entre *herejía* y *ortodoxia* sin haberlo trasgredido. Kołakowski es de opinión que entre los dos conceptos no vislumbra un abismo impenetrable. Como la diferencia entre ambas nociones es mínima, el filósofo polaco destaca una simetría perfecta y cierto parentesco espiritual entre éstas, dado que siempre surgían simultáneamente <sup>4</sup>. El cristianismo no es más que herejía respecto al judaísmo. Es menester recordar que la palabra herejía viene del griego *haireomai* (*αἰρέωμαι*) “optar”, “escoger” y originalmente significa “opción”, a saber, tanto el acto de elegir como el objeto elegido <sup>5</sup>. De acuerdo con el punto de vista de la teología, la elección doctrinal del hombre que no admite la participación de Dios, se traduce en fórmula latina como *humana sensu electa* <sup>6</sup>. Por ende, el significado etimológico secularizado, sigue siendo vigente en el uso actual del vocablo, es más, abre una perspectiva que no es ideológicamente limitada. Aunque la novela del escritor vallisoletano explota un vasto campo semántico de *herejía*, no es la misma desviación religiosa ni las transformaciones doctrinales en el seno del cristianismo, el tema primordial, sino *el hereje* en sí, Cipriano Salcedo, hombre actuante y sufriente, él que elige y que supone el núcleo de la triada narrativa delibeana: un hombre, un paisaje, una pasión <sup>7</sup>. Es significativo el hecho de que la definición oficial ofrecida por el código de la ley canónica sea la definición de la persona que erró, del hereje precisamente, y no la sentencia errónea en materia de fe <sup>8</sup>. Kołakowski cita algunas fórmulas de la literatura concerniente a los dogmas católicos, las que enfatizan la persistencia como una de las características de los herejes que no quieren enmendar el error en el que cayeron (*emendar nolent*), resisten con obstinación (*resistunt contumaiter*) y se aferran a su opi-

---

<sup>4</sup> La misma idea la encontramos en Chesterton, que escribe sobre su búsqueda intelectual e ideológica: «Traté de encontrar para mi uso una herejía propia y cuando la perfeccionaba con los últimos toques, descubrí que no era herejía, sino simple ortodoxia. Encontré en el club anarquista o en un templo babilónico lo que pude haber encontrado en la iglesia parroquial vecin.». GILBERT KEITH CHESTERTON, *Ortodoxia*, Editorial Porrúa, México 1998, p. 8.

<sup>5</sup> V. LESZEK KOŁAKOWSKI, *op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>7</sup> V. RAMÓN GARCÍA DOMÍNGUEZ, *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, Destino, Madrid 2010.

<sup>8</sup> V. LESZEK KOŁAKOWSKI, *op. cit.*, p. 9.

nión (*defensere persistent*). Asimismo el autor afirma que a las personas que incurrieron en un error no por su propia soberbia, sino por ajena, *non sua audacia sed aliena seducuntur in errorem*, como reza la regla latina, no se les consideraba herejes<sup>9</sup>. Es evidente que el héroe delibesiano, Cipriano Salcedo abraza el luteranismo gracias a una influencia intelectual de Pedro Cazalla quien, en un momento dado, le revela «brutalmente y sin preparación alguna que no había purgatorio.»<sup>10</sup> La constatación desbarata definitivamente las bases de la fe sentadas en la niñez, haciendo que la búsqueda espiritual de la verdad desemboque en las creencias luteranas. La figura del Todopoderoso de la mirada helada de su padre, Salcedo la cambia por una visión considerada herética. Sin embargo, ante la muerte, resulta ser el único del grupo de los conversos que conserva fe firme, guarda una postura de quien entrega su vida por las convicciones justas. Los inquisidores no logran vencer su resistencia. Huelga observar que Cipriano Salcedo no se reconoce a sí mismo como hereje. La denominación peyorativa le es asignada por la muchedumbre sedienta de sangre humana: «Le llamaban hereje, pelele, viejo loco».<sup>11</sup>

En un principio fijémonos en el epígrafe de la novela que pone en evidencia la dimensión de la apertura y de transgresión de unos esquemas consolidados. La cita viene del discurso de Juan Pablo II pronunciado a los cardinales en Roma en junio de 1994, en el que el papa enumera diferentes formas de violencia perpetradas en nombre de la fe, reconociendo la necesidad de confesar la culpa y no cerrar los ojos a la realidad. El papa afirma: «Es preciso que la Iglesia [...] revise por propia iniciativa los aspectos oscuros de su historia, valorándolos a la luz de los principios del Evangelio».<sup>12</sup> Ya en el espacio de prelectura queda enfocada la perspectiva universal de abogar por tolerancia a la que aspira la narrativa delibesiana a contrapelo de la corriente posmoderna. Mediante la figura de Cipriano Salcedo, que llega a separar la iglesia romana de la apostólica, se realiza una revisión subversiva que cambia el modo de apprehender el cristianismo y sus instituciones sin

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 10.

<sup>10</sup> MIGUEL DELIBES, *El hereje*, Destino, Barcelona 2010, p. 256.

<sup>11</sup> Ivi, p. 413.

<sup>12</sup> Ivi, p. 13.

el amago de pose didáctica <sup>13</sup>. Huelga subrayar que Delibes, contado entre los llamados autores cristianos, que no pretende borrar la inquietante existencia de las atrocidades cometidas por la Iglesia institucional y la Inquisición cuya actividad ha sido silenciada durante muchos siglos <sup>14</sup>.

Ahora bien, pasemos al análisis de dos fragmentos referentes al nacimiento y a la muerte en la hoguera del protagonista, que constituyen el marco de la vida concentrada en forma de relato. Desde el mismo principio Cipriano Salcedo, nacido el 31 de octubre de 1517, el día que Martín Lutero fija sus noventa y cinco tesis en la puerta de la iglesia en Wittemberg, está predestinado a ser hereje. La fecha clave de la cisma marca fatalmente el destino del héroe. Es fruto del matrimonio al que se diagnostica incorrectamente la infertilidad, parece un ser defectuoso y lábil. La comadre al ver al niño, pronuncia las siguientes palabras: «Que menudo es. Parece un gatito». <sup>15</sup> A pesar de su flaca constitución, da muestras de una extraordinaria fuerza física. Por otro lado, su hablar se caracteriza por un leve tropiezo en la sílaba inicial. «La reliquia que le había dejado el miedo al padre» <sup>16</sup> indica una aparente indecisión al pronunciar afirmación cualquiera. El titubeo en el nivel corporal implica cierta vacilación inherente en el personaje del hereje, concebido como un ser que elige. A la hora de salir al mundo, por una parte, intenta resistir, por otra, su primer ademán es calificado como muestra de indecisión:

Fue en ese momento cuando el prestigioso doctor Almenara pronunció una frase que había de hacerse popular en la villa: Este niño está pegado —dijo—. Justo en ese instante ocurrió algo inimaginable: la cabeza de la criatura desapareció del acceso y, en su lugar, asomó su bracito con la mano abierta que se agitaba como si se despidiese o saludase. Y allí quedó después el brazo, desmayado y flojo como un pene, entre las piernas abiertas de la dama. <sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> V. RAMÓN GARCÍA DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, p. 833.

<sup>14</sup> V. RICARDO GARCÍA CÁRCEL, DORIS MORENO MARTÍNEZ, *Inquisición. Historia crítica*, Temas de Hoy, Madrid 2000. AUGUSTO CÉSAR SARROCCI CARREÑO, “La Inquisición como temática novelable en España e Hispanoamérica. O el intento de la literatura por luchar contra el silenciamiento de la Inquisición”, en «Iberoamérica Global», vol. 2, n. 3, diciembre 2009, pp. 108–125.

<sup>15</sup> MIGUEL DELIBES, *op. cit.*, p. 58.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 57.

El narrador nos esboza una escena casi grotesca. Ninguno de los personajes logra escapar de los dardos de la ironía, ni siquiera a la doliente parturienta se le ahorra la descripción de la fisionomía alterada, en la que la dama se transforma en un hermafrodita, una mujer que da a luz con el atributo masculino. En la esperada aparición del héroe en el mundo novelesco le asisten la madre, el *prestigioso* doctor, la comadre y el impaciente lector. Estamos entre solemnidad y risa: la situación se convertirá en una anécdota irrisoria que andará de boca en boca y se popularizará en la ciudad. Lo primero que vemos es el brazo del niño, que sale de entre las piernas maternas abiertas, como si fuera un pene. El narrador interpreta su primer gesto como un saludo o una despedida del protagonista que vacila, retira la cabeza, que no quiere abandonar el útero y sabotea su propio advenimiento aunque no es capaz de renunciarlo. La hesitación antecede a la *herejía* entendida como el acto de elegir.

La novela la cierra el atroz auto de fe. Desaparece la fraternidad de los luteranos, que se delatan mutuamente. A diferencia de la mayoría de sus correligionarios, Cipriano es consecuente con su creencia, poco a poco va transformándose en una figura hagiográfica. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi en el artículo “Pasado de un porvenir para caracterización de Cipriano Salcedo, protagonista de *El hereje*”<sup>18</sup> interpretan la enfermedad de los ojos como una simbólica representación del desapego del mundo terrenal, del protagonista que ya, tras la muerte de su mujer, había hecho un doble voto de castidad y pobreza. Justo antes de la ejecución, Cipriano se muestra dócil, tranquilo, incluso benévolo, deja que le hagan sufrir. En su rostro aparece una sonrisa. Sus gestos recuerdan la iconografía ortodoxa de los mártires que ya en vida triunfan sobre los verdugos. Cipriano levanta la cabeza y mira a lo alto, formula su credo: «— C... creo — dijo— en la Santa Iglesia de Cristo y de los Apóstoles».<sup>19</sup> Su obstinación no armoniza con un leve titubeo en la primera sílaba al pronunciar: *creo*. Las últimas escenas recuerdan la subida de Cristo al Calva-

---

<sup>18</sup> JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, AUGUSTA LÓPEZ BERNASOCCHI, “Pasado de un porvenir: para una caracterización de Cipriano Salcedo, protagonista de *El hereje* de Miguel Delibes”, en «Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes», n. 2, 2004, pp. 195–218.

<sup>19</sup> MIGUEL DELIBES, *op. cit.*, p. 420.

rio y los retazos del monólogo interior de Cipriano, el grito terrible: «Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?» (Mt 27, 46):

Por sorprendente que pudiera parecer, la mortecina actividad de su cerebro evitaba la idea de la muerte para detenerse a reflexionar en el tremendo misterio de la limitación humana. Al aceptar el beneficio de Cristo no fue vanidoso ni soberbio, pero tampoco quería serlo a la hora de perseverar. Debería perseverar o volver a la fe de sus mayores, una de dos, pero, en cualquier caso, en la certidumbre de hallarse en la verdad. Mas ¿dónde encontrar esa certidumbre? Mentalmente pedía a Nuestro Señor una pequeña ayuda: una palabra, un gesto, un ademán. Pero Nuestro Señor permanecía en silencio y, al mostrarse mudo, estaba respetando su libertad. Oh, Señor —se dijo acongojado— dame una señal. Le atribulaba el prolongado silencio de Dios, la taxativa limitación de su cerebro, la terrible necesidad de tener que decidir por sí mismo, solo, la vital cuestión.<sup>20</sup>

Justo antes de morir, en los últimos momentos de su vida, le atormentan las dudas, no está seguro de estar en la verdad, el hereje más bello en el instante en que vacila. Empero el Altísimo no disipa sus dudas, es más, consiente que le den tormento. El narrador le disculpa a Nuestro Señor, que «al mostrarse mudo, estaba respetando la libertad» del condenado, no le forzaba a hacer ninguna declaración. La reiteración del posesivo “nuestro” denuncia el odio entre ortodoxos y heterodoxos que profesan la fe en un solo Dios. El hombre permanece solo, en el espeluznante espectáculo, organizado en nombre de salvación de almas de los condenados y, al mismo tiempo, para conservar el prestigio de la orden dominicana. Tras entregar el alma, Cipriano queda inmovilizado en la postura de mártir. Cuando culmina la pasión, se funden el personaje de Cipriano con la figura de Mesías, hereje que dio principio a una ortodoxia, hasta transformarse en un dúo inseparable en el que se imbrican la herejía y el dogma, lo elegido, *humana sensu electa*, y lo ortodoxo inflexible. Cerca de la hoguera, en vez de la Virgen María, se encuentra una figura femenina ambigua, madre —nodriza— amante. Su llanto rompe el silencio que se produce tras el último suspiro de Cipriano. Los que ven el sufrimiento de Salcedo, enmudecen asustados e impresionados por su *entereza*, que podemos

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 415.

interpretar no sólo como fortaleza de ánimo, firmeza, sino también como integridad, perfección.

Señor, acógeme — murmuró éste. Sintió un dolor intensísimo, como si le arrancaran la piel a tiras, en las caras internas de los muslos, en todo su cuerpo, con una intensidad especial en las yemas de los dedos. Apretó los párpados en silencio, sin mover un músculo, resignadamente. El pueblo, sobreco-gido por su entereza, pero en el fondo decepcionado, había enmudecido. Entonces rompió el silencio el desgarrado sollozo de Minervina. La cabeza de Cipriano había caído de lado y las puntas de las llamas se cebaban en sus ojos enfermos.<sup>21</sup>

María Isabel Vázquez Fernández al mostrar los motivos característicos de la prosa delibesiana que se acumulan en *El hereje*, interpreta la obra como una *novela total* donde la totalidad se vuelve sinónimo de la suma de los rasgos narrativos, integridad del cosmos novelesco<sup>22</sup>. Cipriano, como otros héroes de Delibes, queda marcado con el estigma *infrahombre* y a la vez su actitud de permanecer fiel, cobra una dimensión sobrehumana<sup>23</sup>. La autora pone de manifiesto el hecho de que Delibes, por primera vez, celebre, a través de una descripción muy detallada, la muerte del protagonista, una muerte brutal, muerte efectuada por los verdugos que actuaban en el nombre de Dios, ejecutando una sentencia justa<sup>24</sup>. Ante la visión hagiográfica de la vida de Cipriano Salcedo, el lector junto con la multitud de mirones, enmudece y queda perplejo. «Esa es la “hermosa muerte” ateniense, el cambio de lo finito por lo infinito, del *eschaton* por el *telos*, el “Muero para no morir”»<sup>25</sup>, diría Lyotard. Como el narrador transforma al protagonista en un mártir que muere por sus convicciones, queda patente que se sirve del idioma de la ortodoxia. El relato lo rigen las reglas del discurso que simultáneamente es sometido a juicio. Por ende, podemos sacar la conclusión que el objetivo del sujeto narrante no es resolver la

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 421.

<sup>22</sup> V. ISABEL VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, “Miguel Delibes: «*El hereje*, novela total»”, en ANTONIO REY HAZAS (ed.), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Eneida, Madrid 2004, pp. 233–254.

<sup>23</sup> V. LEO HICKEY, *Cinco horas con Miguel Delibes: el hombre y el novelista*, Editorial Prensa Española, Madrid 1968, pp. 213–223.

<sup>24</sup> V. ISABEL VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 251.

<sup>25</sup> JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *La diferencia*, Gedisa, Barcelona 1991, p. 120.

disputa, sino de «dar testimonio a la diferencia»<sup>26</sup>, colocando en el tiempo el perenne e insoluble conflicto entre los que sufrieron el perjuicio y los que se sienten justificados. La mínima distancia entre la herejía y ortodoxia hace que la reconciliación esté a punto de realizarse y que finalmente se frustre. Resulta que de la creación del hereje deriva una ortodoxia de los valores universales. Delibes tras haber creado a Cipriano Salcedo, aparentemente defectuoso, a contrapelo de la corriente posmoderna, plantea el problema de la espiritualidad a través de una narración totalizante, expresa el anhelo verdaderamente herético, el anhelo de la verdad o la nostalgia por ésta. El héroe delibesiano es un *hombre falible*<sup>27</sup>, condenado a elegir, que siempre se encuentra en el espacio *entre*, entre la herejía y la ortodoxia, entre el ser y la nada, entre el principio grotesco de su vida y el fin patético. Cipriano, postrado y perdedor, participa de defectuosidad y labilidad, así como de fuerza sobrehumana, unas características que le llevan a poseer una identidad frágil. Por otro lado, Cipriano se muestra capaz de elegir y de sufrir las consecuencias de la elección. Así que el martirio comprende una victoria que le saca del decurso del tiempo histórico.

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>27</sup> Nos referimos al concepto de Paul Ricoeur. Escribe el filósofo: «Yo busco la labilidad en desproporción; pero ¿y la desproporción, dónde la busco? Aquí es donde nos enfrentamos con la paradoja cartesiana del hombre finito – infinito [...] El hombre no es intermediario porque esté entre el ángel y la bestia, sino que es intermediario en sí mismo, entre su yo y su yo. Es intermediario porque es mixto, y es mixto porque realiza mediaciones el acto de realizar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad dentro y fuera de sí». V. PAUL RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, Taurus, Madrid 1982, pp. 26–27.

“La hija de Hir”, capítulo inédito de *Figuras de Bethlem*  
de Gabriel Miró

Laura Palomo Alepuz, Universidad de Alicante

**1.1. *Figuras de Bethlem***

*Figuras de Bethlem* es una obra de asunto bíblico que Gabriel Miró proyectaba incluir en la colección *Estampas Viejas*. De la serie finalmente sólo llegaron a ver la luz los dos tomos de *Figuras de la Pasión* y algunos episodios en forma de artículos de prensa de *Figuras de Bethlem*<sup>1</sup>. Éstos son diferentes reelaboraciones de los cuatro capítulos que tanto la *Edición Conmemorativa de las Obras Completas* de Miró<sup>2</sup> como las posteriores ediciones han fijado con los siguientes títulos: “Bethlem”, “Ruth”, “Llegan San José y Santa María” y “Los tres caminantes”. Sin embargo, si bien el contenido publicado acerca de esta obra se reduce a las cuatro divisiones citadas, en el legado Miró<sup>3</sup> que custodia la biblioteca alicantina que lleva su nombre se conserva abundante material manuscrito, que, aunque en su mayor parte fragmentario y en forma de borrador, nos proporciona muchísima información adicional acerca de su composición, su contenido, su estructura o sus fuentes.

---

<sup>1</sup> GABRIEL MIRÓ, *Figuras de la Pasión del Señor*, Doménech, Barcelona 1616–1917, vol. I y II.

<sup>2</sup> ID., *Obras Completas. Edición Conmemorativa*, Altés, Barcelona 1935.

<sup>3</sup> El legado Miró se encuentra organizado en carpetas.

## 1.2. “La hija de Hir”

Es el caso del episodio titulado “La hija de Hir”. Este se encuentra en la carpeta “Bethlem. Bethlem I–2<sup>a</sup>” y se basa en un suceso que aparece narrado en I *Jueces*, XIX <sup>4</sup>: la mujer de un levita de Efraim, betlemita, viaja a la casa de su padre. Transcurridos cuatro meses, su marido la va a buscar a Belén con la idea de volver juntos al domicilio conyugal. En el camino de vuelta tienen que hacer noche en la ciudad de Gabaa, de la tribu de Benjamín, donde finalmente un viejo jornalero efraimita les ofrece alojamiento, pero, una vez allí, los habitantes de la ciudad reclaman al levita porque quieren abusar de él. Este último, dirime la cuestión al arrojarles a su propia mujer a la que violan en masa repetidamente y que acaba muriendo a la puerta de su huésped. El levita entonces corta el cuerpo sin vida de su esposa en doce trozos y envía uno a cada una de las tribus de Israel para que juntos luchan contra el pueblo que ha cometido la infamia.

Pero, si bien Miró parte del relato bíblico, no se limita a transcribirlo sino que introduce una serie de cambios que enriquecen substantivamente tanto la narración como su significación última. Vamos a irlos viendo más detenidamente apoyándonos en diferentes fragmentos que hemos seleccionado <sup>5</sup>.

En primer lugar, ambos relatos comienzan con la historia *in media res*, es decir, cuando la mujer betlemita vuelve a casa con su padre, pero se diferencian en que en *Figuras de Bethlem*, mediante una analepsis se nos da a conocer cómo era la vida que padre e hija llevaban antes de casarse esta. Y ello tiene que ver con el segundo cambio que introduce el escritor que es que, mientras que en el relato original el personaje principal en torno al cual se articula la historia es

---

<sup>4</sup> Así aparece narrado en el ejemplar de la Biblia que se conserva en el despacho del autor, en la Biblioteca Gabriel Miró de Alicante: *La santa Biblia*, trad. y ed. de FELIPE SCIO DE SAN MIGUEL, Gaspar y Roig, Madrid 1852–1869.

<sup>5</sup> Los fragmentos de “La hija de Hir” que aparecerán a lo largo de esta reflexión, los ha transcrito la autora de los manuscritos que conserva el legado Miró en la biblioteca Gabriel Miró de Alicante, concretamente, de la carpeta denominada “Bethlem. Bethlem I–2<sup>a</sup>”. Las normas que ha seguido para ello se mostrarán al final del capítulo en forma de anexo.

el levita, en la reelaboración mironiana éste último pierde protagonismo a favor de la mujer y de su padre. Por este motivo, Miró brinda un nombre propio a éste, Hir, al que en el relato de *Jueces* se alude siempre en relación a su yerno como «suegro del levita» o como «padre de su mujer», y comienza el capítulo presentándonos su vida:

Hir tenía su casa en lo último de Bethlem, a lo<sup>6</sup> ancho de mediodía, hacia los fondos de las cañadas ~~azules de Moab y el horizonte de~~ y las rocas **graníticas**<sup>7</sup> de Moab. [...] Hir se marchaba sin pasar por la aldea. ~~Hir~~ Volvia con sus ~~cañadas~~ arcas y costales **llenos de**<sup>8</sup> productos de las ciudades del mar y de los **desiertos**<sup>9</sup> lejanos. [...] No faltaba ningun año a las fiestas del Tabernáculo en Siloh, [...] y se **internaba en ciudades enemigas; y allí** **presenció** los cultos de sangre de ~~los~~ Baal y los de placeres tan espantosos como la muerte dedicados a Astarté<sup>10</sup>.

Y más adelante añade:

Viudo, con una hija, dos siervos y una casa en Bethlem. De todas partes llevaba algo como una mercancía impalpable, el olor de los **paisajes** diversos, su palabra y sus ojos llenos de ~~caminos~~ caminos. Era **lo que había de ser tipo** el tipo ~~avanzado~~ de mercader israelita, siempre él en su fondo, sellado por su raza, cuando su raza, recién repartida y confinada en el país de la promesa del Señor, todavía no podía darse más que al pastoreo, a la labranza y a la ~~guerra~~ defensa guerrera de sus campos que daban la leche y la miel<sup>11</sup>.

De este modo, Miró no sólo nos da su nombre y su profesión sino que incluso va más allá porque nos indica que Hir era una persona avanzada —Miró precisamente utiliza este adjetivo aunque después lo rechaza seguramente porque era demasiado transparente (pues el modo de crear de Miró entrañaba una depuración continua que buscaba, como acertadamente ha señalado Miguel Ángel Lozano<sup>12</sup>

---

<sup>6</sup> Tachado en primer lugar: *encima de*; sustituye este sintagma *hacia el sol* que finalmente también rechaza.

<sup>7</sup> Tachado: *encendidas*.

<sup>8</sup> Tachado: *de*.

<sup>9</sup> Tachado: *ríos*.

<sup>10</sup> GABRIEL MIRÓ, *Legado Miró*, Carpeta “Bethlem. Bethlem I–2<sup>a</sup>”, p. 9r (1).

<sup>11</sup> Ivi, p. 10r (1).

<sup>12</sup> GABRIEL MIRÓ, *Obras Completas*, vol. II, ed. e intr. de MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, Madrid 2007, p. LX.

«no “agotar” el significado preciso» de las palabras para mantener su poder de sugestión)— puesto que en un momento en el que el *modus vivendi* del israelita era fundamentalmente agrario o ganadero, él se atreve a salir de su aldea y a internarse en otras tierras y mantener trato con otras culturas. Es, además, una persona heterodoxa puesto que no rechaza el contacto con personas de otras creencias religiosas, mantiene amistades en cada uno de los lugares que visita e incluso tiene relaciones con mujeres no israelitas.

En cuanto a su hija, dice el narrador:

¿Cómo es la hija? Hir se volvía hacia la ruta imaginaria de **su aldea** <sup>13</sup>. [...] La aldea era su hija. Pronunciaba Bethlem como **se** si fuese el nombre de su hija. Y destacaba ella de todas las niñas, y, despues de todas las mujeres bethlemitas, no por hija y hermosa, sino por **esencias** <sup>14</sup> de lejanias que le comunicaba el padre <sup>15</sup>. (Página 10r (1) y 11r (1)).

Por otro lado, Miró establece un contraste entre el personaje del levita y el de Hir y su hija que llegará a su máximo desarrollo en el punto climático de la violación y que tendrá su desenlace en la muerte del levita a manos de su suegro. En un primer momento, tanto Hir como su hija tienen una visión más superficial y positiva de Nathan. Lo que Hir cuenta a sus amigos betlemitas, que también en este caso, es información adicional que Miró aporta, es que es un levita de Bethoron y que el pontífice, Finées «lo había ensalzado entre todos los que sirven al Señor» <sup>16</sup>. Y así describe su hija sus primeras impresiones sobre su marido a sus amigas:

Yo lo vi en Siloh. **Me** <sup>17</sup> miró cuando cruzaban como ángeles para rodear el tabernáculo. [...] Y cuando se abría un poco el humo recibía los ojos suyos, fijos como dos dardos a mis pechos y a mis ojos, como los de los querubines que vigilan el arca del Señor. Se llama Nahath, nombre de otros levitas antiguos. Yo veía las familias de estos hombres vestidos de blanco, tan cerca del tabernáculo, separadas **del** <sup>18</sup> ~~nosotros~~ **pueblo, que se apretaba** como de

---

<sup>13</sup> Tachado: *Bethlem*.

<sup>14</sup> Tachado: *diferencia de ropas*.

<sup>15</sup> GABRIEL MIRÓ, *Legado Miró*, cit., pp. 10r (1) y 11r (1).

<sup>16</sup> Ivi, p. 14r (1).

<sup>17</sup> Tachado: *Fue el que*.

<sup>18</sup> Corregido: *de*.

otro rango. Para postrarse, para subir los brazos, para mirar y orar, tenía Nahath una suavidad misteriosa. Solo en él veía yo esas prendas, porque solo a él le miraban. Toda la multitud de levitas y sacerdotes, eran eso: multitud, el conjunto de blancura sagrada de la que se adelantaba Nahath para mí.<sup>19</sup>

Pero rápidamente cambia su punto de vista. Añade:

Después, en Bethoron ví que todos ellos son como Nahath; la suavidad, el misterio, la sonrisa, el ademán son iguales como su túnica y su mitra y su ceñidor. Ni ángeles ni nubes; sino dulzura de sus palabras y de sus manos, dulzura de oficio para mercar sus dádivas de los devotos, para ser el levita más regalado de las gentes.<sup>20</sup>

Se aúnan en su opinión la crítica personal a su marido así como la crítica a toda la casta sacerdotal a la que él pertenece. De este modo, a Hir también le causa una decepción cuando vuelve a verlo en Belén:

[...] Hir se pasmaba de que pudiera haberle aceptado con tanto fervor para su hija.<sup>21</sup>

El levita es el paradigma perfecto del creyente ortodoxo. Cuando van de camino a Efraín, no quiere hacer noche en Jebús porque no es una ciudad israelita y, por lo tanto, es infiel. Prefiere llegar hasta Gabaa que sí que está en tierra de Jehová. Además, vive de las apariencias y no es amable porque su naturaleza o su ética personal se lo dicten sino para conseguir bienes materiales. De este modo, se aleja de los ideales éticos que debería representar. Y el contraste se acentúa cuando ya en Gabaa, los habitantes reclaman al jornalero que les ha albergado que les saque al levita para que abusen de él. Dice el narrador que «[l]a hija de Hir se arrimó a Nahath. Le abrazaba protejiéndole [*sic*] y amparándole»<sup>22</sup>. Frente a la actitud de ella, la de él:

Nahath se había ergido [*sic*], como delante del ara. Hacia los ademanes del pontífice de tocar con reverencia las palabras *urim* y *thummim* grabadas en el

---

<sup>19</sup> GABRIEL MIRÓ, *Legado Miró*, cit., pp. 25r (1) y 26r (1).

<sup>20</sup> Ivi, p. 26r (1).

<sup>21</sup> Ivi, p. 29r (1).

<sup>22</sup> Ivi, p. 39r (1).

racional. Seco y terrible, sintió la fuerza de la predestinación que había esperado siempre. Se levantaba sobre todo Israel por su desnudo: “Tu perfección y tu doctrina para tu varón santo a quien probaste en las tentaciones y en los peligros; el que dijo a su padre y a su madre: no os conozco; y a sus hermanos: ¡no sé quien sois! Antes su santidad y su fortaleza, antes él, ofreciéndose a Dios. Perfección suya por la doctrina que descendió con el trueno a Israel. Todos los ejemplos de los implacables y de los esforzados. Y él, entre ellos!

La hija de Hir sintió el brazo del marido que se le enroscaba a su cintura, vibrante y glacial como una sierpe. Se abrió la puerta. Luna y antorchas caían sobre su hermosura que se le iba desfilando. Y aquel brazo de sierpe la precipitó a la carne de los hombres de Gabaa.<sup>23</sup>

A lo largo de estos textos hemos podido ir viendo como, paralelamente al contraste establecido entre lo que podríamos llamar los personajes ortodoxos y los heterodoxos, el narrador cada vez se posiciona más claramente junto a los últimos. Y esta es otra novedad que introduce Miró. El narrador bíblico se situaba en el punto de vista del levita, aprobando su comportamiento en este suceso. Miró, por el contrario, no sólo lo condena sino que denuncia las apariencias puesto que el levita no actúa tan honestamente como cabría suponer dado su estado mientras que un personaje como Hir que había tenido trato con las religiones más denostadas por el judaísmo por su ligereza moral, al que se reprochaba por el modo de vida que había elegido llevar, nunca había contemplado una indignidad semejante a la que se comete con su hija. Esta idea, que está muy en la línea de toda la obra de Miró<sup>24</sup>, pensemos por ejemplo en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* en donde los personajes más positivos son los personajes menos reaccionarios, a los que se censura por su comportamiento fuera de los límites de la moralidad más pacata y estrecha, la plasma perfectamente en el monólogo interior de la mujer en el momento de su violación:

Todo rápido, estrujada por el vendaval en la noche tan pura, tan blanca. Así tan blanca se le apareció de súbito ~~Bethlem~~ su aldea en Gabaa. Bethlem

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 39r (1) y 40r (1).

<sup>24</sup> Esta idea también la sugiere James Airozo en su estupendo trabajo: *Religion, The Bible and Ideology in the Works of Gabriel Miró*, University of Michigan, Dissertation Services, 1984.

íntegramente habitado y pasado por la figura de su padre. Su padre cruzaría entre gentes enloquecidas de lujuria, entre **el refocilo de**<sup>25</sup> las maldades; doblado por la maldición de los que se creen justos, hundido en todos los cienos por ~~venir~~ exaltarla a ella, guardandola en su vida de inocencias; y su beso venia despues de la lustración. Muchas leguas antes de mirar a la hija, sus ojos, su boca y sus manos habian recibido el baño de pureza de los horizontes de Judá y de sus pensamientos. Ahora, su padre, velaria en la casa **de su infancia** imaginando a la hija dormida en su cansancio feliz, al lado del esposo, reclinada en brazo puro, justo, levítico del esposo. Y ese brazo tantas veces tendido entre el altar y la víctima agradable al Señor, tanto tiempo en espera de un designio santo y heroico, el brazo ~~del~~ de hombre de Dios, del escogido, empujó a la mujer a la infamia que la destrozaba. En un momento entregada por el marido a todas las infamias que su padre no presenció nunca en los pueblos enemigos de Israel. Y una ciudad creyente la devoraba. Entregada por santidad, por vanagloria. ¡Que delirio de odio contra ~~su~~ el “hombre de dios”<sup>26</sup>!

Miró, incluso le concede al personaje de Hir la oportunidad de vengarse pero no de los benjaminitas que cometieron la depravación con-~~tra~~ su hija sino contra el yerno que lo permitió. Dice Hir al final del capítulo:

—Por la mujer más hermosa de Bethlem pelearon todas las tribus del pueblo del señor. En doce trozos fue repartida su hemosura. Cada trozo lleno de infamia. Por los doce trozos del cuerpo de Nathan cuerpo de pureza de maldición he visto pelearse los cuervos. Yo me esperaba para verlos en los barrancos de cada tribu; y al siervo le arranqué los ojos que miraban a mi hija<sup>27</sup>!

Además, los paralelismos entre el sector levítico nacionalista, corrupto, hipócrita y cruel que representa Nathan y los sectores católicos más autoritarios que aparecen reflejados en otras obras de Miró, aunque especialmente en las dos novelas de Oleza, son evidentes. Y esto dota de universalismo a su obra porque su crítica focaliza los defectos que estos personajes encarnan que pueden ser los mismos en diferentes épocas, culturas y confesiones religiosas y

---

<sup>25</sup> Tachado: *todas*.

<sup>26</sup> GABRIEL MIRÓ, *Legado Miró*, cit., pp. 40r (1) y 41r (1).

<sup>27</sup> Ivi, p. 51r (1).

porque, sobre todo, no elude el riesgo de desaprobarnos aunque esto suponga comprometerse.

Y no sólo demuestra valentía Miró en este sentido. El hecho de que decida narrar la violación desde el punto de vista de la mujer y de que lo haga además tan osadamente, sin maquillar ni evitar ningún elemento desagradable o supuestamente indecente y a la vez envolviendo la narración sutilmente, conteniendo en el punto exacto la emoción, supone una novedad y un desafío:

Una mujer sola entre bestias que se le revolcaban, que la aplastaban, y abrían y distendían. Un montón, y detrás más fauces, más vientres, más ~~risas~~ mandíbulas abiertas, más ojos torcidos y bestiales. Gritos arrancándole intimidades, espasmos, cosas involuntarias a los que esperaban pasar y tenerla. Gritos de obscenidades **hacia el** <sup>28</sup> marido. **Un jadeo** <sup>29</sup> pateante de **onagros, de** <sup>30</sup> camellos, **de** <sup>31</sup> toros enardecidos; pero hombres. No podía compararseles sino a lo que eran, con su risa, con su palabra, con su gesto, con sus invocaciones. [...]

El dolor de heridas, de desolladuras y articulaciones quebradas, de desgarros, y mordeduras horribles la [*sic*] **quitaba** <sup>32</sup> la conciencia de ludibrio <sup>33</sup>. [...]

De pronto, le pareció salir del fondo de sí misma a la superficie del aire de la madrugada. Y ~~lo~~ vió. Dos hombres se le apartaban tambaleándose; y ella se arrastró buscando a tientas de toda su piel enfangada un suelo seco al que ampararse sola; un **huello** <sup>34</sup> de tierra que no estuviera envilecida, que no hubiese tocado su piel revolcada y ~~pisada~~ chafada; tierra para sus rodillas y para sus uñas, que la pudiera llevar así, como andan las perras, hasta donde la viese aquel hombre que los recogió y el marido que la entregó, y a rastras la llevasen a Betlem y la tendiesen en la tierra de su infancia y de su inocencia, en la tierra que había imaginado y deseado ser de su hombre. Una multitud acortezada se sació en ella, y ya no quedaba nadie; ella sola muriéndose <sup>35</sup>.

Para concluir, se puede decir que la actitud de Miró implicaba una subversión de los valores tradicionales que imperaban en la sociedad de principios del siglo XX en la cual escribía, de cuyo sector más

---

<sup>28</sup> Tachado: *del*.

<sup>29</sup> Tachado: *Se le paraba*.

<sup>30</sup> Tachado: *bestias con furia. Asnos y*.

<sup>31</sup> Tachado: *y*.

<sup>32</sup> Tachado: *apartó*.

<sup>33</sup> GABRIEL MIRÓ, *Legado Miró*, cit., pp. 41r (1), 42r (1), 43r (1) y 44r (1).

<sup>34</sup> Tachado: *suelo*.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 43r (1) y 44r (1).

conservador ya se había ganado la animadversión. Pero que, a pesar de ello y de las funestas consecuencias que había experimentado fruto de esta enemistad, aunque sin ningún alarde y muy modestamente, no dejó de defender a lo largo de toda su obra su conciencia ética.

### 1.3. Apéndice

#### 1.3.1. Criterio que se ha seguido para la transcripción de los manuscritos

I) En el texto:

1) Página: para una hoja que va numerada. Seguida de su número X de página, de la aclaración r (para recto: parte delantera de la cuartilla) o v (para verso: parte trasera de la cuartilla), de un número entre paréntesis que indica el número de páginas que, con el mismo número, han aparecido ya en esa carpeta y que puede ir seguido de letra (A, B, C y así sucesivamente) para marcar diferentes versiones de una misma página. Ejemplo: Página 7r (2) (A): quiere decir que es una página 7, recto, que es la segunda página 7 se nos muestra en esta carpeta y que es la primera versión de esta página que hemos encontrado (pero que existen más). El número para el reverso siempre será el mismo que lleve el recto independientemente del lugar que ocupe.

2) Si una página no va numerada así se hará constar.

3) Nota: para hojas no numeradas que contengan anotaciones.

II) Dentro de una página:

1) [*sic*] cuando una palabra no está correctamente escrita pero Miró la ha anotado así. También puede aparecer en casos en los que Miró no observa las reglas de concordancia gramaticales por descuido o en los que faltaría cierta palabra o signo para darle sentido a la oración.

2) En cuanto a las faltas de ortografía, respetaremos el texto original aunque no siga las reglas actuales. Esta regla se aplica también a lo que atañe a puntuación y acentuación.

3) ~~Tachado~~: utilizaremos esta aplicación para indicar que está tachado en el manuscrito.

4) ~~Doble tachado~~: utilizaremos el doble tachado en los casos en los que aparezca una palabra o grupo de palabras ya tachadas dentro de un texto tachado posteriormente en el manuscrito.

5) **Negrita**: una o varias palabras aparecerán en negrita cuando reemplazan a otra que aparece tachada o se añaden posteriormente al texto. En el manuscrito suelen estar sobrescritas o infraescritas (con respecto a la línea principal). En el caso de que sustituyan un fragmento tachado, dejaremos en el cuerpo del texto las palabras en negrita mientras que las tachadas, en cursiva, las indicaremos en nota a pie de página precedidas de la palabra “Tachado”.

6) Corregido: indicaremos en nota a pie de página si una palabra ha sido parcialmente corregida, se indicará en nota a pie de página.

7) Añadido: indicaremos en nota a pie de página si el autor ha añadido, en una revisión posterior, algún signo de puntuación.

8) Cuando nos encontremos con dos tachaduras o más, unas encima de las otras, dejaremos siempre la que esté situada en una posición superior en el texto. Aparecerá en la nota a pie de página el orden en que han tenido lugar los cambios.

9) En la nota a pie de página, cuando se transcriba por razón oportuna un texto de extensión considerable, las palabras tachadas que normalmente se ponen a parte en la nota a pie de página, por no poder actuar así en este caso, las pondremos entre corchetes al lado de la palabra que las ha sustituido (que aparecerá en negrita) precedidas de la palabra tachado y también en cursiva.

10) (\*): utilizaremos este signo para señalar una llamada a nota que indicó el propio Miró mediante diferentes símbolos. Utilizaremos solamente éste para no desconcertar al lector.

11) //: encontramos frecuentemente en los borradores que una anotación comienza en determinada cuartilla pero continúa en otro lugar ya sea en el dorso de ésta o en otra y que, la mayor parte de las ocasiones, aparece señalado con una flecha u otro símbolo. En este caso, reproduciremos el texto unido, porque creemos que, de esta forma se facilitará la lectura y la comprensión del mismo. Además, utilizaremos la barra doble para señalar el fragmento que aparecía desplazado. Finalmente, indicaremos en nota a pie de página dónde estaba situado originariamente.

## Claves para acercarse a la literatura de Ginés Liébana

Olga Rendón Infante, Universidad de Cádiz

### 1.1. Introducción

El propósito de esta comunicación es, dentro de lo posible, esclarecer las claves de la obra literaria de Ginés Liébana, pintor, poeta y dramaturgo cordobés que se dio a conocer en la década de los cuarenta cuando ilustraba los textos de los poetas y demás colaboradores que publicaban en la revista *Cántico*, dirigida por sus amigos Ricardo Molina, Pablo García Baena y Juan Bernier. Su nombre se relacionó desde entonces y hasta hoy a la pintura, a sus magistrales retratos tamizados de fantasía y a sus sobrecogedoras imágenes de ángeles.

Sin embargo, además de con el pincel, Liébana ha demostrado ser ducho con la pluma. Una veintena de títulos lo avalan, entretajidos todos por el disparate, la dispersión, una risa que no llega a serlo del todo, y fundamentalmente por el uso de un lenguaje deformado hasta el límite por el humor y el absurdo, con saltos mortales que le permiten acercarse lo mismo a las pullas quevedescas, que a las técnicas surrealistas, al esperpento o a los títeres de cachiporra. Todo lo pretendidamente serio y trascendente está en el centro de la diana de este avisgado bufón, de este saltimbanqui del ingenio que, con una intención lúdica de poner a prueba el lenguaje y la racionalidad del lector, ofrece una propuesta estética completamente original, fuera del panorama editorial actual.

Me he propuesto, para esta ocasión, destacar tres aspectos que creo fundamentales en su obra y que paso a analizar a continuación.

## 1.2. Defensa de la alegría. Renuncia a su contemporaneidad.

Uno de los aspectos determinantes en su obra literaria es su propósito firme de alejarse de sus contemporáneos. Se define a sí mismo por exclusión. «Los contemporáneos —confiesa en una entrevista— se pasan de moda. No tengo vocación de contemporáneo. Ellos ya son herederos de sí mismos. Y eso es muy triste.»<sup>1</sup> El peso de la vanagloria que soportan quienes se saben en la cima del éxito y se sienten deudores de su propio arte no lo quiere para sí. El «culto colocado», —como él llama al representante de esta especie—, el artista aburguesado, el que «lleva aureola de elegido», al que le «pierde el micrófono» y vive «en una atmósfera divinamente falsa» y «en la tenebridad más absoluta»<sup>2</sup> —versos de su poema “[Defensor de una relación amorfa]”— es el pintor o poeta de la intelectualidad gris española que ha acaparado el escaparate del arte nacional. Este contemporáneo del que reniega Liébana es aquel que ya en el Madrid de los años cuarenta se pasaba «el día entero llorando», como recuerda con sorna, aquel que despreciaba la alegría por considerarla frívola para ser motivo poético. Lo expresa de este modo en el poema “[Enloquecido por la pasarella]” de su obra *La tarde es Paca*:

[...] La alegría está mal vista.  
A todo exquisito nacional con sueldo le compete  
estar a expensas de lo que el tiempo imponga. [...]  
Hasta que no desaparezcan  
los eternos funcionarios consagrados,  
viviremos de beca. [...] <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ROSA LUQUE REYES, *Cántico. Resistencia y vanguardia de los poetas de Córdoba*. Alfar, Sevilla 2011, p. 64.

<sup>2</sup> Versos de su poema “[Defensor de una relación amorfa]” subtítulo “Al amigo no nombrado” de su libro *La tarde es Paca*, Endymion, Madrid 2001, p. 76.

<sup>3</sup> Ivi, p. 78.

Él, que se define a sí mismo como rompedor y transgresor sin desprenderse de la tradición, eligió, en una larga etapa de la historia de este país en la que la amargura y la seriedad ganaban adeptos, defender el humor, erigirse bastión de la risa. Y así continúa hasta hoy, mientras presume de sus noventa años. A este respecto el libro antes mencionado, *La tarde es Paca*, ilustra perfectamente la disidencia de Liébana contra el pesimismo y contra ese intelectual de ahora que, partiendo de una producción pretenciosamente seria, se ha apoltronado en el éxito que alcanza. Este librito se abre con un poema que hace las veces de prefacio, más aún, de manifiesto de su intención poética. El poema en cuestión, que no lleva título específico, dice así:

Lo importante de una obra no es la obra en sí,  
sino la risa de fondo.  
Si no llegamos a reír,  
al menos, sustituyamos la risa por una sonrisa.  
Para un culto colocado  
reírse es un síntoma de ingenuidad cultural,  
cuando no de autista.  
Sólo se permite reír bajo los efectos de la droga,  
el chiste o el diseño.  
Sin embargo, la risa permite acercarnos a la naturaleza.  
Una risa desarma al enemigo, al miedo y al dolor físico.  
Las risa porque sí.<sup>4</sup>

Disiente Liébana del supuesto creador que se desvela por mantenerse en el primer puesto de los más vendidos o los más leídos, como quien se afana por ganar una absurda competición en la que, además, el ingenio y la creatividad no son imprescindibles para alcanzar la meta. Disiente de las escuelas pictóricas y de las modas literarias que encorsetan la creatividad y arrollan el ingenio en la corriente de su cauce, por lo general, de aguas tristes y espesas. Disiente de la falta de buen gusto, imaginación y sensibilidad y de la fidelidad ciega a lo basto y cateto. Disiente de la mentira dramática que se vende, de la burocratización del arte, del artista–oficinista, esclavo de su técnica prefabricada y de su éxito. En el poema “Alegato de un creador subalterno” lo expresa así:

---

<sup>4</sup> Id., *La tarde es Paca*, Endymion, Madrid 2001, p. 13.

Las escuelas artísticas han sido numeradas:  
 Hay varios géneros pictóricos.  
 Los inclassificados no tienen entrada en ese campo.  
 Hay que tener firma reconocida  
 y modificar el placer con el traje estratégico  
 de lo que está en boga para alcanzar estadia.[...]

Hace años que miran el barro con desprecio.  
 El cemento impera. Estos trabajos  
 han desecho la imagen y otros la desmejoran.  
 El pintor vivo más cotizado  
 es como un jefe de estación de trabajo molesto  
 (un doble esclavo del mecanismo de la reproducción natural)  
 que lleva al lienzo fielmente lo que ya se ve.[...]

En lugar de un ejercicio alegre de imaginación,  
 hay que aparecer manchesteriano que se codea muy bien  
 con los padecimientos.  
 Este sacrificio ha creado un género que da buen resultado...  
 y un bonito dinero.

A él, competir en esos circuitos no le interesa, no le divierte. Y prefiere usar su ingenio verbal para lanzar pullas al modo quevedesco, y burlarse de ese ambiente hostil, dictatorial del pesimismo y del arte conceptual y se burla de sus seguidores. Escribe entonces poemas en los que rezuma ese humor característicamente cordobés, fino, irónico, afilado y comedido, paradójicamente serio, reflejo de una viva y aguda inteligencia, como este titulado “[La inexacta informalidad]”:

A pesar de la dolorosa circunstancia  
 que padeció con su generación por la jefatura del caudillo,  
 este etiquetado como refinado, afloró emblemado  
 como maestro de la pureza abstracta.  
 (No se debe saber pintar para ser pintor).  
 Por exigente depurado de la expresión, pasó a la quinta—esencia,  
 después a la sexta—esencia, luego a la octava—izquierda—esencia,  
 y después pasó a la novena prestancia. [...]

Bien es cierto que bajo esta burla también se aprecia algo que pudiera interpretarse como desesperación o impotencia por haber sido siempre testigo de las injusticias de la fama, de la caprichosa volubilidad del éxito. —«No se sabe por qué La Fama es sólo para los que viven en tragedia»— dice Liébana en su poema “[Obra maestra de la

desesperación]”.<sup>5</sup> Le frustra que cualquier abstracto ensimismado en su amarga cáscara pueda ser considerado artista y él se mantenga como «un creador en la sombra» en palabras de Rosa Luque Reyes<sup>6</sup>, feliz, pero en la sombra.

No obstante, Liébana confiesa que «Es gratificante vivir sin reconocimiento y trabajar por el “lateral”. Un manantial —añade metafóricamente— si se ciega crece para abajo y a la larga rompe con más fuerza.»<sup>7</sup> Así que no está en él ser un derrotista. Su ejercicio de optimismo le lleva a reconocer que «el placer de ser sensible está consiguiendo poco a poco certificado de nacimiento.»<sup>8</sup> Este vitalista, curioso de la vida, siempre nómada, provinciano y forastero al mismo tiempo, este que se definió en la posguerra como «exiliado alegre» se preocupa de apresar la vida, de hacer que ésta sólo le dé oportunidades para reírse mientras otros, intelectuales de cara gris, se afanan y preocupan. Así él mismo se ríe y cuenta en un poema:

Cuando lo conocí le dije.  
“¡Qué triste es usted,  
Se le ve que es culto!”  
(Los instruidos son muy desgraciados)[..]<sup>9</sup>

### 1.3. La subversión del lenguaje. Búsqueda de lo popular a través del elitismo.

Otra clave para entender su producción literaria es el uso pretendidamente subversivo del lenguaje. Subversivo en cuanto que trastoca la lógica andante de las palabras, revuelve sus sonidos, juega en equilibrio hasta el límite de la provocación y remeza los términos dotándolos de nuevo vigor. El eterno hombre renacentista que es Ginés Liébana siente que su oficio, por encima de todo, es el de

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 58.

<sup>6</sup> ROSA LUQUE REYES, *op. cit.*, p. 53.

<sup>7</sup> GINÉS LIÉBANA, *op. cit.*, p. 10.

<sup>8</sup> Ivi, p. 10.

<sup>9</sup> ID., “Terca y dimite”, *La tarde es Paca*, cit, p. 60.

creador. Lo mismo con el pincel que con la pluma, hace algo de la nada, y las palabras, manejadas como un artificio único, crean realidades al igual que un lienzo.

Y la realidad que él desea mostrar tiene mucho que ver con la tradición oral andaluza, con la espontaneidad de la transmisión directa, con las voces y los ecos cordobeses, dejes de la campiña, vocablos terruñeros. No se puede entender la estética de Liébana sin admitir su cordobesía, al igual que les ocurría a Ricardo Molina y a otros miembros del grupo poético *Cántico*. Él mismo explica qué clase de lenguaje intenta imitar en sus obras en el prólogo a su drama *El mueble obrero (Redoble bárbaro)*:

En los paisajes de las viejas geografías privilegiadas, pobladas durante tantos siglos por sucesivas razas, se da lo que podemos llamar “sabiduría inculta” o comportamiento que lleva escondido el tino de manifestarse de una forma espontánea.<sup>10</sup>

El uso pretendidamente literario de esa «sabiduría inculta» origina, en palabras del propio Liébana un «lenguaje-huella», una forma de hablar que es, por encima de todo, una seña de identidad común, una manera genuina de comunicarse entre quienes «sin proponérselo llegan a una teatralidad natural» y «se expresan por encima del entender erudito.»<sup>11</sup>

Lo que intenta Liébana, y lo consigue de una forma magistral, es crear una farsa con el lenguaje de su niñez y juventud, con los giros y expresiones que le resultan familiares, que escuchó e interiorizó desde entonces. Hace una prodigiosa recuperación de los registros de voces en los que su oído se educó y los recrea con gracia y viveza, poniéndolos al servicio de los demás elementos narrativos y sobre todo dramáticos, hasta el punto de que en sus obras el lenguaje adquiere más valor, más presencia y peso que la historia misma y que los personajes, que quedan reducidos a su forma de expresarse por encima de su acción.

Y es que la clave de su originalidad está en que, a esa base “autóctona” le añade la recreación literaria. Innova, cruza con

---

<sup>10</sup> ID., *El mueble obrero (Redoble bárbaro)*, Ars Media, Madrid 1990, p. 7.

<sup>11</sup> Ivi, p. 7.

irreverencia neologismos con arcaísmos, crea palabras de nuevo cuño sobre las raíces ya existentes del habla cordobesa y el resultado es chocante: vocablos insólitos de connotaciones negativas al estilo del esperpento valleinclanescos, elementos vanguardistas con intención lúdica, burlones malabarismos verbales y caídas estilísticas hacia coloquialismos, dialectalismos, seseos y ceceos sin caer ni en la vulgaridad ni en el tópico andaluz, y con todo ello crea un estilo disperso, hecho a golpes de impactos de frescura. Digan si este diálogo de su obra *Festín de maqueronte (Brutilda la Bellacona)* título al que añade el ilustrativo subtítulo de: *Tragedia cateta escrita en lenguaje autonómico*, debe algo o no a las farsas de Valle-Inclán. En este fragmento de la escena titulada: *Necia fineza en una corta pausa* la «Inmoderada y rica de pueblo» Brutilda —como la presenta Liébana— le pide información a su criado Rosauero acerca de un caballero que pretendió a su madre y que a ella le llama la atención:

BRUTILDA. —(Intrigada pregunta) ¿Lo has visto, Rosauero?

ROSAURO. —Con mala sombra) ¿A quién, señorita?

BRUTILDA. —¿A quién va a ser? Al manifestante ¿Se le ve moderno?

ROSAURO. —Mucho ¡Qué encaladas sus carnes morenas! ¡Qué brillo de hombre! ¡Qué ojo de caverna! ¡Qué investigador! ¡Qué fino! Parece una rinconera de perfil.

BRUTILDA. —¿Lleva capa?

ROSAURO. —No, pieles.

BRUTILDA. —¿Zapato pedestal?

ROSAURO. —No, sandalia con atadura. Su andar es zancudo, con vaivén de sábado noche.

BRUTILDA. —¿Es tan novatón como aparenta? ¿Y joven?

ROSAURO. —Sí, señorita. Joven, muy joven, con collar de perro al cuello. De expresión algo porretudo. De perfil parece un medallón hinchado, pella de golpe al viento, voz perruna, de cueva, con estertores de fumeteo.

BRUTILDA. —Y de peluquería ¿qué tal va?

ROSAURO. —¡Muy bien! Hirsuta con rizos, ya se lo he dicho, enteramente *tupitupi*

BRUTILDA. —¿Y está bien despachado?

ROSAURO. —Mucho de todo, señorita, y soltero como el cura.

BRUTILDA. —Y de mí, ¿le hablaste? ¿qué te dijo?

ROSAURO. —Me dijo: “Esa señorita me es indiferente”

BRUTILDA. —¿Y qué te dijo a propósito de la merendilla que le llevaste?

ROSAURO. —¡Ni la miró!

BRUTILDA. —¿Qué no la miró? ¡Qué ingratitud!, ¡Ay, mi cestita atiborrada de comida de lata, con algo de mortadela, que no llena nada! Y tú ¿qué crees?

ROSAURO. —Señorita, ¡yo qué sé! Como es raro se empestilló y no dijo nada.

BRUTILDA. —¡Qué poca hambre tiene ese hombre!

ROSAURO. —Diga usted que sí. Todo lo hace como se lleva. De la comida, ni la picó. Lo suyo es callarse hasta en las visitas. Usted, lo que tiene que hacer es acortarle el cabestro con un obsequio, una misiva, un detallito...

BRUTILDA. —¿Qué le habrá hecho mi madre?

ROSAURO. —¡Y yo qué sé! Eso son cosas del orden anterior que sigue por la decencia de las mujeres. La mujer antigua era jaca, vaca y retaca. La mujer moderna, al hombre ataca.

BRUTILDA. —¡Qué disparates dices, Rosauro! Si se hubiera callado, después de unos lavados le hubiéramos cambiado las pieles por una chambrica de Ubrique y estaría ahora a mi lado con su mano bien puesta en mi lomo [...].<sup>12</sup>

Quien lea sus dramas o sus poemas no se queda indiferente a su propuesta estética provocadora y rompedora que, paradójicamente, sigue la huella trazada por los grandes innovadores del lenguaje, como el propio Valle-Inclán. Quizás las siguientes palabras de Liébana, pronunciadas en una entrevista, sirvan para entender su *ars poética*, ya que pueden verse como apuntes que ayudan a esclarecer el sentido y la finalidad en la manipulación del lenguaje que lleva a cabo en sus obras. Dice Liébana:

La gramática no ha nacido para permanecer. [...] Es una manida convención que la gramática, las normas, las conocemos; pero luego hay que olvidarlas. [...] Una vez rota la convencionalidad, después de haber sido humildes, podemos hablar de nuestro pequeño planeta personal. Quedarse en lo que está bien escrito manejando el lenguaje puede llegar a ser una antigualla. [...] En la retórica impecable y la norma es donde se quedan los mediocres. La intención del creador es perderse solitario en el bosque de los no nombrados. [...].<sup>13</sup>

Resulta sin dudas extremadamente curioso que coincida este discurso de Liébana con las palabras que el propio Valle-Inclán

---

<sup>12</sup> ID., *El festín de Maqueronte (Brutilda la Bellacona) Tragedia cateta escrita en lenguaje autonómico*, Ánfora Nueva, Córdoba 2008, pp. 24–25.

<sup>13</sup> ID., *Regalo es nacer ebrio. La ronda de la copa*, Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba 2001, pp. 1–2.

pronunciara en alguna ocasión en que hubo de defender su estética: «Un día nuestros ojos y nuestros oídos destruirán las categorías, los géneros, las enumeraciones, herencia de las viejas filosofías». <sup>14</sup>

Y concluye Liébana la defensa de su poética englobando a Valle y a todos los que arriesgan con el lenguaje y sus posibilidades: «No pedimos aprobación. —Aclara usando un plural rotundo— No la necesitamos. La belleza no la demanda tampoco. El lenguaje o el tacto no tienen necesidad de ver para saber que existen».

#### 1.4. Ruptura con el canon. Personalización del género teatral

Un último aspecto de su creación literaria tiene que ver con la ruptura consciente del canon dramático, esto es, la originalidad en su propuesta teatral creando un tipo de drama sustentado en diálogos o triángulos —cuando intervienen tres personajes— en los que no se especifica de quién es el parlamento, pero que el lector deduce sin problemas —además de por la propia coherencia de la situación—, por las marcas de cursivas, negritas y diferentes tipologías gráficas que emplea el autor para diferenciar las intervenciones. Es, de este modo, un teatro para ser leído, no necesariamente para representarse. En este sentido, de nuevo, sigue los pasos marcados por el creador del esperpento. Dice el propio Valle-Inclán con respecto a sus dramas:

Yo escribo en forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esta manera porque [...] me parece que es la forma literaria mejor. <sup>15</sup>

A su nuevo planteamiento dramático —que como vemos es, cuanto menos, una prolongación de la forma escénica del dramaturgo gallego— lo llama Liébana los «Liébana-dramas» y los personajes pueden ser, como en el caso de su obra *El drama obrero*, “gentes” o “entes” entre los que se incluye la muerte, al igual que hiciera Lorca

<sup>14</sup> RAMÓN M<sup>º</sup> DEL VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa* en *Obras escogidas*, t. I, Aguilar, 5a ed., 2a reimpr., Madrid 1976, p. 542.

<sup>15</sup> «La Voz», 20 de mayo de 1927, cit. en D. DOUGHERTY, *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Ed. Fundamentos, Madrid 1983, p. 164.

en sus dramas rurales, sombríos y poéticos. Subtitula esta obra *Redoble bárbaro*, que recuerda, inevitablemente, a las farsas que precedieron el serpento de aquel otro gran disidente de los convencionalismos que ya hemos mencionado, autor de las *Comedias bárbaras*. Sus dramas responden a una concepción híbrida del género, y no sólo porque titule las escenas como si fuesen capítulos de libros, sino también por esa dificultad de deslindar a veces un monólogo teatral de una descripción narrativa, o por esa mezcla de réplicas rápidas y agresivas en un diálogo entrecortado lleno de elipsis sintácticas con una «estética del exceso» que ejercita, sobre todo, en la caracterización de los personajes. Pero en cualquier caso, —y volvemos al punto anterior— ni los personajes, ni la trama ni las innovaciones en el género teatral son tan importantes como el juego verbal y la recreación de la jerga local, como los giros y expresiones que asociamos de inmediato a un perfil concreto de la gente de los pueblos del sur.

### **1.5. Conclusión. Regalo es nacer ebrio.**

En definitiva, como titula Ginés Liébana uno de sus libros: *Regalo es nacer ebrio*. Es un don, una virtud nacer con la ebriedad, la inspiración, la lengua ingeniosa y chispeante, la vitalidad, la risa fácil y accesible. Pero es también un ejercicio autoimpuesto de persecución de la originalidad y, sobre todo, de la felicidad. Liébana ejercita el optimismo porque así se salva y salva su arte de lo perecedero, renunciando a glorificar aquello que está destinado a perderse. Quien lo conozca, a sus joviales noventa años, conocerá al último personaje de la vanguardia auténtica, a un artista genuino que blande humilde pero firme su vocación de creador, con la certeza interior de que lo que hace es defender su propuesta estética; una propuesta que se mantiene no marginada sino al margen de modas, porque él mismo ha descubierto cuánta ventaja trae la generosidad de sentirse atemporal y libre.

En los límites del lenguaje.  
José Ángel Valente frente a Antoni Tàpies

Amelia Raboso Mañas, Universidad Autónoma de Madrid

Siempre ha existido en algunos artistas una tentativa por llegar al silencio como respuesta a la cortedad del lenguaje. El hombre lo creó como instrumento de conocimiento, debía reducir las distancias que se interponían entre él y las cosas de este mundo. Fue dándoles nombre, les asignó un valor y un lugar, creó una representación del mismo desde la que poder mirarse y comprenderse. La palabra era su instrumento, doble con que asir la realidad, confiaba en su mágico poder, su capacidad evocadora. Sin embargo, al cabo de los siglos se dio cuenta de su terrible insuficiencia. Octavio Paz relata cómo entre los hombres y las cosas se abrió un enorme abismo <sup>1</sup> que la modernidad no vino sino a reafirmar. La imposibilidad de una correspondencia entre el objeto y su signo se agudizó tras los conflictos armados de principios y mediados del XX. Las palabras que venían usándose comenzaron a corromperse y al hacerlo sus significados se volvieron inciertos. Asistíamos a una crisis del lenguaje. Más que traducir o tender puentes había dejado de ser visión certera para convertirse en pantalla opaca. Era necesario reformularlo, liberarlo de nuevo para que la palabra y la imagen recobraran aquella unidad perdida, la de la correspondencia original entre el discurso del hombre y el discurso del mundo. Las poéticas de la anticomunicación, en las que se inscribe la obra de Tàpies y Valente, se

---

<sup>1</sup> OCTAVIO PAZ, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México 2000.

caracterizaron por una reflexión continua sobre el lenguaje y los medios de expresión. Ambos autores llevarán su trabajo hacia una exploración del mismo como límite y hallarán en el silencio la respuesta más fecunda a todo lo que quedaba por decir.

Dejaron atrás propuestas realistas de mayor o menor contenido social <sup>2</sup> para volcar el motor de la creación en lo poético. Casi como un salto al vacío deberán desprenderse de todo para llegar a la Palabra o la Forma Original, la que se encontraba en esencia desde el principio de los tiempos. Únicamente ella permitirá la restitución de los nombres olvidados y la revelación de la verdadera forma de las cosas. Así pues, las creaciones metapoéticas de Valente y Tàpies se volverán sobre sí mismas para buscar entre sus versos y la materia pictórica la palabra o la forma que da vida, la que con sólo nombrar engendra: «Y busqué en lo más hondo / la palabra, / aquella que da al canto / verdadera virtud. / Estaba solo. / Un cuerpo ante mis ojos: / le di un nombre, / lo llame hasta mis labios. / No lo pude decir. / Porque nada podía / ser dicho aún». <sup>3</sup> Inicia el poeta su lucha contra el lenguaje, ansía recobrar la palabra originaria y no la encuentra. Es conocida, prácticamente intuitiva, tan sólo hay que volver a ella y devolverla al poema allí donde, liberada, se llenará de nuevo de significado: «El lenguaje indica, representa, el poema no explica ni representa: presenta». <sup>4</sup> La palabra por sí misma no alcanza. Como unidad estructural será principio creador que se vuelve aliento y se anima al contacto con otras. Reclama de las demás, las insta a aparecer, a reunirse en una unidad mayor que será la imagen. En ella se concilian realidades muy distintas, incluso contrarias, sin que el carácter concreto y singular de cada una llegue nunca a anularse. Por eso es en ella, en la imagen, donde la pa-

---

<sup>2</sup> Los inicios artísticos de Tàpies se encuentran ligados al grupo *Dau al Set* que recogió las enseñanzas del surrealismo para plasmarlo en imágenes tal vez no realistas pero sí intensamente figurativas. Hacia los años cuarenta tiene lugar su radical giro hacia la no figuración. Valente, por su parte, ha sido incluido en la “segunda promoción española de posguerra” que se hizo cargo del agotamiento de las propuestas sociales inmediatamente anteriores para subordinar el componente comunicativo al contenido estético. Cfr. MIGUEL MAS, *La escritura material de José Ángel Valente*, Ediciones Hiperión, Madrid 1986.

<sup>3</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas. Poesía y prosa*, t. 1, Círculo de Lectores, Barcelona 2006, p. 77.

<sup>4</sup> OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 112.

labra rompe sus ataduras y vuelve a ser encarnación del mundo. Lo indecible encuentra vehículo para manifestarse.

También la forma pictórica debía ser liberada. Los artistas de los años cuarenta iban a continuar el proceso iniciado en las vanguardias en su camino hacia una pureza radicalizada del arte. Reconocieron la pintura como un sistema de signos cuyos elementos técnico–materiales no compartían la naturaleza de los motivos representados, negándole cualquier propósito imitativo <sup>5</sup>. Como acto en sí mismo la pintura consiste en un depositar sobre el lienzo la materia pictórica o los pigmentos. Regresaron a lo que le era característico, a su propia esencia. La imagen asumió la planitud del lienzo, redujo sus elementos a las formas básicas y sus colores a la pura mancha de color. Atrás quedaba la noción albertiana <sup>6</sup> del cuadro como una ventana al mundo. La pintura no volvería a ofrecerse como un espectáculo ante el cual el espectador, desde su soberana distancia, tuviera la sensación de estar asistiendo a un fragmento de la vida real. Que el plano bidimensional del lienzo simulara la tridimensionalidad de esta última no hacía más que evidenciar su carácter ilusionista. Denunciaron la falsedad de este principio y se deshicieron de todo elemento anecdótico que pudiera mediar un conocimiento pautado para buscar nuevas formas de comunicar, de modo que lo que en un principio debía ser ventana al mundo acabó por convertirse en espacio para el alma.

Y en mi reducida habitación–estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó. Con un ensañamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados de maniaco. Cada tela era un campo de batalla en el que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito. Y entonces acaeció la sorpresa. Todo aquel movimiento frenético, toda aquella gesticulación, todo aquel dinamismo inalcanzable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que infligía a cada milímetro de la materia provocaron súbitamente el salto cualitativo. <sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> VALERIANO BOZAL, “Mirada y lenguaje”, en ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA (ed.), *Arte y escritura*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1995, pp. 101–138.

<sup>6</sup> Leon Battista Alberti, humanista del Renacimiento, formuló en 1435 su tratado sobre la perspectiva geométrica, sistema que permitiría distribuir de manera simétrica y ordenada los distintos elementos del lienzo para recrear una reproducción lo más veraz posible del mundo real.

<sup>7</sup> ANTONI TÀPIES y JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona 2004, p. 49.

El lienzo pasó a ser el lugar donde descargar el artista su energía, y habremos de ver en aquellos gestos la expresión más directa de sus pulsiones internas. De repente toda esa frenética actividad se concretó en Tàpies en una imagen muy precisa, la de un muro real. Casi sin darse cuenta transformó la superficie pictórica en superficie cegada, llegando a imprimir sobre sus telas motivos tan parecidos a los que podríamos encontrar en un muro cualquiera como consecuencia del paso del tiempo, la incidencia de los elementos naturales o la acción del hombre que la evocación resultaba realmente efectiva <sup>8</sup>. Al igual que Tàpies, Valente inició una lucha contra el lenguaje que se hizo desesperada. «Empuja el corazón, / quiébralo, ciégalo, / hasta que nazca en él / el poderoso vacío / de lo que nunca podrás nombrar. / Sé, al menos, / su inminencia / y quebrantado hueso / de su proximidad». <sup>9</sup> Deberemos ver en este cruel ensañamiento aquel gesto del pintor que trataba de dejar a la materia expresarse en libertad: «*Tout l'art de Tàpies consiste à faire naître et monter la matière, à libérer son énergie, à la laisser vivre et s'exprimer selon sa loi*». <sup>10</sup> Así como el primero agredía, laceraba y golpeaba la tela, Valente quebrantará, interpelará a las palabras con denodada violencia. “Empuja”, “quebra”, “rompe a ciegas”, les pide que sean “filo” y “sangre” contra la muerte. Desea que vuelvan a crear. Exhorta al vacío a revelar el contenido que lo puebla: «Y todas las cosas para llegar a ser se miran / en el vacío espejo de su nada». <sup>11</sup> Como decía García Berrio: «Antes que su propio imaginario controladamente austero y restringido, lo más granado en su trabajo de innovación deconstructiva de las inercias poéticas en castellano procede del intenso laboreo rítmico de sus versos» <sup>12</sup>, que no sería sino fruto de todas estas acometidas. El poema parece recorrido como por un movimiento constante que lleva a las palabras a organizarse. Se juntan o separan atendiendo a ciertos principios seductores.

---

<sup>8</sup> VALERIANO BOZAL, *Estudios de arte contemporáneo. Temas de arte español del siglo XX*, t. II, Antonio Machado Libros, Madrid 2006.

<sup>9</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas*, cit., p. 79.

<sup>10</sup> JACQUES DUPIN, *Matière d'infini: Antoni Tàpies*, Fàrrago, Tours 2005, p. 17.

<sup>11</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas*, cit., p. 570.

<sup>12</sup> ANTONIO GARCÍA BERRIO, “Valente: descensos antiguos a la memoria”, en TERESA HERNANDEZ FERNANDEZ (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Cátedra, Madrid 1995, p. 25.

El ritmo es imán, fuerza de atracción que hace que fluyan las imágenes. Sus poemas están dotados de uno tan intensamente febril que se ha conseguido ya liberar toda la energía. Llegado el momento, las palabras deberán ser capaces de canalizarla y materializarla en lo que todavía no puede decirse sino como manifestación de una ausencia: «El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo, [...] engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga algo». <sup>13</sup> Es medida de dirección y sentido, arrastra al lector a seguir el camino que le imponen los vocablos, que se mueven a diestra y siniestra, rompiendo la alineación, la forma estable y tradicional del verso para escalonarse y descender, encarnando ellos mismos imágenes en movimiento.

Era tu forma ese deshacimiento.

Brotar.

Fluir.

Abandonarse.

Bajaba el aire hasta los límites  
perfectos de tu piel.

Blancura.

Y ya oblicuo, el poniente la encendía  
para hacer nacer de ti aquella tarde.

De qué lugar, qué tiempo y qué memoria. <sup>14</sup>

Porque el movimiento es también un movimiento de profundización y descenso hasta la memoria, el trayecto se abisma obligando a la palabra enajenada a «manipular los ritmos de las sombras» <sup>15</sup> para progresar hasta su centro. Allí aguardan los seres y las cosas en un estado aletargado, prestos a ser, a que un halo de inspiración los haga emerger desde la nada: «Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo». <sup>16</sup> El acceso a la unidad, fuente de verdadero conocimiento, sólo podrá realizarse por medio de la rememoración de los ancestros, por medio del recuerdo poético originario. Entonces la palabra se vuelve reverberación, fulgor afilado que asciende para reencontrarse con el mundo. Emergen desde su silencio con la fuerza expansiva con la que surgen

---

<sup>13</sup> OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 57.

<sup>14</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas*, cit., p. 570.

<sup>15</sup> ANTONIO GARCÍA BERRIO, *op. cit.*, p. 27.

<sup>16</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas*, cit., p. 422.

los objetos y las figuras de las telas tapianas. La opacidad del muro y del lenguaje ceden ante el recuerdo del signo. Se ha abierto al fin una brecha y como un rayo de luz la forma que irrumpe es todo inminencia: «Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche».<sup>17</sup>

Con el tiempo la poesía de Valente demostró un gusto por la materia observable en la tematización de lo corporal. El poema, que debía ser el lugar de todas las reencarnaciones, busca la manera de concretarse recurriendo a las visiones corpóreas como fórmula con la que engendrarse a sí mismo<sup>18</sup>. El movimiento es de repliegue, de concentración en la materia. La sensualidad de la masa pictórica tapiana, con sus texturas y su denso y enigmático fluir, se traslada a las composiciones valentianas en las que el tacto, las caricias y la luz nos descubren una palabra poética más próxima que nunca a lo real y sin embargo, cada vez más abstracta: «Puesto que a la formalidad poética le es inasequible lo informe, el lenguaje estético sólo puede evocarlo, sugerirlo o insinuarlo haciendo presente su inenarrable ausencia, su experiencia formalmente negativa».<sup>19</sup> Lo que queda en el poema es la huella o la forma vaciada, la noción de inhaprensibilidad de la materia: «Extensión de tu cuerpo en los espejos / hacia mis manos cóncavas de ti».<sup>20</sup> Lo corporal ha sido llevado hasta la construcción de un ideal. La materia queda, por tanto, reducida a símbolo y convertida en una «idealización verbal que impone la ausencia o la diferencia de lo simbolizado.»<sup>21</sup>

Mientras que la abstracción en Valente se agudiza cada vez más a través de una despersonalización del lenguaje en Tàpies encontramos todavía reminiscencias que lo conectan con lo social. Si bien la materia se hizo signo en los dos perdió en Valente toda referencia a una situación histórica. El sujeto poético se desentiende del yo-histórico para volcarse en el acto comunicativo en sí mismo. El descenso a la memoria tiene como único objetivo denunciar los límites que le impone el lenguaje poético y tratar de encontrar nuevas vías para lo indeci-

---

<sup>17</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas*, cit., p. 458.

<sup>18</sup> MIGUEL MAS, *op. cit.*, p. 58.

<sup>19</sup> JOSÉ M. CUESTA ABAD, *op. cit.*, p. 68.

<sup>20</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas*, cit., p. 409.

<sup>21</sup> JOSÉ M. CUESTA ABAD, *op. cit.*, p. 69.

ble. Miguel Mas habla de una retórica de la desposesión, que implica un negarse a sí mismo ante la imposibilidad de conocimiento real <sup>22</sup>. En Tàpies el signo y la materia son también abstracción, pero es una abstracción que testimonia en cierta forma. Cuando uno mira sus muros experimenta una sensación de familiaridad. Los motivos esgrafiadados que tanto nos recordaban a los accidentes de un muro real nos hacen pensar en el equilibrio perfecto hallado por el pintor, en su habilidad para conciliar lo que sería rasgo propio, manifestación de su individualidad creadora, y la impersonalidad del gesto colectivo. Toda la materia se fue transformando en signos reconocibles pero ilegibles que no sabríamos muy bien a quién atribuir puesto que podría haberlos hecho cualquiera. Diluida la noción de autoría habremos de reconocer un anonimato pero no una despersonalización en la obra del pintor: más que negar, engloba y asume a todos los hombres: «El artista no habla tanto en nombre propio cuanto en el de todos los que de esas marcas pueden reclamarse». <sup>23</sup> Y lo harán no sólo los que las crearon sino también los que con ellas lleguen a identificarse <sup>24</sup>. Realizadas en su día aparecen hoy congeladas en un tiempo presente que la obra va a hacer intemporal. Son el recuerdo de todas las marcas hechas por el hombre, traídas desde una memoria anónima y colectiva, y actualizadas en la materia pictórica de la tela. Lo que en Valente fue esencialidad despersonalizada, negación del sujeto concreto, en Tàpies se convertirá en huella de una multitud dividida que plasma a cada paso, con cada gesto, los signos de un pasado compartido.

Y un día trató de llegar directamente al silencio, «el lugar de la materia interiorizada» <sup>25</sup>, un espacio amorfo, vacío, en el que se encuentran sugeridos todos los sentidos que a la forma escapan por ser límite concreto. Tàpies quiso «no describir la nada, que es imposible, pero sí encontrar un mecanismo que por lo menos la sugiera al espectador. Es

---

<sup>22</sup> MIGUEL MAS, *op. cit.*, pp. 53–58.

<sup>23</sup> VALERIANO BOZAL, *Estudios de arte contemporáneo*, cit., p. 241.

<sup>24</sup> Las pinturas de Tàpies han estado sujetas a todo tipo de interpretaciones por parte de los críticos. Algunas se centraron en su componente realista, exaltando las cualidades formales de la materia, y otros en su contenido simbólico. En relación a esto último las interpretaciones políticas han sido abundantes y frecuentes. Hay quien ha visto en sus muros recuerdo de aquellos otros que recogieron pintadas contra el régimen franquista, de ahí la posibilidad de identificarse o no de acuerdo a las circunstancias vitales de cada uno.

<sup>25</sup> ANTONI TÀPIES Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *op. cit.*, p. 35.

lo que intento hacer cada día.»<sup>26</sup> Para Valente lo que el pintor consiguió fue llenar ese silencio o ese vacío de «una realidad superior a la inmediatamente perceptible.»<sup>27</sup> De ahí que todo en su obra consista no tanto en manipular la materia como en dejar que ésta se manifieste. Completamente liberada, unas veces se repliega y se hace objeto, otras se quiebra en la aparición de un signo, pero nunca pierde su integridad ya que figura y fondo están hechas de la misma naturaleza, son una misma masa informe. Las inscripciones y garabatos con que el pintor la altera y la pervierte quedan apresados en una especie de inmovilidad silenciosa. Casi gritos mudos de aquel pasado cercenado devienen en presencia detenida, apenas se oye el rumor de su lento retornar.

También la poesía de Valente aspiró al silencio, a materializarlo o al menos sugerirlo en el poema, puesto que las palabras hablan y no se puede decir hablando lo que habría que decir callando. Como consecuencia únicamente podrá comunicarlo a través de la verbalización de su experiencia. A diferencia de lo que ocurría en las telas de Tàpies, el silencio en el poeta será la representación máxima del ser ausente – como ya dijimos–, la formalización verbal de lo que no puede nombrarse. Frente a la carnalidad manifiesta de lo pictórico, la concavidad, el rastro o el hueco en el que resuenan los destellos de una existencia pasada «el silencio ocupa el lugar dejado tras de sí por la atenuación y extenuación sensual de los sentidos que llenan pero no agotan la palabra poética.»<sup>28</sup> En su intento por engendrar una presencia viva recordamos cómo la palabra poética se revestía de las cualidades formales de la materia y se disponía a lo largo del poema, trazando líneas, dibujando esbozos que no llegaban nunca a ser lo suficientemente significativos, para desvanecerse justo antes de hacer viva la presencia: «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se formaban corporales las palabras / que no podíamos decir».<sup>29</sup>

Pero no podemos negar a cada uno lo que es de cada uno, y pintura y poesía no son lo mismo, por lo menos en cuanto a los medios de expresión utilizados. El carácter eminentemente visual de la primera condicionará la revelación del silencio desde la pura existencia de la

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 19.

<sup>27</sup> Ivi, p. 20.

<sup>28</sup> JOSÉ M. CUESTA ABAD, *op. cit.*, p. 76.

<sup>29</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obra completa*, cit., p. 453.

forma, que no de la figura, y su brutal inmediatez. Para llegar a transmitirlo algunos pintores prescindieron de motivos y concibieron sus cuadros en función de la mancha de color, que se expande hasta que se desborda, recreando la noción de infinito. La experiencia que tenemos de ellos es una experiencia calmada, sosegada, similar a la que tenemos de los muros de Tàpies una vez que todo ese fervor queda sometido. La materia se escapa en un prolongarse y prolongarse que se hace plenitud ilimitada, bien distinta de aquellas imágenes ascensionales de Valente en las que resplandece la palabra y lo absoluto no puede expresarse sino por el fulgor más inmediato. Todo es movimiento, intensidad, agonía también en el descenso a lo oscuro: «Me represento al fin tu noche / y su extensión, la noche, tu salida / al absoluto vértigo, / la nada». <sup>30</sup> La experiencia del lenguaje es una experiencia trágica que se traduce en exhortaciones al vacío e imperiosas presencias que se fugan mientras que el objeto, cuando irrumpe en el cuadro, lo hace de manera aislada, descubriendo su maciza soledad. La idea de horizontalidad, del expandirse hacia el infinito de la materia pictórica, contrasta con la verticalidad lumínica de Valente y lo inasible de sus imágenes poéticas: «No estabas tú, tu cuerpo, estaba / sobrevivida al fin la transparencia». <sup>31</sup> Como la palabra no alcanza sólo nos queda expresar ese vacío con lo que no se puede nombrar. La poetización en Valente surge como consecuencia de los límites que le impone el lenguaje y de la conciencia trágica de los mismos. El anhelo por recobrar la unidad perdida se concretará en imágenes que dan cuenta de ese límite o barrera, muro que separa la materia oscura del espacio luminosos de las reverberaciones. Al principio parece obstáculo insalvable: «En la espesura de este muro puse / mi oído. Golpeé tres veces, / cien, mil, toda la vida. Dije / tu nombre, dije: / no sé tu nombre». <sup>32</sup> Pero luego cede ante la transparencia para dejar que ésta emerja desde el mismo lejano centro de su noche: «No puedo / ir más allá, dijiste, y la frontera / retrocedió y el límite / quebróse aún donde las aguas / fluían más secretas / bajo el arco radiante de tu noche». <sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 447.

<sup>31</sup> Ivi, p. 437.

<sup>32</sup> Ivi, p. 109.

<sup>33</sup> Ivi, p. 453.

La evocación muraria contenida en sus poemas comparte con los muros reales de Tàpies el principio de límite o frontera; de testimonio del paso del tiempo; de actualización en la memoria, lo que es y lo que era, la intuición sobrevivida ya en la transparencia. Muros de «destrucción, de cataclismo; o de construcción, de surgimiento, de equilibrio; restos de amor, de dolor, de asco, de desorden; [...] sensación de caída, de hundimiento, de expansión o de concentración; de rechazo del mundo, contemplación interior, silencio, muerte»<sup>34</sup> pero, sobre todo, de afirmación y estimación de la cosa terrena. Aunque uno lo haga desde la rotundidad de la materia y otro desde lo efímero que resplandece, hay en los dos una secreta pretensión de pervivencia. El silencio es evocado como forma negativa pero también como un estado de posibilidad. Es el punto de partida, el espacio vacío que precede a la creación: «Un poema no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio».<sup>35</sup> Es un silencio primero que trasciende la palabra y supone la realización más honda de sus posibilidades expresivas. El artista ha de vaciarse de sí mismo para que la materia ocupe su lugar y sólo desde él, desde lo que reside en él, comenzar a crear. Existe en ambos una necesidad de hacer, de sugerir desde lo más íntimo algo que va más allá de los sentidos y tal vez con ello volver a restaurar la posibilidad de comunicar. Partirán de un silencio primero, anterior al lenguaje y la forma concreta, para llegar a otro posterior, hecho de la misma sustancia, que habla cuando las palabras callan.

---

<sup>34</sup> ANTONI TÀPIES y JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *op. cit.*, p. 52.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 55.

## Juan Goytisolo: lector de Jean Genet

Dulce María Quiroz Bustamante,  
Universidad Nacional Autónoma de México

### 1.1. Los márgenes de la lectura

Juan Goytisolo realiza la lectura de Jean Genet a partir de la confrontación de dos espacios morales: el del escritor catalán, determinado por la censura, la hipocresía y el temor y el espacio de Genet, transgresor, erótico, confrontante. Genet muestra a Goytisolo, tanto a través de su obra como de su persona, una lectura de espacios, de ciudades y de cuerpos. La lectura que Goytisolo hace de Jean Genet se da a través del encuentro material entre los dos. Juan Goytisolo había leído *Journal d'un voleur* antes de conocer a su autor: su lectura lo introdujo en un mundo oscuramente sentido que transgredía el orden de los espacios donde él habitaba. Más tarde, el encuentro directo con Genet y la amistad que mantuvieron a lo largo de varios años constituyó otra lectura, relacionada con los límites quebradizos entre la literatura y la vida.

La lectura de Jean Genet significa una transgresión. Hay una complicidad, la necesidad de transformar el código moral inserto en el universo familiar y social que rodea al escritor. Es conocida la gran influencia que Jean Genet ejerció sobre el trabajo escritural de Juan Goytisolo, quien, en su autobiografía intitulada *En los reinos de Taifa*, describe la época en que conoció al escritor francés y cómo, poco a poco, fue introducido por él en un universo provocador donde la des-

territorialización y la traición forman parte de la identidad . El encuentro con Genet implica, para Goytisolo, el descubrimiento de un nuevo espacio. El departamento que comparten Juan Goytisolo y Monique Lange en París se convierte en un *axis mundi* para el escritor, ubicado en esas coordenadas conoce a Jean Genet y escribe sus impresiones en su autobiografía:

Tras el mundo burgués cerrado y compacto del barrio barcelonés de la Bonanova, con sus espectros familiares y hecatombe afectiva, me internaré poco a poco y con cautela, de su mano, en esa fecundidad desligada de nociones de patria, credo, estado, doctrina o respetabilidad de mi ejido-medina de la Bonne Nouvelle.<sup>1</sup>

Sin duda, Goytisolo se deja fascinar por la personalidad provocadora de Genet; de alguna forma, el escritor francés representa para Goytisolo una forma de desterritorialización a partir de la escritura; no obstante, esa falta de raíces implica no solamente un cambio de residencia, sino la instalación de un código moral y de una poética de la traición.

## 1.2. Los márgenes de la escritura

La relación entre Juan Goytisolo y Jean Genet se concreta a través de la escritura, en otras palabras, en la concepción marginal de la escritura y de la vida. Para ambos, la escritura constituye un acontecimiento relacionado con el cuerpo y con la identidad. Tanto Genet como Goytisolo van en contra del origen, buscan la raíz más antigua para buscar un nuevo espacio de creación. Es necesario traicionar el origen para encontrar la identidad. La palabra también será traicionada, por la ficción y por la escritura misma.

En el caso de Genet, él parte de la escritura para tratar de reunir los jirones de su origen desconocido. El hecho de nombrar se vuelve performativo y toda su obra estará consagrada a buscar en los linderos de las palabras un sentido de la corporalidad dado a partir de la relación entre la identidad y el nombre. Al nombrar lo que carece de nombre,

---

<sup>1</sup> Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 123.

nombrada de otra manera y, así, crea un escenario propio habitado por todo aquello que ha sido excluido.

Goytisolo debe actuar de forma contraria: está cargado de un peso familiar e histórico del que debe deshacerse. Es una piel vieja que ya no le pertenece. Él debe nombrar lo que le ha sido prohibido, todo aquello que no tiene derecho de pertenencia en sus discursos heredados. Para que esto sea posible, tiene que desprenderse de la noción de patria, en este sentido, Genet es una especie de reflejo de su propia búsqueda, quien traza el camino seguido por Goytisolo al realizar la reconstrucción de sus señas de identidad:

A él, el paisaje moral francés le deja totalmente indiferente: ni los jardines de Versalles ni la catedral de Reims ni la campiña normanda le provocan emoción alguna. Entonces, ¿por qué ese amor por Soria, Castilla, los chopos del río, la lenta procesión de los álamos? La patria, dirá mucho después, sólo puede ser un ideal para aquellos que no la tienen, como los *fedayín* palestinos.<sup>2</sup>

### 1.3. Sitios fronterizos: lengua y traición

La traición se convierte en el gran tema de la obra de Goytisolo, mismo que se instala como programa de lectura en el epígrafe de *Reivindicación del conde don Julián*, tomado de *Journal d'un voleur*: «Je songeais à Tanger dont la proximité me fascinait et le prestige de cette ville, plutôt repaire de traîtres». <sup>3</sup> De esta forma, Goytisolo presenta su obra como una apertura a la traición, la que ha realizado en todos los aspectos de su vida personal, con la marca inevitable de Genet:

Goytisolo reivindica a don Julián, el gran traidor de la historia de España que ofrece la tierra a los árabes. Tomando como referencia a este personaje, realiza una parodia de la historia y la literatura españolas. Posteriormente, en *Juan sin tierra*, la lengua prohibida, las palabras llamadas obscenas se convierten en protagonistas de un proceso de destrucción radical que amenaza con la destrucción de la lengua

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>3</sup> Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 82.

misma. Son los cuerpos quienes hablan a través de un lenguaje expuesto, sin ningún tipo de atadura. Goytisoló ha sido conducido por Jean Genet a través de los senderos de una identidad traidora.

Genet buscaba una voz autónoma a través de la relación entre cuerpo y signo. En la lectura del cuerpo como voluntad sígnica, encuentra la unión entre el amor y la muerte. Por su parte, Goytisoló adopta la ecuación creación–destrucción. A través de la traición puede poner en marcha una gran máquina destructora que lo lleva nuevamente al lenguaje, a un trabajo de constante renovación desde la escritura y la palabra. Dese los límites de la traición, Genet y Goytisoló, con el dispositivo que la palabra les otorga, redefinen una serie de respuestas al orden cerrado del mundo.

## Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans

Ada Cruz Tienda, Universidad Autónoma de Barcelona

En un encuentro sobre transgresión y ruptura del canon es de especial interés la presencia de lo fantástico en la literatura y el cine españoles. Lo fantástico, género que plantea una transgresión de lo real mediante la irrupción de un fenómeno imposible en un mundo igual al del lector <sup>1</sup>, es a menudo olvidado por los investigadores, ante la indudable hegemonía del realismo en el canon literario español.

La tradición fantástica española «surge en el Romanticismo y llega, sin interrupción, hasta nuestros días» <sup>2</sup> La Guerra Civil española inauguró un periodo fuertemente dominado por el realismo social, en el que el cultivo de lo fantástico quedó reducido a escasas manifestaciones. En la España de posguerra, una de las primeras obras de consumo popular que apostó con éxito por los relatos fantásticos y terroríficos fue la serie de televisión *Historias para no dormir*, creada por Narciso Ibáñez Serrador en 1966.

Por su papel en el desarrollo de lo fantástico español, resulta esencial el estudio de la obra de Ibáñez Serrador, a lo que contribuyen es-

---

<sup>1</sup> Suscribo la definición de David Roas, para quien «cuando lo imposible (o, mejor, lo que consideramos imposible en relación con nuestra idea de lo real) no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, no se produce lo fantástico», DAVID ROAS, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011, p. 46.

<sup>2</sup> DAVID ROAS y ANA CASAS (eds.), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia 2008, p. 9.

pecialmente los trabajos de Jaime Serrats Ollé <sup>3</sup>, Álex Mendíbil <sup>4</sup> y Aída Cordero <sup>5</sup>. También requiere atención el diálogo que se establece entre la obra del realizador y la de sus contemporáneos, como es el caso del escritor gijonés Juan José Plans.

Con este propósito, la presente comunicación consiste en el análisis comparativo de la novela *El juego de los niños*, de Plans, y la película *¿Quién puede matar a un niño?*, de Ibáñez Serrador. Partiendo del mismo argumento, ideado por Plans, la película explora de forma arriesgada los límites estéticos de lo fantástico que Ibáñez Serrador había cultivado hasta 1976, fecha de publicación de ambas obras.

Antes de analizar los rasgos comunes y divergentes en las dos versiones, es necesario examinar la trayectoria anterior de sus autores.

### 1.1 Narciso Ibáñez Serrador: lo fantástico gótico–legendario

El actor, guionista y realizador uruguayo, que ya era popular en Argentina gracias a su serie de televisión *Obras Maestras del Terror* (1959–1962), introdujo lo fantástico y lo terrorífico en la televisión española de forma progresiva. Tras constatar la atracción de la audiencia por el suspense mediante algunos de los guiones que escribió para el heterogéneo espacio *Estudio 3* (1963–1964), en 1965 realizó la serie de ciencia ficción *Mañana puede ser verdad*, aprovechando guiones que ya había utilizado en Argentina. En 1966 empieza la emisión de *Historias para no dormir*, donde cultiva lo fantástico y otros géneros afines, siempre con el terror como denominador común, ya sean adaptaciones de clásicos universales, de textos de contemporáneos españoles o guiones originales de Luís Peñafiel, seudónimo de Ibáñez Serrador.

Los episodios fantásticos de *Historias para no dormir* responden a una estética gótica y legendaria, deudora de las adaptaciones cinematográficas que la productora americana Universal Pictures había reali-

---

<sup>3</sup> JAIME SERRATS OLLÉ, *Narciso Ibáñez Serrador*, Dopesa, Barcelona 1971.

<sup>4</sup> ÁLEX MENDÍBIL, *Narciso Ibáñez Serrador presenta...*, Fundación Municipal de Cine / Mostra de Valencia, Valencia 2011.

<sup>5</sup> AÍDA CORDERO DOMÍNGUEZ, “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”, en «Área abierta», n. 17, Madrid 2007, pp. 1–11.

zado en los años treinta y cuarenta y, la británica Hammer, a mediados de los cincuenta, sin olvidar la evidente influencia del cineasta Roger Corman. Los relatos de Edgar Allan Poe, predominantes en las adaptaciones audiovisuales del realizador uruguayo, constituyen una influencia fundamental en su representación de lo macabro.

La localización de la acción en espacios y tiempos remotos, uno de los rasgos característicos de los episodios fantásticos de la serie <sup>6</sup>, es un recurso que genera una distancia de seguridad que permite inquietar y sorprender al espectador sin horrorizarlo en exceso. El objetivo de Ibáñez Serrador era provocar un terror moderado, tal y como subrayaba en la presentación del episodio *La oferta* <sup>7</sup>: «La televisión es un espectáculo de mayorías, y por lo tanto lo que ofrezca no puede ser nunca extremado».<sup>8</sup>

## 1.2 Juan José Plans: distopía y proximidad

El escritor y periodista Juan José Plans publicó su primer libro de relatos, *Las langostas* <sup>9</sup>, en 1967. La mayoría de los cuentos que contiene se enmarcan en el género de la ciencia ficción y sólo uno, “La mancha”, puede ser considerado plenamente fantástico. La buena acogida del libro —en particular, del relato “La mancha”— por parte de lectores y crítica lo animó a seguir publicando narraciones de género no mimético. En éstas, la distopía ocupa un lugar privilegiado, con influencias de Aldous Huxley, George Orwell y Ray Bradbury, autores que Ibáñez Serrador ya había visitado en sus anteriores obras de ciencia ficción. De la producción plenamente fantástica de Plans destacan los relatos “La pelota de oro”, “La cita de los guerreros” y “Breve historia de un cadáver”, publicados en el libro *Crónicas fantásticas* <sup>10</sup>. En estos cuentos advertimos una poética de lo fantástico muy diferente a

---

<sup>6</sup> Si bien es cierto que *El regreso*, emitido el 15 de diciembre de 1967, sitúa la acción en la España de los años sesenta, la ambientación en una mansión vieja y sombría aleja igualmente la narración del contexto cotidiano del espectador.

<sup>7</sup> Episodio no fantástico emitido el 11 de marzo de 1966.

<sup>8</sup> *Historias para no dormir* [DVD n. 2], Vellavisión, Torrelodones (Madrid) 2008.

<sup>9</sup> JUAN JOSÉ PLANS, *Las langostas: Relatos fantásticos*, Editorial AZ, Madrid 1967.

<sup>10</sup> ID., *Crónicas fantásticas*, Editorial Azur, Madrid 1968.

la que Ibáñez Serrador estaba desarrollando en televisión, pues los relatos de Plans presentan una ambientación intemporal de la acción. Además, en muchos de ellos destaca la proximidad geográfica, manifiesta en los nombres españoles de los personajes, recurso que permite la identificación del lector con los protagonistas. De este modo, Plans intensifica la cotidianidad de lo narrado, logrando que la irrupción de lo imposible sea aún más inesperada.

A finales de los años sesenta, la obra de Plans empieza a difundirse a través de diversos soportes mediáticos. En el ámbito radiofónico, Plans produjo varias series <sup>11</sup> basadas en la adaptación de clásicos del terror, de lo fantástico y de la ciencia ficción que intercalaba con algunos guiones de su propia autoría. En el medio televisivo, Plans escribió los guiones de la serie *Crónicas Fantásticas* (1974) y colaboró en otros espacios. Y en el ámbito de la prensa escrita, los relatos de Plans se publicaron tanto en medios generalistas como en publicaciones especializadas en el género del terror. Una de las publicaciones impresas que más espacio dedicó a Plans fue la revista *Historias para no dormir*, estrechamente vinculada con la obra de Ibáñez Serrador.

Esa difusión multimediática de la obra de Plans va a permitir que su influencia en el desarrollo del género sea, aunque modesta, transversal y, sobre todo, que cale en la obra fantástica que Ibáñez Serrador va a producir en los años setenta <sup>12</sup>, influido también por otras obras fantásticas españolas como *La cabina*, de Antonio Mercero y José Luis Garci (1972).

Así, en 1974 Ibáñez Serrador realiza un medimetraje televisivo que se aparta de la estética gótico–legendaria que había caracterizado su obra fantástica anterior: *El televisor*, donde una familia claramente identificable con la de cualquier hogar español del momento sufre un fenómeno preternatural que acaba con sus vidas: son asesinados por la

---

<sup>11</sup> Algunas de estas series, emitidas entre finales de los años sesenta y noventa del siglo pasado, son: *Escalofrío*, *Suspense*, *Sobrenatural* e *Historias*.

<sup>12</sup> En 1974 Ibáñez Serrador adaptó para radio algunos de sus antiguos guiones y los emitió en el espacio *Historias para imaginar*, que contó con la colaboración de Juan José Plans. V. ALFONSO MERELO, “La radionovela de ciencia ficción española: ‘Historias para imaginar’”, en «Quaderns de Filologia. Estudis literaris», n. 14, Valencia 2009, pp. 139–154.

violencia de la televisión. Podemos considerar esta obra como un experimento previo a la película *¿Quién puede matar a un niño?*<sup>13</sup>

### 1.3 Un análisis comparativo

*El juego de los niños* y *¿Quién puede matar a un niño?* narran la historia de un joven matrimonio —Malco y Nona, en la novela; Tom y Evelyn, en la película— que va a pasar sus vacaciones estivales en una isla que el hombre conoció en su juventud. Allí sufrirán la persecución de los niños isleños, que están asesinando a los adultos indiscriminadamente. El carácter fantástico del argumento que comparten ambas obras reside en la ausencia de una explicación racional a la conducta de los niños, lo cual subvierte el concepto de realidad que comparten los personajes y el lector.

Ibáñez Serrador ambienta la narración en dos lugares de la costa mediterránea de nombre real (Benahavís y Almanzora) y localización ficticia (Tarragona) pero, en todo caso, muy próximos en la geografía del espectador español. La ambientación de las primeras secuencias en un entorno festivo y la actitud relajada del matrimonio que disfruta de sus vacaciones contribuyen a reforzar la verosimilitud de lo narrado y la identificación del espectador con los personajes. Esta disolución de la distancia de seguridad mediante la acentuación de lo cotidiano también la encontramos en la novela de Plans. El gijonés llama Th'a a la isla y da menos datos de la localización del suceso, pero igualmente podríamos deducir que se trata de territorio ibérico. Plans e Ibáñez Serrador se esfuerzan en edificar un ambiente reconocible para que, en el momento en el que ocurra lo fantástico, el impacto sea mayor. En palabras de Roger Caillois: «lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo».<sup>14</sup>

En ese contexto familiar, lo primero que inquieta a los protagonistas es el hecho de no cruzarse con ningún adulto. Se trata de una sim-

---

<sup>13</sup> *¿Quién puede matar a un niño?* es, de hecho, su segunda y última obra cinematográfica. En cuanto a la primera, *La residencia* (1969), no tiene cabida en el presente artículo por tratarse de una obra de terror no fantástico.

<sup>14</sup> ROGER CAILLOIS, *Imágenes, imágenes... ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, Edhasa, Barcelona 1970, p. 14.

ple alteración de la normalidad, algo que aparentemente no supone ninguna amenaza física. Pero si la realidad es un conjunto de normas que se repiten, que dan estabilidad a nuestro mundo y nos permiten desenvolvernos en él con seguridad, en el momento en que alguna de estas certezas falla, inevitablemente nos sentimos amenazados.

A esta inquietud hay que añadir la incomodidad del calor asfixiante que se advierte a lo largo de la narración. Prácticamente toda la acción se desarrolla durante el día, elemento que, como ya apuntaba Aída Cordero, no es habitual en el género de terror<sup>15</sup>. Ibáñez Serrador también respeta este rasgo de la historia de Plans, rompiendo con otro de los elementos de la estética gótico–legendaria que había acompañado la mayor parte de su producción fantástica. Lo gótico se sirve de espacios cerrados sumidos en la oscuridad, pero la violencia de *¿Quién puede matar a un niño?* se desarrolla en un espacio exterior, un pueblo de casas blancas. En este ambiente, la primera agresión que presencian los protagonistas sorprende al espectador: una niña —un niño, en la novela— golpea a un anciano con un bastón hasta la muerte.

### 1.3.1 *Miedo a lo inexplicable*

Para entender la novedad que esta obra supuso en la trayectoria de Ibáñez Serrador, también hay que tener en cuenta que la película nunca llega a desvelar el porqué de la actitud asesina de los niños. Si bien la incompreensión ante tal comportamiento es un elemento que está presente en las dos versiones, merecen atención ciertas diferencias.

«Si existía algo que le atemorizara, era lo que no lograba comprender»<sup>16</sup>, dice de Malco el narrador de *El juego de los niños*, suscribiendo las palabras de H. P. Lovecraft: «La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido».<sup>17</sup> Aunque el personaje nunca llegue a saber la causa de la rebelión infantil, desarrolla varias hipótesis. Entre ellas, que «la Naturaleza se había cansado de

---

<sup>15</sup> AÍDA CORDERO, *art. cit.*, p. 9.

<sup>16</sup> JUAN JOSÉ PLANS, *El juego de los niños*, Organización Sala Editorial S.A., Madrid 1976, p. 110.

<sup>17</sup> HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT, *El horror en la literatura*, Alianza, Madrid 1984, p. 7.

soportar al hombre»<sup>18</sup> y para eliminarlo utilizaba a los únicos seres vivos de los que la humanidad no se podía defender. Esa conjetura acabará siéndole confirmada al lector mediante la figura de un personaje que será omitido en la versión cinematográfica, un etólogo, nobel en medicina, que augura una batalla biológica de la naturaleza: «con la finalidad de hacer desaparecer esos cien millones de toneladas de protoplasma humano que le acarrean tantos disgustos. Para ello nada mejor que aunar a todas las especies contra la nuestra o, simplemente, crear una nueva especie con la misión de dar fin a la humana».<sup>19</sup>

Esta teoría queda confirmada cuando los protagonistas deducen que el trastorno sólo afecta a los niños que entran en contacto con los extraños granos de polen amarillo que cayeron sobre la isla la víspera del inicio de la revuelta infantil.

Es aquí donde reside la principal diferencia entre la novela y la película: Ibáñez Serrador trata de eludir cualquier indicio que permita a los personajes y al espectador encontrar la causa de la conducta asesina de los niños. Ángel Sala considera que éste es el gran acierto de la película, «que no hay coartada ni razón para la rebelión asesina de los niños en la isla»<sup>20</sup>, aunque como apunta el crítico y otros expertos en la materia<sup>21</sup>, se trata de un recurso ya presente en obras como *Los pájaros*, de Alfred Hitchcock (*The birds*, 1963).

Las imágenes que sirven de fondo a los créditos iniciales de la película, fragmentos de documentales que muestran cómo las guerras afectan a los niños, podrían inducir a pensar que la versión de Ibáñez Serrador también tendrá el tono de denuncia de la novela. Pero si tenemos en cuenta que la película no llega a desvelar la causa real de la rebelión infantil, parece más acertado pensar que su función es la de contrastar la realidad con la versión invertida de ésta que aparece en la película. En la realidad que conocemos, los niños mueren a manos de los adultos ignorando los motivos de sus verdugos. En la ficción de Ibáñez Serrador sucede al revés: los adultos serán las víctimas de las agresiones infantiles, sin llegar a comprender el porqué del ataque.

<sup>18</sup> JUAN JOSÉ PLANS, *El juego de los niños*, cit., p. 170.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>20</sup> ÁNGEL SALA, *Profanando el sueño de los muertos: la historia jamás contada del cine fantástico español*, Scifiworld, Madrid 2010, p. 160.

<sup>21</sup> V. las citadas obras de Álex Mendibil y Aída Cordero.

Para incrementar la confusión que sufren los protagonistas, Ibáñez Serrador dio a Tom y Evelyn una nacionalidad extranjera, de modo que, a diferencia de lo que sucede en la novela, éstos tienen dificultades para comunicarse en la lengua del país<sup>22</sup>.

El problema comunicativo que comparten los protagonistas de ambas obras es la dificultad de convencer del fenómeno fantástico a personas ajenas al suceso. Esa es la causa de la muerte de Malco/Tom, quien, cuando por fin alcanza la lancha, que es el único medio de escape de la isla, es asesinado por los guardacostas, horrorizados al ver cómo el adulto agrede a los pequeños. De nada sirve que Malco/Tom acuse a los niños, ni la evidencia de ver cómo éstos se abalanzan sobre él con objetos punzantes. La identidad de los asesinos —niños, símbolo de la inocencia— ejerce de velo cegador.

### 1.3.2 *Un dilema moral*

La apariencia de estos niños es la opuesta a la del monstruo de la tradición gótico–legendaria, cuyo físico repulsivo refleja su carácter maligno. Es cierto que Ibáñez Serrador ya había recurrido anteriormente a personajes infantiles que esconden sus malas intenciones tras un semblante inofensivo<sup>23</sup>, pero éstos siempre acaban torciendo su sonrisa cuando sus verdaderos propósitos quedan al descubierto. En cambio, los monstruos de *¿Quién puede matar a un niño?* conservan un rostro risueño en casi todo momento y en su proceder no se percibe resentimiento alguno, a excepción de un par de niños que ejercen cierto liderazgo en el grupo. Por lo tanto, los niños sólo están jugando, movidos por un impulso fantástico. Su violencia es carente de maldad, porque han dejado de regirse por las normas morales que sus padres les habían inculcado.

Por el contrario, los niños de la novela de Plans siguen un propósito preconcebido, tal y como desvela el narrador hacia el final de la novela, situándose por unos instantes en la conciencia compartida de la masa infantil: «No les permitirían dejar la isla. No podían. No querían

---

<sup>22</sup> Lamentablemente, los actores Lewis Fiander (Tom) y Prunella Ransome (Evelyn) fueron doblados al español en la versión que se proyectó en nuestros cines en 1976.

<sup>23</sup> Así sucede en *Los bulbos*, *La bodega* y *El muñeco*, como ya apuntaba ÁLEX MENDÍBIL, *op. cit.*, p. 72.

que todo un plan, un perfecto plan concebido tras muchos años, tras siglos, quizá desde el principio de la humanidad, se viniera abajo por una imprudencia. Ellos tenían que sorprender, nadie sorprenderles a ellos». <sup>24</sup>

Por eso, a diferencia de lo que sucede en la versión cinematográfica, en los momentos críticos se desfiguran sus facciones y son descritos como bestias salvajes. Pero incluso en esos momentos siguen conservando sus rasgos infantiles: «A Malco le impresionó la expresión de crueldad que tenía el niño. De repente, creyó estar ante el más abominable de los monstruos. Pero, en cambio, aquella débil sonrisa en el rostro del muchacho le daba un aire muy infantil, de ingenuidad». <sup>25</sup>

Los niños de la isla ríen y lloran igual que antes de convertirse en monstruos <sup>26</sup>. Su apariencia inofensiva acentúa el dilema moral que se le plantea a los protagonistas, es decir, si es legítimo o no utilizar la violencia para defenderse de un ser que representa la inocencia por convención universal. Por eso, un fuerte sentimiento de culpa interfiere continuamente con el instinto de supervivencia de los protagonistas. Los niños, conscientes de ello, aprovechan su condición para engañar a los adultos. Así, el pescador que la pareja encuentra en la hospedería de la isla, aún horrorizado por haber visto cómo sus hijos mataban a su esposa, sigue confiado a su hijo —hija, en la versión de Ibáñez Serrador— hacia una muerte segura cuando éste se le presenta, aparentemente compungido, reclamando auxilio.

A partir de ese momento se acentúa el temor de los protagonistas a que sus propios hijos se conviertan en monstruos. Esa sospecha acaba confirmándose en el hijo no nato de la protagonista. Después de uno de los momentos más tensos de la narración, cuando la pareja se ha encerrado en una celda para evitar el linchamiento infantil, la mujer es asesinada por el bebé que lleva en sus entrañas. Cuando Nona es consciente de que su muerte es inevitable, pide a su marido que le dis-

---

<sup>24</sup> JUAN JOSÉ PLANS, *El juego de los niños*, cit., p. 165.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 167–168.

<sup>26</sup> Esta característica constituye una importante diferencia respecto a otra obra de argumento similar: *Village of the damned*, de Wolf Rilla (1960), adaptación de la novela *The Midwich Cuckoos*, de John Wyndham (1957). En esta obra los niños no muestran emoción alguna, y por eso no resulta tan conflictiva la idea de deshacerse de ellos.

pare. Sus últimas palabras —«¡Por mí, por él!»<sup>27</sup>— demuestran que Nona no puede concebir la idea de morir asesinada por su propio hijo, ni de que su hijo nazca siendo un asesino. Pero, de nuevo, los sentimientos impiden que Malco reaccione a tiempo.

Mediante estos recursos, Plans e Ibáñez Serrador deparan al lector/espectador una posición moralmente incómoda. Construyen un contexto familiar y cotidiano y unos personajes verosímiles con los que se sentirá identificado y, entonces, le plantean el dilema de qué haría si de repente aconteciera tal situación fantástica.

#### 1.4 Repercusión

Ángel Sala afirma que, a pesar de que la película «se estrenó rodeada por la polémica en torno a su escabroso tema», ello no impidió que «se convirtiera en un gran éxito de taquilla.»<sup>28</sup> Según Sala, «la película de Ibáñez Serrador supuso un impacto tremendo para el género terrorífico que, desgraciadamente, no fue seguido por los creadores de la época.»<sup>29</sup>

Tras el estreno de la película, Ibáñez Serrador se embarcó en otros proyectos televisivos de entretenimiento que le privaron del tiempo necesario para continuar cultivando el género que había ayudado a recuperar<sup>30</sup>. Por ello, *¿Quién puede matar a un niño?* se convierte en una obra culminante en su filmografía, además de una arriesgada transgresión de los límites de la poética de lo fantástico que había caracterizado su obra durante la década anterior. Y esto no hubiera sido posible sin la influencia de Juan José Plans.

---

<sup>27</sup> JUAN JOSÉ PLANS, *El juego de los niños*, cit., p. 176.

<sup>28</sup> ÁNGEL SALA, *op. cit.*, p. 160.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>30</sup> Es cierto que en 1982 se rodaron y emitieron cuatro nuevos episodios de *Historias para no dormir*, pero se trata de revisiones de guiones anteriores de Ibáñez Serrador.

## La ruptura de horizontes en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra

Cristina Ferradás Carballo, Universidad de Vigo

### 1.1. José Sanchis Sinisterra y el Teatro Fronterizo

José Sanchis Sinisterra funda en 1977 junto con Magüi Mira, Víctor Martínez y Fernando Sarrias el llamado Teatro Fronterizo con sede en la Sala Beckett de Barcelona desde 1989. Este Teatro Fronterizo, concebido por el propio autor como un «taller de investigación y creación dramáticas»<sup>1</sup> tiene como fin la investigación de las «fronteras de la teatralidad, modificación de los mecanismos perceptivos del espectador y proceso de reducción, de despojamiento de los elementos de la teatralidad». <sup>2</sup> Eduardo Pérez Rasilla explica de este modo el posicionamiento ético y estético de Sanchis Sinisterra:

Sanchis ha abordado el hecho teatral desde un concepto de la disidencia que él mismo ha asociado a lo fronterizo. Lo fronterizo sugiere la marginalidad respecto al sistema, que se verifica en aspectos muy diversos, como el tratamiento de los personajes o de los géneros, la elección de los materiales de la fábula, la disposición de los elementos lingüísticos y formales o la fractura de las convenciones respecto al espacio y al tiempo. Pero, ante todo, lo fronterizo significa una actitud, una elección consciente de ámbitos alejados del po-

---

<sup>1</sup> JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editora, Ciudad Real 2002, p.187.

<sup>2</sup> JOSÉ MONLEÓN, “Entrevista con Sanchis”, en «Primer Acto», n. 186, octubre–noviembre 1980, pp. 93–95.

der político y estético, y, en consecuencia, una voluntad decidida de alterar los hábitos de percepción.<sup>3</sup>

El Teatro Fronterizo supone una revolución —si bien el adjetivo revolucionario, tal como Pérez–Rasilla reconoce, «resulta ya agotado semánticamente»<sup>4</sup>— que nace como oposición al Sistema Teatral Burgués desde una posición ideológica y estética muy concreta en la que debe cobrar protagonismo el espectador o receptor implícito, tal y como afirma el autor en sus textos dedicados a la teoría teatral:

El nuevo teatro debe explorar las fronteras sociales y políticas de lo que en ese momento se entiende en España por teatro, pero debe plantearse retos más ambiciosos, basados en la necesidad de ampliar el propio concepto de teatralidad y de su percepción por parte del espectador.<sup>5</sup>

En 2002 Manuel Aznar Soler realiza una recopilación de los textos teóricos escritos por José Sanchis Sinisterra entre 1958 y 2001 titulada *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. El prólogo, del dramaturgo Juan Mayorga, se titula: “Romper el horizonte: la misión de Sanchis Sinisterra”. Mayorga apunta desde la primera línea la que es, sin duda, la característica fundamental de toda la producción dramática de Sanchis Sinisterra, «romper el horizonte»<sup>6</sup>, investigar los límites, las fronteras de la teatralidad.

Para delimitar los puntos cardinales del posicionamiento estético de Sanchis Sinisterra, es necesario recurrir a su artículo “Por una teatralidad menor”<sup>7</sup> (guiño al título de Deleuze y Guattari Kafka, *Pour une littérature mineure*), en el que explica las dos grandes tendencias estéticas opuestas: la acumulativa o aditiva (que responde al lema “cuanto más, mejor”) y, en sentido contrario, la corriente reductiva o sustractiva, aquella que defiende la reducción de recursos y en la que se inclu-

<sup>3</sup> JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, ed. de EDUARDO PÉREZ RASILLA, Espasa Libros, Madrid 2011, p. 26.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>6</sup> Juan Mayorga, “Romper el horizonte: la misión de Sanchis Sinisterra”, en MANUEL AZNAR SOLER (ed.), *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editora, Ciudad Real 2002, p. 25.

<sup>7</sup> *Id.*, *La escena sin límites*, cit., p. 244.

yen autores de influencia decisiva en Sanchis Sinisterra, como Samuel Beckett.

La tendencia sustractiva supone un refuerzo en el encuentro entre emisor y receptor, entre actor y espectador y una concepción de ese encuentro, de esa simbiosis, como la esencia misma del teatro. Sanchis Sinisterra define la teatralidad menor a partir de ocho parámetros<sup>8</sup>:

1. *Concentración temática*: la teatralidad menor no aspira a representar grandes relatos, sino que selecciona aspectos aparentemente insignificantes de la experiencia humana.

2. *Contracción de la fábula*: adquiere más importancia el “transcurrir situacional” que el argumento, la historia.

3. *“Mutilación” de los personajes*: los personajes son seres fragmentados, incompletos, alejados, por tanto, de la representación esquemática de los seres humanos que pretendía el teatro tradicional.

4. *Condensación de la palabra dramática*: la palabra se torna opaca; deja de ser una herramienta para mostrar y es utilizada también para ocultar. El silencio cobra una nueva importancia.

5. *Atenuación de lo explícito*: el espectador ha de tener un papel activo para cubrir los vacíos que deja el espectáculo.

6. *Contención expresiva del actor*: lejos del teatro espectacular, el actor llevará a cabo una interpretación más sobria y austera, de modo que su comportamiento escénico no será más que una décima parte de lo que al personaje le ocurre.

7. *Reducción del lugar teatral*: el encuentro entre actor y espectador se verá favorecido por ámbitos que reduzcan la distancia entre ellos (salas alternativas, teatros pequeños).

8. *Descuantificación de la noción de público*: un público poco numeroso es más idóneo para la teatralidad menor, pues impide que el espectador se disuelva en la masa.

Estos ocho parámetros que definen la teatralidad menor son susceptibles de una reagrupación en cuatro grandes ejes en los que nos detendremos en el desarrollo de nuestro trabajo para explicar la ruptura de fronteras en algunas piezas breves del autor: acción dramática, palabra, personajes y espectador.

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 246.

Sanchis Sinisterra encontró en las piezas breves el cauce para muchas de sus reflexiones sobre el teatro (*Pervertimento* y *Gestos para nada*) y en ellas es fácil distinguir las estrategias empleadas para esa *construcción del espectador* o lector implícito que desarrolla en sus textos teóricos. Conviene hacer una mínima puntualización terminológica que permita establecer las diferencias entre “teatro breve” y “teatralidad menor”. Sanchis Sinisterra prefiere para las piezas de poca extensión o duración la denominación de “teatro breve”, ya que “menor” parece adquirir la condición de valor o de estima. Sin embargo, cuando aborda una perspectiva general desde la que mirar el teatro, prefiere lo “menor”, es decir, el teatro que queda al margen del canon, de lo establecido, de los grandes presupuestos o las pretensiones de grandeza.

Es necesario también precisar que la noción de “teatro breve” abarca desde la micropieza hasta aquella de mayor extensión que no exceda las cuarenta páginas y que, en escena, no sobrepasa los noventa minutos, por ello, incluiré en mi análisis, además de las minipiezas que ocupan poco más que una o dos páginas, algunas obras de una extensión algo mayor, como *El canto de la rana*, *Godot llega* y *Próspero sueña Julieta (o viceversa)*.

## 1.2. La teatralidad menor y la ruptura de horizontes.

### 1.2.1. La acción dramática (del lat. *drama*, y este del gr. *δρᾶμα*, del verbo *drao*: hacer).

La acción dramática es el conjunto de elementos que emplea un dramaturgo para contar los sucesos de la fábula. Aun a pesar de que muchos estudios teatrales los consideraron sinónimos en un afán de equiparar el teatro con la narrativa, la acción dramática no debe confundirse con la trama o el argumento. Para Sanchis Sinisterra, la trama o el argumento «es tan solo un principio organizador de la temporalidad»<sup>9</sup>, pero no el único, y defiende la existencia de otros principios y mecanismos capaces de mantener el interés del espectador, de interac-

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 205.

tuar con él e incluso de transformarlo. Sobre todo desde principios del siglo XX la historia empieza a pasar a un segundo plano y la sola presencia del actor se puede considerar acción dramática. En “Presencia” (*Gestos para nada*) un actor en escena se dirige al público minutos antes de que se acabe la función, cuando el escenario está ya vacío. Sin embargo —dice— su mera presencia allí sigue importando aun habiendo decidido guardar silencio. La línea argumental de “Otaler” (*Gestos para nada*) no avanza, sino que retrocede —al igual que el título, que invierte el orden de las letras que componen la palabra “Relato”—, y esa inversión de la linealidad del final hacia el principio es un recurso que enfatiza el momento preciso del abandono.

Otro de los parámetros vertebradores de la teatralidad menor es la concentración temática, que implica la negación de la obra entendida como *gran relato* explicativo y abarcador de grandes temas. Podría señalarse como ejemplo claro “Mal dormir” (*Claroscuros*), diálogo entre dos hermanas que se encuentran en la ciudad después de que la mayor hubiera decidido dejar el pueblo. La acción se desarrolla en los lavabos de caballeros de unos grandes almacenes, donde la mayor trabaja y, desde ese ángulo humilde y con el vaivén de un diálogo entrecortado y aparentemente trivial, se abordan temas como la violencia sobre la mujer o el incesto.

### 1.2.2. La palabra

En la jungla del lenguaje acechan mil peligros. Para empezar, nada es allí lo que parece ser. Las palabras, por ejemplo, esconden nidos de significados parásitos que, cuando menos se piensa, destruyen el sentido que el confiado usuario pensaba conocer. Pues, ¿y las frases? Son trampas saduceas que extravían cualquier recta intención, torcidos subterfugios que conducen más allá o más acá de la meta perseguida.<sup>10</sup>

Con esta nota introductoria comienza *Dos tristes tigres*, obra compuesta por cuatro textos —dos monólogos y dos diálogos— en los que el lenguaje se retuerce al servicio del humor mediante la ruptura de la llamada *felicidad comunicativa*. El conocimiento de las ciencias del

---

<sup>10</sup> ID., *Teatro menor (50 piezas breves)*. *Pervertimento. Misero Próspero. Vacío*, Ñaque Editora, Ciudad Real 2008, p.76.

lenguaje y la experimentación le permiten a Sanchis construir discursos en los que se vulneran todos los principios y supuestos comunicativos hasta llegar a un resultado hilarante. Aunque el objetivo no sea el humorístico, esta reflexión sobre la palabra —que ya habían apuntado autores de decisiva influencia en el teatro de Sanchis como Beckett o Pinter— (sobre todo en *Pervertimento* y en *Gestos para nada*), y la voluntad de despojarla de su condición de *espejo* es una línea constante y coherente de toda su producción dramática. En el ensayo titulado “La palabra alterada” el autor advierte de la necesidad de un replanteamiento de los códigos comunicativos en el teatro y de la urgencia de desprenderse de «ese logocentrismo de corto vuelo que ha presidido la dramaturgia tradicional.»<sup>11</sup> Para una profunda renovación del teatro es necesaria una profunda renovación de la palabra, que debe dejar de ser empleada como espejo de una realidad y de una lógica conversacional inexistente en la no ficción. Solo a través de un nuevo uso de la palabra podrá llegarse a conmover y a perturbar a un público «saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes.»<sup>12</sup>

### 1.2.3. *Los personajes*

No se puede hablar propiamente y sin cautelas de *generación* para denominar a la promoción de dramaturgos surgida a partir de 1975 (aunque, como apunta Pérez–Rasilla, Ignacio Amestoy se haya referido a ellos como la “generación de 1982” tomando como referencia la primera victoria del PSOE en las elecciones generales)<sup>13</sup>, sin embargo algunos investigadores han señalado varias notas comunes y significativas en el teatro de estos autores, como son la formación escénica universitaria, la renovación formal de su teatro, la presencia de la intertextualidad y el culturalismo, la subversión de valores... Una de estas notas comunes tiene que ver, precisamente, con las características de los personajes. El nuevo teatro presta una mayor atención a los perdedores, a los personajes marginales y marginados, «desde los pequeños delincuentes a los inadaptados por razones políticas, desde los

---

<sup>11</sup> Id., *La escena sin límites*, cit., p. 275.

<sup>12</sup> Ivi, p. 274.

<sup>13</sup> Id., *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, cit., p.15.

enfermos de sida a los fracasados en su vida profesional, sentimental o social.»<sup>14</sup> Los personajes marginales, fronterizos, son vistos y tratados con especial simpatía en el teatro de Sanchis Sinisterra.

En *El canto de la rana*, Cosme Pérez, el célebre Juan Rana del teatro áureo español, se lamenta ya viejo y borracho en la penumbra de un teatro donde lo han dejado solo. Es un caso más del teatro de Sanchis en que es elegido un personaje perteneciente al teatro llamado de “género menor” que trata de poner orden entre su identidad y la máscara que tantas veces ha llevado en escena, la máscara que le ha dado la fama:

Maldito envoltorio! ¿No has de dejarme libre ni en trance tan menudo? ¿Hasta el mear me estorbarás, terco Juan Rana? ¿No te basta el haberme usurpado media vida siéndome cárcel y tapujo y máscara? ¿Es poca cosa arrinconarme el nombre? Que ya por Cosme Pérez, vive el cielo, ni yo mismo atino a conocerme...<sup>15</sup>

En las piezas breves de Sanchis Sinisterra no puede hablarse de un concepto tradicional de personaje dramático como unidad estable de sentido y como estructura mimética. La semiología del teatro señala una serie de aspectos que han de ser contemplados en el estudio de los personajes de una obra, tales como el nombre, la etiqueta semántica, la funcionalidad y dimensión actancial, las relaciones y transformaciones en el relato, el intertexto literario y el contexto social<sup>16</sup>, ecc. Sin embargo, en las piezas que integran *Pervertimento* y *Gestos para nada* los personajes carecen de nombre propio y son designados, en su lugar, con letras o números. Quien se acerque a estos personajes advertirá que no se encuentra ante el concepto tradicional de personaje dramático, fundamentado tradicionalmente en el mito de *persona*. En muchas de las piezas de *Pervertimento* y *Gestos para nada*, la reflexión metateatral se aproxima a una metáfora de la propia vida (“El otro”, “La espera”, “Abandonos”), especialmente, en aquellas en las que un personaje se pregunta por su condición de personaje y se resis-

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 24.

<sup>15</sup> Id., *Teatro menor (50 piezas breves)*, cit., p. 136.

<sup>16</sup> JESÚS G. MAESTRO, *Didáctica y Teoría del Teatro. Signo y Método*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo 1996, p. 49.

te a su caducidad, a la caducidad de la escena. Por ejemplo, en piezas como “La puerta” (la pieza que cierra *Pervertimento*):

Mientras que yo... si salgo por esa puerta... Quiero decir: cuando salga por esa puerta... Porque tendré que salir, más pronto o más tarde, eso está claro: no voy a quedarme aquí eternamente... ¿Qué iba a conseguir con eso? Cuando ustedes se vayan... porque es seguro que se irán, más pronto o más tarde, no faltaría más... Cuando ustedes se hayan ido, ¿qué hago yo aquí, me lo quieren explicar? [...] cuando salga por esa puerta, se acabó. Se acabó todo. No me refiero a la obra, me refiero a mí. O sea que cuando salga por esa puerta, me acabé...<sup>17</sup>

En “Mísero Próspero” el personaje shakesperiano se instala en el texto de Sanchis lleno de achaques abandonado a su suerte en una isla donde parece haberse quedado solo. Perdido todo su poder sobre los otros personajes («en una mecedora desvencijada duerme un hombre, vestido con un batín antaño lujoso. Un pañuelo sucio —¿de sangre? — cubre su rostro.»),<sup>18</sup> Próspero demanda el auxilio de su hija Miranda entablando significativas semejanzas con el personaje tipo del teatro de Samuel Beckett:

La mayoría iguala o supera la barrera de los cincuenta años. [...] Además de ser de edad avanzada, sufren deficiencias físicas. [...] Son seres imposibilitados que muchas veces se ven impotentes y necesitan la ayuda de otro para desplazarse.<sup>19</sup>

Algo similar ocurre con Julieta, convertida en “Julieta en la cripta” en un personaje de indudables tintes cómicos. La heroína shakesperiana espera aburrida el amanecer en su sepulcro, junto a Romeo, desprovisto de ese soplo de vida que Sanchis le dio a su amada: «¿Y mi chico? ¿Cómo está hoy mi chico? ¿Disfrutando del don maravilloso de dormir, con el sueño reposando en tus ojos y la paz en tu pecho? ¿Otra

<sup>17</sup> JOSÉ SANCHIS SINISTERRA., *Teatro menor (50 piezas breves)*, cit., p.37.

<sup>18</sup> ID., *Próspero sueña a Julieta (o viceversa)*. *Sangre lunar*, Editorial Fundamentos, Madrid 2010, p.11.

<sup>19</sup> MIGUEL IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, “El aspecto físico de los personajes del teatro de Samuel Beckett”, en «Cuadernos de investigación filológica», n 18, 1992, pp. 19–33. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=69030>.

noche tranquila, sin gusanos ni ratas repelándote los huesos? ¡Dichoso tú, que ya no esperas nada!».<sup>20</sup>

Su deshilvanado discurso recupera su historia desde una óptica actual y desmitificadora, con brillantes momentos de humor producidos por el choque de la atmósfera a la que adscribimos a los personajes y su discurso plagado de coloquialismos, bromas, ecc. Ese desajuste, que linda con lo grotesco, es un recurso humorístico muy presente en toda la producción dramatúrgica de Sanchis Sinisterra.

En el caso de *Godot llega* no se produce el desajuste discursivo de las piezas anteriores, pues toma la voz el personaje que nunca llegó en *Esperando a Godot*. Godot descubre contrariado que los dos personajes que lo esperaban se han marchado. La identificación de Godot con Dios (nunca reconocida por el propio Beckett) parece clara en el texto de Sanchis Sinisterra (en el texto se refuerza esta identificación cuando nombra a los arcángeles Rafael, Miguel y Gabriel y al ángel-caído-Luzbel como sus ayudantes) y es empleada para criticar la fe en un dios todopoderoso capaz de salvar la vida de los hombres. Godot es retratado como un ser con un nulo interés por sus obligaciones. Una vez más, el recurso de lo grotesco a través de la desmitificación y el humor reduce al absurdo la paciencia de aquellos dos infelices que esperaban.

En *Godot llega*, *El canto de la rana*, “Miseró Próspero” o “Julieta en la cripta” (estas dos últimas piezas son las que integran *Próspero sueña Julieta (o viceversa)*) Sanchis Sinisterra crea una obra nueva a partir de un personaje seleccionado perteneciente a una obra y época anteriores, pues tiene interés en que tomen la voz personajes concretos y los instala en un nuevo escenario, lejos de la grandilocuencia que los rodeaba en su texto natal. Godot, Próspero y Julieta cobran vida en un nuevo texto —en una especie de *spin off*—, desde una óptica desmitificadora o paródica. Esta parodia de personajes literarios ya creados es un rasgo característico del teatro de Bertolt Brecht, cuyo magisterio ha reconocido en numerosas ocasiones Sanchis Sinisterra.

#### 1.2.4. El espectador o receptor implícito.

---

<sup>20</sup> JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, *Próspero sueña a Julieta*, cit., p. 30.

Todos estos puntos inciden en la figura central de toda la creación de Sanchis Sinisterra: el espectador o receptor implícito. Al contrario de lo que ocurría en el teatro tradicional, Sanchis Sinisterra aboga por una dramaturgia no narrativa, por la “estética del hueco”:

El espectador tiene que poner de sí mismo y aportar a las estructuras indeterminadas del texto para completar el sentido, para rellenar los huecos. Esta noción de hueco es sumamente interesante, en la medida en que apela directamente a la capacidad creativa del receptor, lo que podría conectar quizá, aunque con otras implicaciones, con el concepto de “obra abierta” que ya Eco planteó en los años 60.<sup>21</sup>

La estructura tradicional de “planteamiento”, “nudo” y “desenlace” es sustituida por un proceso constituido por tres fases: fase de despeje (implica un alejamiento de la realidad inmediata del espectador, que ha de ingresar en la ficción que se le propone), fase de cooperación (el espectador debe rellenar huecos, establecer identificaciones y convertirse él también en motor de la acción) y fase de mutación (tras la resolución de expectativas, el espectador ha de responderse sus preguntas y las preguntas que la ficción plantea). La lucidez y la conciencia crítica del espectador teatral, por tanto, no pueden ser compatibles en modo alguno con la pasividad del televidente.

El teatro no debe ser despojado de su función social, y para ello es necesaria la investigación y la experimentación de sus fronteras, de sus horizontes. A esta tarea sigue dedicando Sanchis Sinisterra todo su esfuerzo.

El horizonte de los verdaderos creadores siempre ha sido romper el horizonte. Ése es el lugar —el no lugar— que José Sanchis Sinisterra ha elegido como su espacio de trabajo. Quien quiera encontrarse con Sanchis, lo hallará en algún punto del horizonte, perforándolo.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> ID., *La escena sin límites*, cit., p.253

<sup>22</sup> Juan Mayorga, “Romper el horizonte: la misión de Sanchis Sinisterra”, cit., p.25.

Crítica y autocrítica en la dramaturgia  
de Alfonso Zurro: *En el monte del olvido*

Laura Blanco Casás, UNED, Madrid

Las páginas que siguen a continuación versan sobre teatro contemporáneo y más concretamente sobre un autor que está publicando a día de hoy y sobre las posibles intenciones de una de sus obras, *En el monte del olvido*, un texto crítico con el mismo teatro, con la sociedad e incluso con la religión. Un texto sorprendente, con un estilo directo, osado y muy sincero que se rebela, potente, ante los ojos del lector/espectador.

Ya hace mucho tiempo que la palabra *crisis*, a la que estamos tan acostumbrados últimamente, se relaciona también con el panorama teatral y no iba a ser menos ahora, en el comienzo de este nuevo siglo. Las opiniones son dispares, pero la mayoría coinciden en destacar los vocablos desorientación, desánimo y crisis, como aquellos que definen el período entre siglos, ya casi superado. Mientras críticos como María Francisca Vilches de Frutos exponen una visión optimista del problema, César Oliva habla del término *crisis* abiertamente, reconociendo que nunca, a lo largo del siglo anterior, se había hablado tanto de este tema. Él nos advierte, por ejemplo, del «alarmante descenso de la consideración del teatro como bien artístico y público de todo un país.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> CÉSAR OLIVA, *Teatro español del siglo XX*, Madrid 2002, p. 301.

A día de hoy, comenzando la segunda década del nuevo siglo, las opiniones difieren en lo que concierne a la situación del teatro actual, pero el debate sobre esa necesaria renovación continúa y esto no hace más que confirmar la conciencia de desorientación existente en la actualidad, ya que algunos problemas no desaparecen. El descontento se apodera de aquellos más pesimistas, a pesar de que la mayoría de los autores teatrales que comenzaron a publicar en los años 90 no pierden la ilusión ni el optimismo por mejorar el panorama teatral del momento. Ellos son los que sacarán adelante la escena, con “sangre, sudor y lágrimas”, como se suele decir, ya que hoy en día la figura del dramaturgo está bastante minusvalorada y pasa a situarse en el último peldaño del hecho teatral, sufriendo así una «significativa pérdida de consideración social.»<sup>2</sup> Muchos deben acudir, por tanto, a otro campo del teatro o al ejercicio de la docencia, en los mejores casos; otros tendrán que conformarse con muy diversas ocupaciones que distan mucho de las deseadas, ajenas al ámbito teatral. La mayoría de los autores actuales alternan los diversos quehaceres o combinan las facetas de autor y director de sus propios textos; conocen el «oficio desde dentro, con lo que ello conlleva de mayores posibilidades de explotación de sus recursos expresivos.»<sup>3</sup> La lucha y el empeño de estos autores teatrales, entre los que se encuentra Alfonso Zurro, demuestran su gran interés por hacerse un hueco en el panorama teatral actual.

### 1.1. Alfonso Zurro

Este salmantino afincado en Sevilla, nacido en el año 1953, estudió Arquitectura Técnica para pasar a dedicarse por completo a su gran pasión, el teatro. Además de autor teatral trabajó como actor, director de escena y dramaturgo, desarrollando una labor amplia, especialmente en los dos últimos territorios, sin olvidarnos de la docencia. Ha estado siempre vinculado profesionalmente a la ciudad de Sevilla, concretamente al grupo Teatro de la Jácara, con el que trabajó desde sus

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 307.

<sup>3</sup> BORJA ORTIZ DE GONDRA, “La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena”, en *Teatro contemporáneo español postfranquista: autores y tendencias*, ed. de HERBERT FRITZ y KLAUS PÖRTL, Tranvía, Berlin 2000, p. 26.

inicios, ya hace casi tres décadas. Allí, en la ciudad andaluza, es donde comienza a obtener sus primeros méritos como autor, dramaturgo y director de escena. Pero su actividad no se remite únicamente a esta compañía de teatro independiente y a su labor encomiable como dramaturgo, sino que se extiende igualmente, como hemos dicho, a otros ámbitos y ocupaciones. Actualmente trabaja como docente en la ESAD de Sevilla, perteneciendo al Departamento de Dirección Escénica. Es, igualmente, ideólogo y coordinador de diferentes publicaciones y espectáculos colectivos muy interesantes.

Alfonso Zurro, como bien especifica Eduardo Pérez-Rasilla, es un «creador versátil, que se desenvuelve con soltura en géneros y estilos diversos y maneja con profesionalidad y buen gusto estrategias y técnicas de construcción dramática, como demuestran las obras de creación propia y también las versiones y adaptaciones.»<sup>4</sup> Su versatilidad y polifacetismo es formidable; su labor creativa abarca estilos muy diversos que van desde el teatro clásico hasta el popular, pasando por la zarzuela o incluso el teatro infantil. La mayoría de estas piezas teatrales, cada una en su estilo, ha tenido un éxito notable y por ello han sido publicadas o estrenadas. Además, algunas «han sido traducidas, publicadas y representadas en francés, inglés, rumano, catalán... así como en diversos países de Sudamérica.»<sup>5</sup>

Toda esta trayectoria, de momento inacabada, ha sido premiada en multitud de ocasiones, especialmente en el campo de la dirección de escena, en el que ha recibido los más prestigiosos galardones.

Que es un creador versátil es algo innegable, aunque también lo es el hecho de que su obra tiende siempre a orientarse «hacia la representación popular, que descansa esencialmente sobre el trabajo del actor y sobre la relación próxima e inmediata con el espectador.»<sup>6</sup> Pero a pesar de este elemento popular que Zurro hace patente en sus piezas, no todo es tan simple como él intenta hacernos ver. La complejidad de sus obras y su cuidada elaboración permanecen semiocultas bajo el manto popular que extiende, que bebe directamente de distintas tradi-

---

<sup>4</sup> EDUARDO PÉREZ-RASILLA, “El teatro de Alfonso Zurro. Cuando la muerte es un juego”, en «ADE Teatro», n 103, p. 74.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>6</sup> CÉSAR OLIVA, *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*, Cátedra, Madrid 2004, p. 74.

ciones. Gracias a su inigualable capacidad de imaginación todo se transmite de manera especial en sus obras, en las que el humor ocupa siempre un lugar primordial, al igual que la crítica: son ingredientes inherentes a su literatura, así como la ironía y el ingenio. Y es que las obras de Zurro, especialmente las que componen el *Terceto* “*Los divinos*”, entre las que se encuentra *En el monte del olvido*, son un reflejo de la sociedad actual, y es que qué es el teatro sino un mero reflejo de nuestra sociedad

## 1.2. Breves notas sobre el *Terceto* “*Los divinos*”

El *Terceto* “*Los divinos*” es un conjunto de tres obras breves publicadas en el número 103 de la revista «ADE Teatro», en el año 2004, bajo este título singular que deja entrever algún que otro detalle de las obras que lo componen. Se trata de un conjunto de textos que representan magníficamente la escritura de Zurro y que giran sobre un tema recurrente en el teatro del autor, la muerte. Pero no la muerte en su faceta más trágica, dolorosa y triste, sino tratada con desenfado e ironía, perspectiva presente en cada obra, así como el humor, ingrediente indispensable en sus textos, como ya hemos dicho anteriormente. Así, los temas serios no desentonan con el estilo fresco y espontáneo de su lenguaje, a pesar de introducirse en lugares ya más ásperos, que dan a sus obras un carácter trascendente, nunca ligero ni superficial. Pero el elemento humorístico supera al grave, y es desde esta perspectiva desde la que Zurro contempla el mundo que plasma en sus obras. Los mismos títulos están ya cargados de un sentido irónico.

*Quien mal anda* y *Como una estatua de sal* son las dos primeras piezas, las que anteceden a la que es objeto de nuestro estudio, *En el monte del olvido*. Fueron publicadas conjuntamente en «ADE Teatro», aunque Alfonso Zurro escribió la tercera por encargo para el volumen *Teatro breve andaluz*, que edita la Junta de Andalucía, publicado después. Para nuestro análisis empleamos la primera edición. Una vez que el texto estaba escrito y publicado, Zurro tuvo la sensación de que aquel breve diálogo entre crucificados daba muchísimo más juego. Así es como el autor se propone ampliar la pieza, realizando unas variaciones significativas en cuanto al personaje de la mujer, principalmen-

te. La obra que lleva el mismo título, más larga que la original, se ha publicado y estrenado en diferentes latitudes, llegando a la sala pequeña del Teatro Español de Madrid.

### 1.3. *En el monte del olvido*

*En el monte del olvido*, es en sí una crítica de la sociedad de hoy en día, una reflexión sobre el mismo hecho teatral y sobre la penosa situación en que malviven los expertos en interpretación, los actores, así como los demás profesionales del teatro.

Alfonso Zurro se luce en esta pieza teatral breve, cierre del *Terceto "Los divinos"*. Desde una perspectiva diferente a la planteada en las demás obras, en que se criticaba la sociedad de hoy en día y se incitaba al espectador a la reflexión, surge *En el monte del olvido*, en la que el autor se introduce en terrenos un tanto diferentes, a los que no había prestado atención hasta el momento. Nos referimos, principalmente, al humor y a la metateatralidad, que ayudan a encubrir esa crítica tan del gusto del autor, siempre comprometido. *En el monte del olvido* es un título que nos hace reflexionar sobre varias cosas. La primera es, de nuevo, la tradición popular, que Zurro resalta titulado la misma pieza igual que un verso de una famosa canción popular, la copla o cuarteta asonantada: «están clavadas dos cruces / en el monte del olvido / por dos amantes que han muerto / sin haberse comprendido».

Alfonso Zurro no intenta recrear el momento clave de la Pasión de Cristo, sino que únicamente emplea esta situación, curiosamente escogida, como pretexto para hablar de su verdadero objetivo en esta obra, la metateatralidad. Él quiere hablar de teatro desde su propio teatro y dentro de otro teatro, planteando así un juego interesante sobre las fronteras entre realidad y ficción, incluso entre el propio teatro y la realidad. Y es que la misma pieza es una reflexión sobre el teatro desde el momento en que comienza, donde nos encontramos a la pareja preguntando por el supuesto protagonista de la obra que se disponen a ensayar, que no se encuentra allí ni aparece en ningún momento. No podemos olvidar que se trata de una reinterpretación interesante de la Pasión de Cristo, que puede llegar a recordar, en ocasiones, a una versión muy famosa, ya en el ámbito del cine, *La vida de Brian*.

La acción de esta pieza es prácticamente nula, al igual que lo es el movimiento de los personajes. Dos crucificados, Tirio y Troyano, se mueren de sed mientras esperan al protagonista de la obra que se disponen a ensayar, que nunca aparece. El supuesto protagonista, Jesús, según reza la Biblia, fue crucificado en el medio de dos malhechores, ya que así sería equiparado, en el momento de la muerte, a ellos. Jesús debía ser, en ese momento último, igual que los pecadores que lo rodearon, aunque no sucedió tal cosa: de los ladrones nadie se acuerda, mientras que la cruz de Jesús es venerada en muchos lugares del mundo. Alfonso Zurro da una vuelta de tuerca a lo que dicen las sagradas escrituras sobre el momento de la crucifixión. Las dos cruces de los ladrones sí están situadas a derecha e izquierda de la de Jesús, pero éste, que debería ser el elemento central de la pieza, no aparece. Los protagonistas pasan a ser los dos ladrones, a los que la historia ha relegado a un segundo plano.

El comienzo *in media res* sitúa a Tirio y Troyano semidesnudos, discutiendo y gritando desde el primer momento. Los han dejado solos y atados a sus respectivas cruces, al igual que si fuesen apestados y no dejan de quejarse, especialmente Tirio. Mencionan ya, en esta primera parte, al protagonista de la supuesta pieza que debían estar ensayando, que tendría que estar allí situado entre ellos y no lo está. No se encuentran, por tanto, en ningún monte, sino en un teatro. Estamos ante un espectáculo dentro de otro y Tirio y Troyano son los actores secundarios que luchan por la mejora de sus condiciones laborales y por un poco de consideración. Llevan allí bastante tiempo crucificados, esperando para comenzar la función y nadie ha pasado por allí a decirles nada, ni siquiera que hay un pequeño retraso en los horarios. Malos tiempos para los actores, concretamente para los secundarios, algo que a Zurro le interesa reflejar. No sólo para los actores, sino para los autores, los dramaturgos, los directores... Tirio protesta de manera exagerada, pero sus pensamientos reflejan un sentir general, no particular. Sigue la discusión y Tirio se vuelve cada vez más antipático e histérico, hasta que empieza a volverse loco. El tiempo y el estar allí subido sin que nadie se acuerde de ellos lo está consumiendo y poniendo de muy mal humor. En el momento en que escucha algo, piensa que llegan los demás actores y que van a poder comenzar ya la función, pero no es así, la que entra a escena es una señora de la limpieza del teatro

en el que están situados a la que Tirio pide agua, que se está muriendo de sed desde hace ya un buen rato, y la señora, no pudiendo hacer otra cosa, le introduce la fregona en la boca. De repente comienza a hacer que habla con Cristo, dirigiéndose a él para increparle aquello que les está ocurriendo, que los han dejado allí colgados sin pena ni gloria: «¡Sálvanos! Eh, tú, si en verdad eres el salvador, sálvanos de este pestilente teatro y llévanos al cine. O a la televisión». <sup>7</sup> No hace falta comentar aquí, en este punto, nada más, la crítica es bastante explícita.

Súbitamente, un trueno irrumpe en el escenario y Tirio comienza a dirigirse a la señora como si fuese Jesucristo, el supuesto protagonista que no ha aparecido, haciendo que ella se lo crea y acabe arrodillándose ante él, totalmente abducida por su oratoria. Comienza con fuerza esa parte final de la pieza en la que Tirio se vuelve totalmente loco, pronunciando las palabras de su compañero de profesión, el que debería situarse en el centro de ambos, representando a Jesucristo. Es una parodia de las bienaventuranzas que Cristo introduce en sus sermones:

TIRIO. —Bienaventurados los soberbios, los envidiosos, los maledicentes, los murmuradores y los que levantan falso testimonio, porque aquí tenéis vuestra tierra prometida.

TROYANO. —¡Cállate! ¡Por Dios, cállate!

TIRIO. —Bienaventurados también los mezquinos, los escupidores, los fariseos, los lapidadores y los miserables, porque entre estas paredes alcanzaréis la gloria.

TROYANO. —¡No, no...!

TIRIO. —Bienaventurados los genuflexos, los rastreros, los aduladores, los lameculos y los babosos, porque aquí nunca llegaréis al hartazgo.

TROYANO. —Basta... ¡Basta!

TIRIO. —Bienaventurados sean también los traidores, inquisidores, sanguijuelas, infames y rencorosos, porque aquí hay leña suficiente como para alimentar vuestras hogueras.

TROYANO. —¡No, hijo de puta, no! ¡No, más no!

TIRIO. —Bienaventurados todos vosotros hijos de Caín, porque este es vuestro paraíso.

TROYANO. —¡Dios mío, mátalo! ¡Mátalo!

TIRIO. —¡¡¡Por qué me has abandonado!!! <sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> ALFONSO ZURRO, "Terceto «Los divinos»", en «ADE Teatro», n. 103, 2004, p. 88.

<sup>8</sup> *Ibid.*

Los temas que trata Alfonso Zorro, por una parte, van en esta dirección, como ya he dicho, la de la metaliteratura y la metateatralidad, de una manera, además, muy clara y concreta. Ya lo decía Virtudes Serrano en el año 97, que la metateatralidad estaba teniendo muchísima relevancia en el teatro actual, en el que muchas veces actúa como eje principal de la dramaturgia. Zorro quiere hablar de teatro desde su propio teatro y dentro de otro teatro. Al autor le preocupa, además, la misma confusión entre teatro y vida o entre ficción y realidad, y así lo plasma en este texto, que en todo momento imprime una duda al lector o espectador al no saber dentro de qué frontera debe situarse. Por otra parte, hay que tener en cuenta lo dicho al comienzo de este comentario sobre la Pasión de Cristo y la revisión que de ella hace Alfonso Zorro. Es una relectura especial y muy original, para empezar porque está contada desde el punto de vista de los personajes secundarios, los ladrones que acompañan a Cristo en el momento de la crucifixión, a ambos lados de su cruz. Estos son los verdaderos protagonistas, los actores secundarios, que gritan a los cuatro vientos (sobre todo Tirio) sus reclamaciones y exigencias. Y otra de las razones de esa patente originalidad es el tinte paródico e irónico que empapa toda la obra y que hace que el lector o espectador se mantenga en una continua carcajada prácticamente de principio a fin.

Ningún personaje más aparece en escena. Tampoco es necesario, para lo que Alfonso Zorro quiere mostrar no hace falta complicar más las cosas. La reflexión metateatral está asegurada. El ritmo de la pieza, así como los intensos diálogos, no permiten la aparición de otros personajes. Alguien sobraría en escena, ya que lo interesante es el enfrentamiento entre estas dos partes, que se lleva a cabo con el ritmo incesante del que hablamos, más veloz aún que el de *Como una estatua de sal*. Desde el primer momento la discusión es el motor de la acción y es siempre rápida e incombustible, parece no tener fin, a no ser por el trueno final, que lo apaga todo. Incluso el lector o espectador se llega a sentir sin aire en algún momento, ya que los personajes no dan tregua para que se despiste ni un solo momento. El trabajo de los actores que interpreten a esta pareja debe ser impecable. Álex Peña y Nacho Bravo son los encargados de interpretar a Tirio y Troyano, en la versión ampliada de esta obra de Zorro. Su trabajo, y el de Caín Club

Teatro, es formidable. Todo es palabra y algo de fortaleza física, para poder aguantar todo el tiempo que dura la pieza agarrados a una cruz, sin posibilidad alguna de movimiento. El lenguaje es totalmente espontáneo, desgarrado e inteligente y está lleno de expresiones coloquiales que inundan el texto de principio a fin. También de insultos e improperios, como los que requiere la situación, tratándose de una riña entre compañeros, de una discusión sin sentido. Ello provoca, como ya hemos apuntado en el apartado del humor, la carcajada del espectador, que no se puede contener ante momentos tan brillantes.

Tirio y Troyano esperan para ensayar. Esperan por una persona que nunca aparece, al igual que esperaban Vladimir y Estragón por Godot, pero en este caso el conflicto no surge por la espera en sí misma, sino por lo ocurrido a los personajes. Esta propuesta de Zorro se podría contemplar entre las muchas reinterpretaciones de la Pasión de Cristo, tanto teatrales, como literarias o cinematográficas.

Poesía y teatro, esperpento y dolor, muerte y suerte, todo pasa por la mente de Alfonso Zorro y así se lo hace llegar al espectador, de una manera tan excepcional y formidable, en estos discursos dialogados. Se trata de un autor muy especial que tiene mucho que aportar al panorama del teatro actual, especialmente al del teatro breve, que tanta importancia tiene en los días que corren, en los que la brevedad parece proclamarse «como clave artística con la que se identifica plenamente el nuevo milenio.»<sup>9</sup>

Alfonso Zorro, como hemos visto y comprobado, viene aportando mucho al mundo del teatro en estos últimos años, enriqueciendo sobremanera el panorama teatral actual. A su favor hay que decir que, además de ser un hombre afable, transparente y sincero, es abierto y generoso con todo aquel que le rodea o que solicita, de una u otra manera, su ayuda.

Con todo esto, aportamos un ínfimo granito de arena al panorama de los estudios sobre teatro breve actual. Huerta Calvo y Virtudes Serrano le dieron a este molde, ya hace años, el valor que se merecía y

---

<sup>9</sup> MARÍA JESÚS OROZCO VERA, “El teatro breve y la puesta en escena: *Los siete pecados capitales*, espectáculo dirigido por Alfonso Zorro”, en JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Análisis de espectáculos teatrales, (2000–2006): Actas del XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Visor Libros, Madrid 2007, p. 443.

hoy en día los estudios sobre el mismo se suceden, considerándolo imprescindible para la evolución del teatro español en los comienzos de este nuevo siglo.

Picaresca y posmodernidad:  
*Lágrimas de luz*, de Rafael Marín

Mikel Peregrina Castaños, Universidad Complutense de Madrid

### 1.1. Lágrimas de luz en su contexto

Brian McHale <sup>1</sup> demostró cómo tras los años setenta la narrativa posmoderna y la ciencia ficción han tendido a acercarse, como dos ramas paralelas. En las letras españolas también se puede aplicar esta aproximación, puesto que *Lágrimas de luz*, la primera obra y la más lograda del gaditano Rafael Marín, establecería, como se va a demostrar, el acercamiento de la ciencia ficción al posmodernismo.

Nacido en 1959, licenciado en filosofía y letras, Marín es, hoy en día, profesor de inglés, traductor y también guionista de cómics. Además tiene varios ensayos sobre historieta gráfica, como *Los cómics Marvel* <sup>2</sup> o *W de Watchmen* <sup>3</sup>. Se trata, especialmente, de un escritor –muy conocido en el ámbito de los aficionados a la ciencia ficción– que aúna calidad literaria y entretenimiento.

Marín es autor de referencia en la casi desconocida literatura de ciencia ficción en España, y en concreto, *Lágrimas de luz* supone un salto considerable frente a los escritores precedentes y se la considera el punto determinante que inicia la denominada «Década dorada» de

---

<sup>1</sup> BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*, Methuen, London 1987, pp. 62–72.

<sup>2</sup> RAFAEL MARÍN, *Los cómics Marve*, La factoría de ideas, Madrid 2001.

<sup>3</sup> ID., *W de Watchmen*, Dolmen, Palma de Mallorca 2009.

la ciencia ficción hispana <sup>4</sup>. Por primera vez en la ciencia ficción de este país, un autor se plantea también un cuidado de la poeticidad de la novela, en vez de pulir sólo el argumento. En palabras de Florence Behm, en esta novela «la calidad literaria y la profundidad psicológica del protagonista principal son indudables, como el análisis temático de las motivaciones profundas de los hombres.» <sup>5</sup>

## 1.2. Posmodernidad y ciencia ficción

Algunos pensadores, como Fredric Jameson <sup>6</sup>, han considerado la ciencia ficción como un género eminentemente posmoderno, a lo se pueden añadir los análisis posmodernos de obras del género realizados por investigadores <sup>7</sup>. Esta vinculación de la ciencia ficción con la posmodernidad se apoya en su capacidad para reflexionar sobre la realidad mediante la creación de otros mundos posibles, tal y como señala Fernando Moreno, uno de los principales investigadores del género en España:

La ciencia ficción, pese a que no se basa en la ciencia ni pretende romper con nuestra percepción de la realidad –como la narrativa fantástica– ni sugerir otra realidad autónoma –como la literatura maravillosa–, es un género que se articula mediante la tensión entre una mentalidad positivista moderna y los juegos disponibles en la literatura no mimética. <sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Para un análisis introductorio de la historia del género en España, se recomienda: JULIÁN DÍEZ, “Ciencia ficción española: un análisis en perspectiva”, en *Antología de la ciencia ficción española* (1982–2002), Minotauro, Barcelona 2003, pp. 9–29.

<sup>5</sup> FLORENCE BHEM, *La ciencia ficción en España* (Tesina), U. Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT) [Edición digital sólo para socios], 1993, p. 120.

<sup>6</sup> Remito a la recopilación de artículos de este investigador: FREDRIC JAMESON, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones a la ciencia ficción*, Akal, Madrid 2009.

<sup>7</sup> Véase: VERNICA HOLINGUER, “Contemporary Trends in Science Fiction Criticism”, en «Science Fiction Studies», n. 78, vol. 6 parte 2, 1999. También disponible en Internet: <http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov78.html>.

<sup>8</sup> FERNANDO ÁNGEL MORENO SERRANO, “Francotiradores de la literatura de la ciencia ficción en España”, en «Ínsula», n.º 765, 2010, p. 10.

Una de las definiciones más citadas es la de Darko Suvin, quien la consideró como la literatura del “extrañamiento cognitivo”<sup>9</sup>. Dos términos que deben destacarse: extrañamiento y cognición. El primero de ambos, el extrañamiento, se refiere a que los mundos ficcionales que aparecen en las obras fictocientíficas no se corresponden con la realidad que nosotros conocemos, es decir, no reflejan nuestro mundo. Para conseguir este efecto, el escritor debe alejarse de la realidad empírica para crear un universo ficcional nuevo. No obstante, el segundo término, cognitivo, supone que ese ejercicio imaginativo queda constreñido a un inviolable cumplimiento de las leyes naturales que rigen nuestro universo. Para conseguir ese objetivo, el universo inventado debe basarse en la realidad empírica que conocemos. Este aspecto, la cognición, es la que aleja a la ciencia ficción de otros géneros no mímicos como la literatura fantástica y la literatura maravillosa.

Cognición también hace referencia al modo de trabajo de los autores del género, pues se trata de un método científico en el que el escritor fantacientífico establece una hipótesis a partir de un elemento que toma de su tiempo, después lo desarrolla hiperbolizado en la obra y así obtiene unas conclusiones. A ese elemento del que parte para construir el universo ficcional Suvin lo denominó *nóvum* o innovación cognoscitiva. El *nóvum* hace de mediador entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico. Puede presentar diferentes dimensiones: desde lo más básico, la invención discreta, como un aparato y sus consecuencias, hasta un nivel mayor, un ámbito espacio-temporal, un agente ajeno o nuevos tipos de relaciones.

Ahora bien, Rafa Marín en *Lágrimas de luz* se vale del subgénero de ciencia ficción de la *space-opera*, caracterizado por la ubicación de la historia en el espacio exterior, la predisposición por la aventura en diversos planetas, casi todos hábiles para la vida humana, y la presencia de extraterrestres, casi todos antropomórficos<sup>10</sup>. Al principio estuvo llena de clichés y tuvo una visión peyorativa, hasta sufrir un progresivo renacimiento a partir de los años sesenta hasta autores actuales

---

<sup>9</sup> DARKO SUVIN, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, Fondo de Cultura Económica, México 1979, p. 26.

<sup>10</sup> Para un análisis más detenido del subgénero de la *space-opera* se remita a: GARY WESTFAHL, “Space Opera”, en JAMES EDWARD & FARAH MENDLESOHN, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, New York 2003, pp. 197–208.

como Ian M. Banks o Dan Simmons. En este tipo de obras no hay un *nóvum* que determine la novela, sino más bien una red de *nova* dispersos en la ambientación de la trama.

### 1.3. Rasgos de la literatura picaresca en *Lágrimas de luz*.

En *Lágrimas de luz* se plantea una sociedad fuertemente jerarquizada, basada en una reinterpretación histórica de los estamentos medievales, donde el protagonista, Hamlet Evans, va saltando de estadio en estadio, entre aventura y desventura, con lo que se consigue una visión casi global de esta Tercera Edad Media. Desde luego, el autor se planteó la pretensión de introducir la picaresca –muy propio de la tradición literaria española– en la ciencia ficción <sup>11</sup>.

El modelo picaresco le permite a Marín la creación de un protagonista que narre su vida en primera persona y que relate sus desventuras como personaje socialmente marginado <sup>12</sup>. En palabras del protagonista de la novela, Hamlet Evans: «Toda mi vida he luchado por integrarme en algún grupo, y siempre he sido rechazado, de un modo u otro». <sup>13</sup> Así aprovecha esta posibilidad para realizar una crítica y una reflexión sobre el mundo en el que vive, sobre esa Tercera Edad Media. Por su parte, la *space-opera* le brindará como escenario todo el cosmos y un extrañamiento temporal fuerte en el que desarrollar un modelo social distinto al de nuestro presente.

Con *El lazarillo de Tormes* <sup>14</sup> comparte también la estructura, pues *Lágrimas de luz* comienza *a fine*, para después en una extensa analepsis, la cual se remonta hasta la juventud del protagonista, relatar todas las circunstancias vitales que le han llevado a la situación presente (desde la que cuenta la historia) y justificar dicha situación. En este sentido, además, aborda la estructura del *bildungsroman* o novela de

---

<sup>11</sup> No es tampoco la única novela que ha pretendido esta fusión, pero sí la que consiguió mejores resultados a nivel literario. Otro ejemplo, menos exitoso, sería CARLOS SAIZ CIDONCHA, *Memorias de un merodeador estelar*, Miraguano, Madrid, 1995.

<sup>12</sup> El personaje del solitario rebelde es elemento recurrente en la obra de Marín, preocupado por la libertad del individuo, que casi siempre lleva a fines trágicos.

<sup>13</sup> RAFAEL MARÍN, *Lágrimas de luz*, Gigamesh, Barcelona 2008 (1982), p. 322.

<sup>14</sup> Edición de FRANCISCO RICO, Cátedra, Madrid 1987.

formación, puesto que el tránsito hacia la edad adulta discurre paralelo al descubrimiento y expresión de la propia sensibilidad.

Ahora bien, en el caso de Lázaro la justificación del relato reside en las acusaciones de mancebía de su esposa con el arcipreste. Por su parte, el protagonista de *Lágrimas de luz* pretende buscar su propia identidad, siempre guiado por las palabras de uno de sus padres, Tiépolo, lo que le lleva a una postura de individuo frente al estado totalitario que llaman Nueva York y que se presenta como una especie de mito: un hombre conectado a una ciudad-computadora. Este representa otro *topoi* de la ciencia ficción: la máquina como líder.

Así, ambos personajes comparten la lucha por la supervivencia y el ansia de aspiración social, la cual es sucesivamente perjudicada por las distintas peripecias que sufren, pero se diferencia en que Hamlet se presenta como protagonista posmoderno en el sentido en que se considera a sí mismo individuo incompleto que sólo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, en un afán de construcción de su propia identidad y de su relación con los otros.

El crecimiento personal de Hamlet, como artista y como ser humano, su encuentro con las distintas caras del amor y la decadencia, son las auténticas motivaciones de la obra: un recorrido espiritual y sentimental que corre paralelo al viaje físico, y una visión desde el cariño, el respeto y la amargura de la labor literaria en sus múltiples facetas.<sup>15</sup>

#### 1.4. Rasgos de la posmodernidad en *Lágrimas de luz*.

En primer lugar, destaca su acercamiento a la posmodernidad en el modelo expositivo, puesto que, más que una exposición de acontecimientos, se organiza en torno a una ordenación temática que presenta cierta cronología. Es decir, se puede dividir la novela en partes, y cada parte en temas, que suelen coincidir con la división en capítulos. Por ejemplo, cuando sirve de poeta en *La Marfil* (capítulos quince a veinticinco), tenemos tras la presentación, la reflexión sobre la vida en el espacio (dieciséis), los recuerdos de Aramis (diecisiete), la guerra

---

<sup>15</sup> MARIELA GONZÁLEZ ÁLVAREZ, *Posmodernidad y estilo en la ciencia ficción española: Lágrimas de luz, de Rafael Marín*, Tesina, Universidad de Sevilla, Sevilla 2010, p. 23.

(diecinueve), el personaje del capitán Ares Wayne (veintiuno), ecc. El propio Hamlet lo resalta en una ocasión: «Es difícil establecer una sucesión cronológica, porque los recuerdos no vienen ordenados, sino simultáneos, y es confuso desgranarlos coherentemente».<sup>16</sup>

Todo el primer capítulo funciona a modo de obertura, con el protagonista empezando una reflexión, donde coincide el tiempo de la fábula con el tiempo del discurso, por lo que tenemos así otro rasgo de la posmodernidad: la exaltación del presente. Después se produce la analepsis, que se irá intercalando con numerosas prolepsis, en especial anunciando personajes que vendrán, desconocidos para el lector, pero no para el artífice del discurso. Esto genera un vaivén temporal continuo en el discurso de la novela.

Como se ha indicado, en este universo ficcional de estilo medieval que se sostiene, igual que el antiguo imperio romano, en la conquista, el protagonista, en sus desventuras, irá pasando de estrato en estrato para mostrarnos una visión global de esa sociedad futurista. Hamlet comenzará en un estamento inferior, en el seno de una familia de trabajadores. Aquí se explica la naturaleza del universo ficcional, el control de Nueva York, el trabajo en la Fábrica, donde se sintetizan alimentos, y la vida de joven bohemio despreocupado de Hamlet Evans, todavía idealista, utópico y soñador, dentro de una tertulia literaria que llaman el Círculo. Destaca la presentación de un modelo familiar pluriparental, es decir, matrimonios de más de dos miembros. Ello supone una crítica al concepto de familia monoparental sobre el que se yergue nuestra sociedad, otro rasgo propio de la ciencia ficción.

En la segunda parte, gracias a sus conocimientos, Hamlet obtiene una plaza de formación en el Monasterio, aislado lugar en un asteroide donde se esconden los restos del saber y se forma a nuevos aprendices que después los gobernantes usarán para desarrollar una cultura siempre bajo el férreo control e intereses del estado omnipresente, de Nueva York. Se percibe así una concepción de la cultura como arma de manipulación y control tanto ideológico como de formas de expresión. En ese futuro la literatura queda reducida a mero fin propagandístico. Lo interesante en este punto son las referencias al modelo escolástico, al *trivium* y *cuadrivium*, en la formación de los aspirantes a poetas,

---

<sup>16</sup> MARÍN, *op. cit.*, p. 146.

que no sólo funciona como guiño histórico, sino que también sirve para ambientar el mundo ficcional.

El puesto de poeta permite a Hamlet ingresar en la vida de otro estrato de esta sociedad, el militar. El servicio en *La marfil* es la parte más extensa de la obra y todo gira en torno a diferentes digresiones cuyo tema central es la guerra, tan determinante es ese futuro que se describe en *Lágrimas de luz*. Es la parte donde más se desarrolla la imaginería de la *space-opera*<sup>17</sup>. Además, este ambiente aparece poblado por una serie de personalidades que ayudan a completar las reflexiones sobre la conquista, desde el frío y utilitarista capitán Ares Wayne<sup>18</sup>, al pobre soldado incapaz de cuestionarse el mundo, como Turin Macnamara, o al perfecto y eficiente oficial que acaba sacrificando su vida por su superior, Whynnom Salvador.

El mundo de los poderosos, la elite, aparece en *Lágrimas de luz* cuando Hamlet, tras desertar como poeta, es abandonado en el planeta Mandara, al que llaman Castigo por sufrir un embargo económico. Allí, para subsistir, debe deleitar con espectáculos a los siervoseñores que dominan este mundo. De esta forma se nos describirá a unos aristócratas degenerados, eudemonistas y abúlicos, cuyo único objetivo vital es el placer en las formas más excéntricas posibles. Valga de ejemplo la descripción de uno de estos personajes:

Una mujer vieja y lujuriosa que cubría lo que quedaba de su cuerpo con joyas vivas y aceites de colores. Tenía los ojos vidriosos y encendidos, como dos brasas de fuego negro [...]. Un criado de piel oscura, remotamente humano, la acariciaba con dos dedos entre las piernas, confiriendo a su rostro un gesto ausente, reflejo de su total abulia. Una niña vestida de oro le mordisqueaba los pechos, y de vez en cuando, agotada, ofrecía alguna fruta que antes había restregado por su cuerpo. La mujer aceptaba estos regalos sin darles importancia.<sup>19</sup>

En la cita también destaca otra de las características relevante de *Lágrimas de luz*, la ruptura de tabús sexuales, puesto que en esta so-

---

<sup>17</sup> También hay numerosas conexiones aquí con una obra clásica de ciencia ficción: ROBERT A. HEINLEIN, *Tropas del espacio*, Orbis, Madrid 1986 (1959).

<sup>18</sup> El nombre refleja la fusión entre el dios de la guerra y la mitología griega y el actor de *western* John Wayne.

<sup>19</sup> MARÍN, *op. cit.*, p. 242.

ciudad estratificada las posibilidades evasivas de sus ciudadanos alienados se posicionan principalmente a través de una libertad sexual:

Nueva York y sus predecesores han comprendido que la mejor forma de sujetar contentas a las masas no es haciéndoles creer en la existencia de una vida más placentera en otro mundo, en una recompensa del Más Allá, sino manteniendo sus instintos animales lo suficientemente satisfechos, regalándoles una existencia feliz que no nos haga rebelarse y plantear nuevos cambios. Es por eso que el sexo es libre. Si la idea aglutinante, el nexo común en la Primera Edad Media fue el temor de Dios y la Cruzada, en nuestro tiempo es el culto a Eros y la Conquista.<sup>20</sup>

En cierto modo supone la apertura temática del sexo dentro del género, tal y como estaba sucediendo en la España de la transición. En este sentido se huye de todo tipo de tabú, donde los elementos relativos al sexo aparecen explícitamente, y dominan en especial en la primera parte, en especial durante la visita a *El Gabán Amarillo* donde Hamlet tiene su primera experiencia sexual dentro de una cúpula de placer, descrita como una especie de sala ingrávida. También hay ruptura en el tratamiento de la drogas<sup>21</sup>, de consumo habitual en esta Tercera Edad Media.

Aun así, uno de los aspectos más destacados de la novela de Marín es el estilo literario del que dota a su discurso, el cuidado y poeticidad que consigue en la novela. Se percibe en el autor gaditano su honda formación filológica, de la que carecían los autores hispanos predecesores, y que le ha permitido hacer literatura cuando los autores autóctonos del género todavía no habían intentado explotar las posibilidades a nivel lingüístico. Este aspecto destaca sobre todo en las discusiones de poesía épica con el padre Espiglarés<sup>22</sup>, o las referencias a la interpretación teatral<sup>23</sup>, o cuando podemos ver los efectos de la tradición oral sobre la composición que Hamlet escribe en Monasterio, titulada “La serpiente con plumas”: «Una variante tan completa que había llegado a desplazar a la original, de la que únicamente se conser-

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 48.

<sup>21</sup> Desde luego, el uso de sexo y drogas como liberalizadoras conecta la obra de ALDOUS HUXLEY, *Un mundo feliz*, Plaza & Janés, Barcelona 1976 (1932).

<sup>22</sup> Estas discusiones completan casi la totalidad del capítulo ocho. MARÍN, *op. cit.*, pp. 64–72.

<sup>23</sup> Ivi, p. 285–288.

vaba la idea núcleo y unos cuantos versos similares, con idéntica rima». <sup>24</sup>

En este poema de “La serpiente con plumas” aparece también la idea del pastiche, puesto que recrea de una forma personal el modelo de composición poética de la épica medieval, también en un claro guiño al *Poema del Mio Cid*:

Grado a Rab,	mon padre bien amado
la meua buena suerte	non puedo reprocharos
de donna más radiante	mis labios van cantando
el suyo cuerpo lindo	do yo clavé mis brazos
en la battalla a muerte	que sostuvimos ambos!
!Grado a Dios,	Criador de aqueste cuerpo
hermoso como níspero	con sus muy prietos huesos,
la boca toda grana	los sinos tan bien puestos
que so su piel de ninfa	yo fuera un omne muerto! <sup>25</sup>

El juego discursivo se complica más en este punto al incluirse en la narración una nota del autor <sup>26</sup>. Desde luego, esta nota desvela el artificio de la ficción, y supone una licencia más que relaciona la obra con la posmodernidad.

Principalmente, el aspecto más destacado en *Lágrimas de la luz* reside en el discurso. Se pueden encontrar múltiples recursos literarios a lo largo de la obra: empleo de la anáfora, a veces con pretensión preciosista («A cada tanto, a cada hora,... a cada hora, a cada siglo,... a cada siglo, a cada era...» <sup>27</sup>; «Mujeres de agua y hielo, de ceniza y tiempo... mujeres de color y de fuego, de granizo y de cielo...» <sup>28</sup>), yuxtaposición de imágenes y metáforas <sup>29</sup>; comparaciones con términos científicos («Las naves flotaban en el espacio abierto, alineadas como cintas de Moëbius en sus órbitas elípticas» <sup>30</sup>), referencias litera-

<sup>24</sup> Ivi, p. 247.

<sup>25</sup> Ivi, p. 64.

<sup>26</sup> «Es evidente que Hamlet no escribiría sus versos en este hipotético castellano antiguo. Sin embargo, para conservar el carácter forzosamente medievalista de los mismos, he preferido transcribirlos de esta forma y ofrecer así una idea de cómo tuvieron que ser elaborados. Interpretese este hecho, pues, como una especie de licencia poética». MARIN, *op. cit.*, p. 64.

<sup>27</sup> Ivi, p. 42.

<sup>28</sup> Ivi, p. 125.

<sup>29</sup> V. la serie de imágenes circenses al comienzo: MARIN, *op. cit.*, p. 10.

<sup>30</sup> Ivi, p. 99.

rias («la bestia de dos espaldas»<sup>31</sup>), evocaciones históricas, mitológicas y literarias de los nombres (Hamlet, Orfeo, Bifröst, Excalibur...), ecc. Todo ello demuestra ese cuidado de la forma que se aludió al principio y que resultaba insólito dentro de la escritura de la ciencia ficción hispana, puesto que plantea la apertura del género a la corriente literaria principal.

### 1.5. Conclusión.

Por tanto, debe destacarse que *Lágrimas de la luz* plantea un punto de inflexión en la historia fatacientífica española, puesto que inició el camino hacia una ciencia ficción más lírica. La obra logra un lenguaje propiamente hispano en un género preocupado por abandonar la fase de imitación de la ciencia ficción anglosajona, y emprender el camino hacia un cultivo del género con una identidad propia.

Además, hemos visto cómo algunos rasgos de la posmodernidad aparecen en la novela<sup>32</sup>. Por ejemplo, el afán de deconstrucción de su propia identidad que realiza el protagonista, la fragmentación de emociones y su exposición temática, la reconstrucción de la realidad a través de la propuesta de otro mundo posible, la intertextualidad e hibridación de géneros, la difuminación de fronteras entre alta y baja literatura, el empleo del pastiche, la exaltación del presente, ecc. De esta manera, se demuestra cómo la tesis de McHale sobre la aproximación mutua de la ciencia ficción y la literatura posmoderna es aplicable también a las letras hispanas, en este caso al indicar que una obra del género ha dotado a su discurso de técnicas literarias propias de la posmodernidad.

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 76.

<sup>32</sup> Para un análisis más exhaustivo de los rasgos de la posmodernidad en la narrativa española, v. M<sup>a</sup> DEL PILAR LOZANO MIJARES, *Novela española y posmodernidad: la influencia de la episteme posmoderna en la narrativa española de 1980 a 2000*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Filología, Madrid 2004.

## Locura e incertidumbre en *Ventajas de viajar en tren* de Antonio Orejudo

Patricia Barrera Velasco, Universidad Complutense de Madrid

### 1.1. Antonio Orejudo y la narrativa de su generación

Antonio Orejudo pertenece a la generación de escritores españoles nacidos en la década de los sesenta, un grupo de autores que, según Alison Maginn <sup>1</sup>, lleva a cabo una superación de la narrativa posmoderna basándose en el regreso a la trama, al personaje y al arte de contar historias. Para otros críticos, recuerda Maginn, estos novelistas no encarnan una superación o contraposición de la estética posmoderna, sino que forman parte de la nueva novela posmoderna española.

Esta autora destaca de Orejudo que «aunque premia el arte seductivo de la narratividad se ha formado muy dentro de la sensibilidad posmoderna» y que «además de insertarse en la sensibilidad de su tiempo, también ha logrado producir algo nuevo que va más allá de los modelos de sus antecesores inmediatos.»

---

<sup>1</sup> ALISON MAGINN, “¿Más allá de la posmodernidad en la novela contemporánea española?: Una lectura de *Ventajas de viajar en tren* por Antonio Orejudo Utrilla”, en «Bulletin of Hispanic Studies», vol. LXXX, n. 4, Liverpool University, Liverpool 2003, p. 537.

Por su parte, Juan Antonio López Rivera <sup>2</sup>, afirma de estos autores que ya no se sienten atados por los estigmas de la guerra y la posguerra y que, por ello, han podido trascender los dos tipos de novela dominantes en los escritores anteriores: el realismo social y la novela experimental. Este crítico coincide con Maginn en el deseo de contar historias que caracteriza al grupo narrativo de Orejudo e incide en la mezcla entre tradición y modernidad que ponen en práctica en sus textos:

Las obras de este grupo de escritores ya no se adscriben a ninguno de estos dos paradigmas narrativos; las novelas de estos autores rechazan tanto el compromiso social como la ostentación formal. Ellos quieren contar historias, quieren recuperar la anécdota, desahuciada por tanto experimento, pero sin ninguna pretensión de realismo crítico, de enjuiciamiento de la realidad. En cierto modo, es un retorno a una concepción tradicional del relato, incorporando los logros de la novelística moderna. Los textos de esta generación son, en buena medida, producto de una muy cuidada armonía entre tradición y modernidad, siempre superando los postulados de cualquier literatura anterior (de ahí que en ocasiones se apliquen a estas obras términos como “postmodernidad” o “postrealismo”). <sup>3</sup>

Otra de las características que definen la narrativa de Orejudo y su generación es la libertad. De ello también da cuenta López Rivera:

Los autores de la generación de Orejudo gozan de total libertad al escribir; no sufren más censura que la que ellos mismos quieran imponerse. Por lo demás, son totalmente libres a la hora de escoger la materia de sus narraciones. Es entonces, cuando el escritor es y se siente libre, el momento de dar un paso más. Esa libertad recuperada debe emplearse para imprimir un nuevo giro al universo literario, acorde con los tiempos que corren. <sup>4</sup>

Este crítico recuerda, a su vez, las palabras de Germán Gullón, para quien esa recuperación de la libertad y su uso en esta nueva narrativa consigue que «comprendamos mejor en una época en que los grandes

---

<sup>2</sup> JUAN ANTONIO LÓPEZ RIVERA, “Una novela para el siglo XXI: *Ventajas de viajar en tren*, de Antonio Orejudo”, en «Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos», n. 12, 2006, pp. 2–3.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ivi*, pp. 4–5.

discursos han perdido su capacidad de explicar el mundo, que las actividades humanas están más cerca de lo que pensamos.»<sup>5</sup>

La libertad narrativa es, pues, uno de los estandartes de la novela posmoderna y su recuperación por parte de los narradores coincide con el momento histórico en que han caído los grandes discursos<sup>6</sup>.

María Pilar Lozano, por su parte, afirma que en muchas de las novelas publicadas en España en las dos últimas décadas del siglo xx, se muestra «la incredibilidad hacia los grandes discursos de la razón y la búsqueda de otras vías cognoscitivas, simbólicas y míticas, para encontrar sentido.»<sup>7</sup>

Por otro lado, Epicteto Díaz Navarro asegura que el mundo ha perdido su sentido y, por tanto, ya no puede ser representado como lo ha hecho la tradición realista. La forma que tienen estos escritores de acercarse a la realidad es a través de la fragmentación. «La separación entre el hombre y el mundo se ha agudizado.»<sup>8</sup>

Ambos críticos coinciden en la necesidad de distanciamiento de estos autores a la hora de incorporar la realidad en sus novelas. Y los instrumentos de que se valen son, fundamentalmente, la ironía y el humor. Se concibe la literatura desde un punto de vista lúdico,

como la única manera de reconocer la creciente pérdida de sentido en el mundo y, aun así, seguir viviendo: aprobar el caos y adoptar una ética superviviente al proceso de fragmentación de las grandes certezas. El elemento lúdico, omnipresente en los textos, funciona como necesario distanciamiento, como relativización de las pequeñas o grandes tragedias que sufren personajes posmodernos con los que, como lectores, nos sentimos identificados; que nos enseñan a no tomarnos la vida demasiado en serio, a jugar, en el sentido de disfrutar, con el presente, que es lo único que poseemos, a recuperar una mentalidad infantil, mítica y simbólica que la

---

<sup>5</sup> GERMÁN GULLÓN, “La novela española (1980–2003)”, en *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, en ANTONIO OREJUDO (ed.), Universidad de Murcia, Murcia 2004, p. 34.

<sup>6</sup> V. JEAN FRANÇOIS LYOTARD, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, trad. de MARIANO ANTOLÍN RATO, Cátedra, Madrid 1998.

<sup>7</sup> MARÍA DEL PILAR LOZANO MIJARES, *Andrés Ibáñez o la novela española posmoderna*, en «Revista de Literatura», vol. LXVIII, n. 135, enero–junio 2006, p. 223.

<sup>8</sup> EPICTETO DÍAZ NAVARRO, *Juegos de lenguaje: en torno a la narrativa española actual*, Llibros del Peixe, Gijón 2007, pp. 29–30.

razón físico–matemática, llevada a su aplicación extrema en la modernidad, nos ha arrebatado.<sup>9</sup>

Este carácter lúdico que se confiere a las novelas remite al cervantismo de estos autores. En palabras de Ángel García Galiano: «Sentido lúdico, reflexión metaliteraria y, en general, cervantismo de la mejor estirpe, así como un aceptable sentido del humor.»<sup>10</sup> Y añade López Rivera, refiriéndose específicamente a la novela de Orejudo *Ventajas de viajar en tren*<sup>11</sup>:

Uno de los logros más destacables de Orejudo en *Ventajas de viajar en tren* ha sido la recuperación del humor, un bien escaso en la literatura española. Un humor hijo de Cervantes, que con las aventuras de su hidalgo manchego nos ofreció una inestimable lección de vida. Una buena dosis de humor siempre es saludable, sobre todo para un autor que desea ante todo narrar, contar una historia; Orejudo, y también algunos de sus compañeros, han recuperado la fábula y la sonrisa, elementos que nunca deberían haberse perdido, y más aún en una literatura que tiene como cumbre el *Quijote*.<sup>12</sup>

En esta novela, se plantea un juego al lector y «la ironía no sólo afecta a los personajes o a las situaciones, sino también a la interpretación que elaboramos como lectores.»<sup>13</sup> Orejudo apela directamente al lector ya desde el principio de la novela: «Imaginemos a una mujer que al volver a casa sorprende a su marido inspeccionando con un palito su propia mierda».<sup>14</sup> Con este inicio se busca la sorpresa. El choque que produce la lectura de esta frase sumerge al lector en la incertidumbre y le invita a tratar de encontrar sentido a la propuesta del escritor. Sólo con estas palabras, quien se acerca a este relato tiene ya indicios suficientes de que no se encuentra ante una novela corriente. Se trata de algo más que la simple narración de una historia. Se presenta como un reto interpretativo para cualquier lector, que, inmediatamente, adopta una postura de alerta ante la

<sup>9</sup> MARÍA DEL PILAR LOZANO MIJARES, *op. cit.*, p. 223.

<sup>10</sup> ÁNGEL GARCÍA GALIANO, “Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de poética en la narrativa de mi generación”, en ANTONIO OREJUDO (ed.), *En cuarentena*, cit., p. 59.

<sup>11</sup> ANTONIO OREJUDO UTRILLA, *Ventajas de viajar en tren*, Grupo Santillana de Ediciones, Madrid 2000. Por esta obra recibió el autor el XV Premio Andalucía de Novela.

<sup>12</sup> JUAN ANTONIO LÓPEZ RIVERA, *op. cit.*, p. 26.

<sup>13</sup> EPICTECTO DÍAZ NAVARRO, *op. cit.*, p. 29.

<sup>14</sup> ANTONIO OREJUDO UTRILLA, *Ventajas*, cit., p. 11.

lectura. Se produce, en cierta medida, la sensación de una lectura paranoide, pues al lector le asaltan, le persiguen multitud de sinsentidos a los que debe dar una solución hermenéutica razonable. A través de la interpretación del extraño universo al que se asoma, el lector puede llegar a encontrar la verdad que se propone buscar la novela. Se trata siempre de una verdad escurridiza, voluble y fragmentada. García Galiano habla, a este respecto, de

cierta asunción del marco policíaco, pero no como en la generación anterior en busca de un apoyo para la intriga, sino como esquema narrativo simbólico, de búsqueda, de indagación, como útil imagen estructural arquetípica que pueda ayudar a contestar la eterna y postergada pregunta, “¿quién soy yo?”.<sup>15</sup>

Todos estos elementos: ironía, humor, fragmentación, distanciamiento y concepción lúdica de la literatura otorgan a las novelas de estos escritores un carácter ciertamente posmoderno. Con todo ello,

Orejudo y sus compañeros de letras entablan una relación muy especial con la tradición literaria española. Estos autores no leen a los clásicos, de los que son profundos conocedores, bajo el principio de autoridad, sino que aplican sobre ellos una mirada desprejuiciada, zanjando ese miedo a tocar algo “sagrado”, y rescribiendo en cierta manera la historia de nuestra literatura.<sup>16</sup>

En *Ventajas de viajar en tren* se puede encontrar un buen ejemplo de esto. Cristóbal Montoro, antiguo profesor de la protagonista, Helga Pato, se halla inmerso en una investigación de un aspecto desconocido de la historia de la literatura española: la secta de los “anagramáticos”. Se trataría de un grupo de escritores, entre los que se encuentra Garcilaso de la Vega, que insertan mensajes subliminales en sus poemas, con el fin de lograr así un mayor éxito. De esta manera, controlan el canon literario. Como se ve, los grandes autores ya no son intocables, sino que su presencia en la novela pasa por el filtro de la ironía y el juego.

---

<sup>15</sup> ÁNGEL GARCÍA GALIANO, *El fin de la sospecha: calas significativas en la narrativa española (1993–2003)*, Universidad de Málaga, Málaga 2004, p. 209.

<sup>16</sup> JUAN ANTONIO LÓPEZ RIVERA, *op. cit.*, p. 16.

## 1.2. *Ventajas de viajar en tren: de la locura a la incertidumbre*

Para el análisis de esta obra podemos tomar como hilo conductor la locura, pues se refleja en el tema, en los personajes, en la estructura narrativa, en los mecanismos del lenguaje y llega hasta la experiencia del lector, e, incluso, al proceso de redacción de la novela.

Orejudo, en varias ocasiones, ha reconocido que su modo de trabajar cuando se halla inmerso en la escritura de una novela es “caótico y neurótico”<sup>17</sup>:

Uno no sabe cómo concibe una novela. En mi caso, que tengo un modo caótico de trabajar, rescribiendo la novela una y otra vez, recordar cuál fue la idea inicial es una tarea poco menos que imposible. Si recuerdo que quería hacer una novela con muchas voces entremezcladas, muchas historias cruzándose y contaminándose. De hecho, la primera versión de la novela se titulaba *Selva*. En la versión final se han eliminado muchos personajes, voces e historias. El resultado, como en mi novela anterior, es una narración que provoca incertidumbre.<sup>18</sup>

El escritor consigue crear en el lector una fuerte sensación de inestabilidad, cuestión que coincide con otro de los rasgos señalados por algunos autores como posmodernos.

En la postmodernidad se enfatiza la interpretación por encima de la intención original, se valoriza la parodia sobre la originalidad, y se prefiere la incertidumbre sobre la verdad irrefutable. Es un espacio propio a la ironía, la autorreferencialidad y la paradoja.<sup>19</sup>

En este sentido, dice también Zygmunt Bauman: «El mundo posmoderno se prepara para soportar una vida bajo un estado de incertidumbre que es permanente e irreductible».<sup>20</sup>

<sup>17</sup> GABRIEL RUIZ-ORTEGA, “Para mí el lenguaje es una herramienta no un fin”, entrevista a Antonio Orejudo. Disponible en: <http://www.literaturas.com/v010/sec0701/entrevistas/entrevistas-04.html>.

<sup>18</sup> ÁNGEL GÓMEZ ESPADA, “Entrevista a Antonio Orejudo”, en «Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos», n. 7, 2004.

<sup>19</sup> LAURO ZAVALA, *La precisión de la incertidumbre: Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Universidad Autónoma del Estado de México, México 1999, p. 93.

<sup>20</sup> ZYGMUNT BAUMAN, *La posmodernidad y sus descontentos*, trad. de Marta Malo de Molina Bodelón y Cristina Piña Aldao, Akal, Madrid 2001, p. 32.

La novela se inicia con el encuentro de Helga Pato, que acaba de internar a su marido en un hospital psiquiátrico y el médico de esa institución, Ángel Sanagustín, en un viaje en tren. Sanagustín relata a la mujer la investigación que está llevando a cabo con sus pacientes, en un extenso monólogo en el que intercala reflexiones acerca de la ciencia psiquiátrica y la experiencia con uno de sus pacientes más fascinantes: Martín Urales de Úbeda. A partir de aquí, el médico refiere una serie de relatos acerca de la vida de Martín, a cuál más extravagante y extraño. Cuando el tren para en una estación de paso, Sanagustín se apea del tren unos instantes, pero lo pierde cuando éste vuelve a arrancar. Helga se queda con la carpeta que contiene las narraciones de los pacientes de Sanagustín. Después, el lector se adentra en la vida de la protagonista. Helga Pato trabaja en una editorial y acaba de ingresar a su marido en un hospital, al haberlo encontrado ensimismado, catatónico, en su casa, removiendo con un palito sus propios excrementos. Helga Pato lee los relatos de los pacientes de Sanagustín y decide buscar al médico para devolverle la carpeta. Cuando por fin lo encuentra se da cuenta de que éste es, en realidad, el paciente Martín de Urales. Ambos están en casa de él, que prende fuego a la multitud de bolsas de basura que guarda en su sótano y muere. Helga Pato consigue salvarse. A los pocos días, vuelven a encontrarse en el tren.

La novela termina de la misma manera sorprendente con que se inicia. La realidad y la ficción se entremezclan a lo largo de toda la obra: Martín muere, pero vuelve a aparecer al final; los relatos del doctor Sanagustín, (que es, en verdad, Martín), en el primer encuentro en el tren, también crean dudas de si ciertamente han tenido lugar o no: supuesto viaje de Martín a Yugoslavia, asesinato de una doctora sevillana en aquel lugar, delitos sexuales y asesinatos de niños por parte de grandes mandatarios, etcétera. El autor juega constantemente con el lector. Esta anulación de la verosimilitud puede provocar que la crítica que ejerce el autor sobre ese tipo de actos tenga escasa fuerza. Queda, así, prácticamente desdibujada, como afirma Díaz Navarro.<sup>21</sup>

Quizá el ataque más mordaz que se aprecia con más claridad en la novela es el dirigido contra el mundo editorial y la crítica literaria. Los

---

<sup>21</sup> EPICTETO DÍAZ NAVARRO, *op. cit.*, p. 48.

mecanismos que utiliza Orejudo para ello son, nuevamente, el humor y la ironía. Por ejemplo, se habla de la posibilidad de introducir publicidad entre las páginas de las novelas. La parodia del crítico literario no tiene desperdicio:

El libro de Ander me ha gustado mucho. Trata de un chico joven que escribe guiones de las cosas que pasan en el telediario, en los partidos, etcétera. La idea es muy original y me ha gustado. También me ha gustado porque pone entre los capítulos como si dijéramos unos anuncios de publicidad que te pueden servir a lo mejor porque quieres comerte una pizza que te apetece y no encuentras en ese momento el teléfono y vas al libro y lo encuentras y mientras esperas la pizza pues lees un cacho. [...] También me ha gustado la foto que pone, aunque parece mayor de lo que dice. Yo lo conocí en la presentación del libro y me pareció un chaval muy simpático y dicharachero, que estaba de acuerdo conmigo en todo y luego me invitaron a cenar y me puse morado, la verdad. [...] Los personajes son muy reales, teniendo mucha entidad psicológica, que parecen totalmente extraídos de la más cruda sociedad. [...] Mi opinión personal en resumen es que el libro está bastante bien y trata problemáticas actuales con un lenguaje rico y variado como he mencionado.<sup>22</sup>

*Ventajas de viajar en tren* supone, no sólo una reflexión sobre el universo editorial y la crítica literaria, sino también una mirada sobre el propio acto de novelar. Éste es otro de los rasgos de la literatura posmoderna: la metaliterariedad, que en la novela de Orejudo se hace patente desde la primera palabra: «Imaginemos»<sup>23</sup>, en la que, con esa primera persona del plural, quedan incluidos el autor y el lector. Y unas líneas más abajo dice: «Nuestro libro comienza a la mañana siguiente».<sup>24</sup> Estamos, pues, ante lo que Gonzalo Sobejano llama la *novela ensimismada*, que «de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad.»<sup>25</sup> La intención metaliteraria le sirve a Orejudo para hacer más flexibles los límites de la verosimilitud y para incluir más fácilmente la extrañeza de los acontecimientos y la personalidad de los distintos personajes.

<sup>22</sup> ANTONIO OREJUDO UTRILLA, *Ventajas*, cit., pp. 74–76.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> GONZALO SOBEJANO, *La novela ensimismada (1980–1985)*, en «España contemporánea: Revista de literatura y cultura», n. 1, t. I, 1988, p. 17.

Otro elemento de la posmodernidad complica la trama de *Ventajas de viajar en tren*: el principio del doble. Los dos protagonistas, Helga Pato y Martín Urales se encuentran dos veces en el tren, una al principio de la novela y otra al final. Además, se relatan dos muertes de Martín. Se producen, a su vez, dos búsquedas: tanto Sanagustín como Helga intentan encontrar a Martín y lo consiguen. Tenemos, además, un verdadero Sanagustín y otro falso (Martín) y una verdadera Amelia, hermana de Martín, y otra falsa (de nuevo el propio Martín). Por otro lado, Martín, desdoblado en dos personalidades: la suya propia y la del doctor, que es en realidad su cuñado. Y, por último, se puede incluso extrapolar ese concepto de lo doble a la experiencia de la lectura, tomada metafóricamente como viaje de la imaginación, que discurre paralelamente al viaje en tren con que se inicia la novela.

Aparece, también, el tema de la conspiración, habitual en la visión posmoderna del mundo: con la secta de los anagramáticos y la conspiración de los basureros, que controlan nuestras vidas por medio de la inspección de nuestras basuras (paranoia de Martín).

Uno de los aspectos más interesantes y complejos de la novela es la organización de la estructura narrativa. Por medio de un engranaje de muñecas rusas el lector comienza a intuir que hasta el propio proceso de narración se halla contaminado por la esquizofrenia y la paranoia. Igual que Martín ha suplantado la personalidad de Sanagustín, distintas voces narradoras van suplantando al primer narrador: En el monólogo de éste en el tren aparecen insertos los relatos de la hermana de Martín, en forma de carta, de la doctora sevillana que dirige un hospital infantil en Yugoslavia, del enfermero de ésta y de Martín, antes de volver a ser Sanagustín (suplantación dentro de la suplantación, pues éste es en realidad Martín), la voz que dirige al lector.

El propio discurrir narrativo encierra en sí mismo componentes psicopatológicos y sitúa al lector en una posición de alerta. A este respecto, dice Foucault que «la palabra del loco nos pone en disposición vigilante.»<sup>26</sup> Es precisamente la palabra la que porta los indicios de locura en esta novela. Tanto en el relato de Sanagustín

---

<sup>26</sup> MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona 1999, p. 17.

(Martín), como en los textos que han escrito sus pacientes se observan marcas que dan buena cuenta de que quien escribe padece una psicopatología: desorden, consecución de temas diferentes sin demasiada continuidad, anacolutos, incoherencias discursivas y conceptuales, etcétera. Las palabras de Margarita O'Byrne son aplicables a la novela de Orejudo:

Este carácter enigmático de la locura, esta ambigüedad tradicionalmente asociada con ella por la amplitud de disciplinas y variedad de significados que convergen en ella, cobra sin embargo, en el contexto de la Post-Modernidad, una especificidad y un radicalismo de los cuales carece hasta años muy recientes. La locura, a la luz de las últimas teorías narratológicas, deja de considerarse exclusivamente como un fenómeno evasivo que el lenguaje intenta describir, sintetizar o definir, y se reconoce como un elemento constitutivo del lenguaje mismo. [...] La locura ha dejado de considerarse como un elemento *exterior* al lenguaje. Ya no es sólo un fenómeno que afecta al sujeto (narrador) u objeto (personaje) de la narración: reside en el medio o instrumento mismo de expresión, apunta al dinamismo o funcionamiento propio de toda estructura retórica.<sup>27</sup>

A modo de conclusión, se puede afirmar que la locura se presenta como el resorte que une todos los elementos que configuran la novela: temas, personajes y estructura narrativa y, todo ello, por medio de la capacidad de la palabra para constituirse como trastorno en sí misma. Ésta, unida a los componentes de la estética posmoderna, como la inverosimilitud, el empleo de la ironía y el humor, la concepción lúdica del relato y el fragmentarismo hace que hasta el lector llegue la incertidumbre que cala todas las capas de *Ventajas de viajar en tren*.

---

<sup>27</sup> MARGARITA ROSA O'BYRNE CURTIS, *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1996, p. 15.

El microrrelato en la era digital:  
¿una trasgresión institucionalizada o emergente?

Begoña Díez Sanz, Universidad de Santiago de Compostela.

En las sociedades actuales de capitalismo avanzado el tiempo se configura como un valor muypreciado. Los individuos se mueven, se comunican, se informan, se relacionan y se manifiestan artísticamente en la demanda de productos culturales de rápido procesado como el «equivalente a una energía interior, de un movimiento de la mente.»<sup>728</sup> Esto no es sino el reflejo de unos sentimientos de inconsistencia, fugacidad e intrascendencia que suelen considerarse inherentes a una *episteme* posmoderna, pero desde el amparo de una era de la velocidad y de la convergencia de códigos y de tecnología que Internet y los medios digitales suponen, ya que el mundo electrónico implica que el intercambio de información sea extremadamente rápido y aparentemente efímero. La tecnologización supone un verdadero cambio en nuestra manera de vernos e interactuar en sociedad, lo que irremediablemente se hace extensible a la cultura.

El núcleo argumentativo de esta nueva dinámica comunicativa se fundamenta en tanto que se materializa como consecuencia de la revolución en la comunicación que los medios digitales han supuesto en el ámbito económico y político, y en la vida cotidiana de los países evolucionados. El discurso oral se ve enriquecido con el lenguaje icónico y el audiovisual para adaptarse a una nueva manera de interrelacionar-

---

<sup>728</sup> ITALO CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid 1989, p. 61.

se y comunicarse, donde se exige rapidez y brevedad, en definitiva, una nueva manera de adaptarse que consecuentemente afecta a la forma de consumo y de producción de las diferentes formas artísticas. En estos nuevos tiempos el exceso de información es tal que una importante cantidad de ella puede perderse sin llegar a ser aprovechada, por lo que la brevedad y la concisión se convierten en valores en alza para que los usuarios puedan tener un acceso de forma inmediata.

El impacto que Internet y la creciente informatización ejercen sobre los individuos es susceptible de analizarse desde una perspectiva que lo identifique como una reestructuración sustancial de los modos de pensar y de las formas de socialización del conocimiento e interpretación del mundo, de manera que, desde el momento en el que entramos a considerar esta nueva mediamorfosis como punto de inflexión que marcaría el inicio de un nuevo periodo cognitivo, se abrirían diversos frentes dentro del debate del determinismo tecnológico, siempre anclado a la clásica controversia que genera el enfrentamiento entre las posturas dicotómicas utopismo/distopismo tecnológico.

Se hace necesario, por lo tanto, el planteamiento de un esquema perceptual diferente que asuma la vertiginosa reconfiguración que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, junto con los nuevos medios digitales están produciendo. Dicha reconfiguración implica un condicionamiento de las estrategias atencionales y una evolución hacia un «pensamiento de lo complejo»<sup>729</sup>, fruto del cambio en el paradigma de la percepción, que implica al individuo en un nuevo espacio social y cognitivo. De esta manera se podrá establecer una relación de los usos culturales de las nuevas tecnologías digitales con la eclosión de las formas breves en la cultura actual, y dentro de estas, el microrrelato.

Los textos breves en la actualidad comienzan a evidenciarse como resultado de las tecnologías que asimilan la textualidad massmediática, mientras que de forma paralela se produce la desestructuración de los modos de lectura que esta impone, y empiezan a constituirse como expresiones dinámicas de los *digital mass media*, por sus discursos y, en consecuencia, por las formas de lectura que provocan. Internet y la pantalla suponen una (de)construcción de la obra en el espacio que en

---

<sup>729</sup> EDGAR MORIN, *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona 2007, p. 117.

cierta manera deja la variable tiempo en segundo plano, es decir, se cede el paso a una espacialidad discursiva.

Internet supone un estado simbiótico entre medio de difusión y obra, por la inmediatez de consumo que la sociedad demanda y en la medida del papel que desempeña, ya que «está a cambiar o mendo dos libros e a maneira na que se fan, se distribúen, se mercan e se len»<sup>730</sup>, y permite una gran difusión de los microrrelatos, género apropiadamente práctico para leer en la pantalla del ordenador o del *e-book*, e incluso en la de los teléfonos, como es el caso de las *keitai shousetsu* japonesas, novelas construidas en minúsculos fragmentos para ser leídas en el móvil en formatos Java, txt o wml, y con webs destinadas a su publicación<sup>731</sup>. La especificidad tecnológica así como las dimensiones físicas de estos formatos implican una tendencia marcada por la preferencia de textos breves.

Desde la perspectiva de la semiótica textual el texto se define en razón de su operatividad, ya que pone de manifiesto no sólo la función social del texto, sino también el valor que cada sistema cultural pueda atribuirle. El microrrelato desde el prisma conceptual de la *episteme* posmoderna en el que se consolidó, garantiza una discursividad que «en una forma nueva de cultura, enraizada en la tecnología y en la economía, que impregna los distintos ámbitos sociales de la actividad humana»<sup>732</sup>, ofrecerá una serie de posibilidades óptimas y pertinentes para su difusión en la red y no sólo a través de los medios editoriales convencionales, asegurándose así cumplir con éxito las nuevas expectativas de los nuevos receptores.

Si consideramos los microrrelatos apriorísticamente formas distantes de la centralidad canónica, podemos establecer una recuperación de su valor social y comunicativo en conexión con las tendencias de la ideología del posmodernismo que, ante el derrumbamiento y descreimiento de los grandes relatos, los abandonó como canon de referencia del conocimiento para reconsiderar las periferias estéticas, comenzan-

---

<sup>730</sup> MARÍA TERESA VILARIÑO PICOS, “Literatura e novas tecnoloxías”, en ARTURO CASAS VALES (ed.), *Elementos de crítica literaria*, Xerais, Vigo 2004, p. 620.

<sup>731</sup> Maho i-Land o Mobage-Town, entre otras.

<sup>732</sup> JOSÉ TERCEIRO y GUSTAVO MATÍAS, *Digitalismo. El nuevo horizonte sociocultural*, Taurus, Madrid 2001, p. 101.

do a dar preferencia a lo marginal o descentrado como vía alternativa para la construcción de la realidad y del conocimiento.

El microrrelato siempre se ha caracterizado por ser una forma que parece que nunca termina de encajar dentro de los receptáculos genéricos consagrados y asumidos por la tradición literaria, a los que trata de dar esquinazo y burlar bajo una voluntad de hacer explícita dicha transgresión, que su naturaleza híbrida y camaleónica contribuyen a perpetuar como carta de presentación del género. Así, «todo intento de clasificación que tienda a endilgarles un rótulo rotundo se mete en un atolladero categorial del cual es difícil salir bien parado»<sup>733</sup>, y en su emergencia en el medio digital:

Desdibujan las coordenadas temporales y geográficas esperadas, fragmentando la materia narrativa y asociándola mediante vínculos extraños, insólitos e insospechados, con un carácter revolucionario con que pretendía socavar cualquier orden socialmente constituido.<sup>734</sup>

En una época donde la primacía por lo audiovisual parece imponerse, y el tiempo se configura como un bien escaso aunque faústicamente ambicionado, Internet ofrece a la narrativa hiperbreve diferentes posibilidades de homogeneización espacial y (re)construcción como imagen. El microrrelato se estaría conformando ya no como texto sino como imagen, una plasmación icónica que puede entenderse como estímulo del afán pantextualizador que la pantalla electrónica supone, y propicia una tendencia del proceso creativo que implicaría una mayor brevedad discursiva que no opere solamente en el receptor, sino que será el autor quien, a su vez, experimente también una desautomatización de la realidad.

Lenguaje e imagen son dos formas de conceptualizar la realidad en continua dialéctica, y cada una de ellas puede establecerse como única fuente de comunicación de una realidad nueva. La sociedad y el ritmo de vida del hombre actual dirigen al individuo a la demanda y al consumo de una cultura predominantemente visual por su carácter de in-

---

<sup>733</sup> SAÚL YURKIEVICH, *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México 1997, p. 265.

<sup>734</sup> JUAN LUIS HERNÁNDEZ MIRÓN, “Microrrelato y modernidad digital. Estrategias comunicativas de un género fronterizo”. Disponible en: [http://www.cibersociedad.net/congres2009/ates/html/com\\_microrrelato-y-modernidad-digital-estrategias-comunicativas-de-un-genero-fronterizo\\_808.html](http://www.cibersociedad.net/congres2009/ates/html/com_microrrelato-y-modernidad-digital-estrategias-comunicativas-de-un-genero-fronterizo_808.html).

mediatez en la actividad receptora. Frederic Chordá <sup>735</sup> sostiene que el lenguaje visual compite con la escritura como un elemento comunicativo de suma importancia por su capacidad de ser portador en mayor medida de los conceptos, favoreciendo la emisión y comprensión de los mensajes.

En *Facebook*, por ejemplo, nos encontramos con la página “Microcontos”, en cuyo perfil ya se autodefine como “comunitaria” y en la que fotografía y microrrelato van de la mano, no sólo como imagen que acompaña a un texto o como creación literaria a partir de la representación, sino que pasan a considerarse como un todo resultado de un *sampling*, una nueva forma en situación multimedial, como «artefactos visuales» <sup>736</sup>, o como «entidades virtuales creadas como imágenes.» <sup>737</sup> Los usuarios pueden introducir con total libertad comentarios sobre cada microrrelato, participando no en una labor colectiva creadora, pero sí crítica.

El microrrelato como forma narrativa fractal puede disponerse bajo el prisma de un modelo paratáctico, que alude así a la idea de minificciones integradas en un volumen o antología, sin jerarquización, agrupados bien por criterios temáticos, autoriales o con motivo de la recopilación de textos participantes en concursos. En cualquier caso, con un sentido interpretativo de fragmentariedad que no deja de ser meramente estructural, puesto que cada microtexto se configura como una unidad narrativa plena y cerrada que nunca va a devenir fragmento en la actividad cognitiva receptora del lector; aunque sí es cierto el hecho de que para los medios editoriales convencionales no resulta rentable ni viable otorgarles esa autonomía, por lo que Internet se muestra como un entorno favorable a la concepción del microrrelato como texto unitario y autorreferencial, como es el caso de páginas como <http://www.tangents.co.uk/50words> como muestra de la independencia que el medio digital le posibilita a la narrativa breve, ya que cada microrrelato puede leerse de forma individual en una ventana independiente, configurándose como texto completo bajo el disfraz de una

---

<sup>735</sup> FREDERIC CHORDÁ, *De lo invisible a lo virtual: una metodología del análisis artístico*, Anthropos, Barcelona 2004.

<sup>736</sup> NICANOR PARRA, *Artefactos visuales: dirección obligada*, Fundación Telefónica, Madrid 2003.

<sup>737</sup> FREDERIC CHORDÁ, *op. cit.*, p. 158.

apariencia fragmentaria. Otro ejemplo lo tenemos en [http:// revistamicrorelatos.blogspot.com/](http://revistamicrorelatos.blogspot.com/), donde los microrrelatos ya no forman parte de una antología en la que guardarían la misma relación con el todo, sino que adquieren una autonomía discursiva y genérica, incluso temática, más plena, a pesar de cierta necesidad taxativa que en ocasiones parece perseguirnos en el estatuto como lectores.

La red también puede servir como cauce de transmisión para convocar concursos de microrrelatos cuya temática bien está en relación con el patrocinador o en referencia a ello, o bien con motivo de algún acontecimiento, o con cuestiones meramente literarias. Un ejemplo es el caso de la tercera edición del certamen de microrrelatos “Sant Jordi” de Radio Rubí, que utiliza como plataforma de difusión, entre otras, una web guía de concursos literarios. Lo destacable de este certamen sobre lo que quiero llamar la atención no está en el concurso en sí, ya que esta es una práctica muy común <sup>738</sup>, sino en el hecho de que «Los microrrelatos ganadores serán dramatizados y emitidos a lo largo de la programación especial que Ràdio Rubí emitirá por Sant Jordi, el 23 de abril de 2012» <sup>739</sup>, relacionando así oralidad con texto escrito, vinculación ya teorizada.

El microrrelato encuentra en Internet un medio ágil y permisivo donde se nutre de nuevos pactos de lectura retroalimentándose de la fragmentariedad que la red implica, y presentará una ruptura más o menos fuerte de los límites interartísticos convencionales, que dará como resultado páginas en continuo *feedback*, como *All stories* <sup>740</sup>, el polifacético trabajo de Dora García. En una de sus diversas reelaboraciones, para «añadir al original una clara estructura temporal (la del proceso de su escritura) y dar la posibilidad a los lectores de ser también sus escritores y comentaristas» <sup>741</sup>, toma cuerpo en una weblog abierta a todo aquel quiera formar parte de este proyecto *work in progress*, formato que funciona como estímulo constante para un tipo de

---

<sup>738</sup> No hay más que ver el número de resultados que encontramos en *Google* si introducimos el “concurso microrrelatos 2012” como criterio de búsqueda: 321.000 el 4 de julio de 2012 a las 17:39 p.m.

<sup>739</sup> Disponible en: <http://www.esritores.org/index.php/recursos-para-esritores/concursos-literario/6089-iii-edicion-del-certamen-de-microrrelatos-qsant-jordiq-de-radio-rubi>.

<sup>740</sup> Editado por Hamaca. Se compone de cuarenta microrrelatos escogidos entre tres mil.

<sup>741</sup> Disponible en <http://www.doragarcia.org/todaslashistorias/>.

escritura colectiva y que ofrece especial cobijo para una interactividad que difumina las fronteras entre autoría y recepción, así como «la fugacidad y la repetición sustituyen a la singularidad y la duración.»<sup>742</sup>

Todo sistema que crea un canon genérico como repertorio de orientación tiene algo de arbitrario, no deja de ser estantería de los trofeos a la vez que nicho, fosa común, ya que homogeneiza tanto lo que evidencia como existente como lo que ningunea condenándolo al olvido o a la incognoscibilidad. El canon, como una suerte de doctor Jeckyll y Mister Hyde, supone la dicotomía interior de un corpus evaluado y legitimado adscrito a un sistema cultural, pero que en su reverso lleva implícita la no-lectura como constituyente inherente de su lógica existencial. Lógica de la que peca el personaje del bibliotecario de la novela de Musil, *El hombre sin atributos*<sup>743</sup>, que toma la decisión de no leer ningún libro para no cometer ningún agravio comparativo de unas obras con respecto a otras, además de poder mantener una visión en cierta medida panóptica que le otorga el conocimiento de los catálogos que es a lo único a lo que le concede el privilegio de ser leído.

La descentralización de los centros canónicos en pos de los márgenes es una de las ideas que podemos encontrar en cualquier escrito “canónico” sobre posmodernismo. Y en el ámbito de la creación literaria en Internet, la concepción de corpus de lecturas como concepto tranquilizador que se supone que ha de dominarse para ser socialmente considerado “persona culta” se torna un tanto inestable y pierde su razón de ser. Por un lado, los tradicionales conceptos de lectura y de escritura comienzan a verse abrumados y/o transgredidos ante la dispersión cognitiva y la forma de consumo que el medio digital provoca, ya que, como he señalado anteriormente, las fronteras entre la noción de autoría y la de lector/receptor se difuminan bajo el amparo derri-diano de que «un texto no pertenece a su autor ni al lector, es un foco de resistencia.»<sup>744</sup> Por otro lado, Internet es el espacio de la publicación inmediata a la que todo individuo acceso desde una postura tanto

---

<sup>742</sup> SANTOS ZUNZUNEGUI, *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid 1989, p. 108.

<sup>743</sup> ROBERT MUSIL, *El hombre sin atributos*, vol. II, Seix Barral, Barcelona 1982, pp. 199–206.

<sup>744</sup> JACQUES DERRIDA, *No escribo sin luz artificial*, Cuatro, Valladolid 2006, p. 53.

pasiva como activa, es decir, *a priori* todo es publicable y accesible, a la vez que susceptible de ser modificado, criticado o ignorado.

«Lo que en una época fue novedad y fascinación [por lo que de transgresión suponía], pronto se convirtió en congestión e infoxicación, ya que de manera casi delirante, proliferaron páginas y sitios a una velocidad inaudita»<sup>745</sup>, de manera que ante cierto síndrome de Diógenes que parece haberse configurado como patología cultural de una era en la que los medios electrónicos nos permiten tener acceso y almacenar infinitamente más de lo que somos capaces de consumir, considero y defiendo que la retórica y la poética de los relatos breves e hiperbreves posibilitan lo que, en referencia a la obra de Borges, Zavala denomina “barroco por ausencia” o “barroquismo intelectual”, es decir, “generoso de pensamiento” a la vez que “avaro en el vocabulario”<sup>746</sup>.

Internet se muestra como canal adecuado para la escritura y difusión del microrrelato como podemos observar en ese incremento progresivo e incluso desmesurado de páginas dedicadas a este género, desde talleres de escritura creativa, concursos, artículos de crítica y teoría literaria, hasta llegar a constituirse como escenario propicio de debate, creación, intercambio y difusión en redes sociales o en blogs de carácter y contenido diverso, escenario a su vez de la intensificación del sentido de interactividad y colectividad como “aglomeración policósmica”<sup>747</sup>, en el que el texto breve parece asumir unas cualidades discursivas que garanticen su supervivencia en el medio digital.

La capacidad y el poder de los usuarios internautas para intervenir en la creación de textos exigen una revisión teórica de la tradicional dicotomía autor *vs* lector/espectador, lo que nos lleva a cuestionarnos a su vez las nociones de autoridad y de legitimación, pero en un sentido diferente al que hacía referencia Lyotard<sup>748</sup>. En esa necesidad de reformular un marco teórico que ponga al individuo como

---

<sup>745</sup> ALEJANDRO PISCITELLI, *Internet, la imprenta del siglo XXI*, Gedisa, Barcelona 2005, p. 53.

<sup>746</sup> JOSÉ O. ÁLVAREZ, *Poética de la brevedad*, Literart, 2006. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/000005582bc860db9afbc>.

<sup>747</sup> Terminología tomada del filósofo PETER SLOTERDIJK, *Esferas III*, Siruela, Madrid 2006.

<sup>748</sup> JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid 1987.

ser-en-sociedad en armonía con el mundo para adecuarlo al proceso de reconfiguración de la cultura dentro del paradigma del medio digital, y a la nueva visión y definición del mundo que dicho medio implica, surgen voces como la de Alan Kirby <sup>749</sup>. A partir de Internet y teniendo en cuenta los *mass media* tradicionales (televisión, cine, videojuegos, música y radio) analiza cómo surgen y de qué manera condicionan estos medios nuestro propio imaginario cultural ante los nuevos textos desde una nueva preceptiva, para comprender y analizar la lectura y escritura digitales, ya que «es lógico que si queremos replantearnos la operación de mirar, también tendremos que reconsiderar las palabras con las que denominamos lo observado.» <sup>750</sup>

Los textos se nos precipitan, dentro del macroágora que supone Internet, hacia la espacialidad de un abismo que en realidad ontológicamente no existe, la interfaz gráfica no existe, es una representación simbólica, la metafórica respuesta en la que se convierten los datos informáticamente encriptados que nos atrapan. Y la temporalidad del ser-ahí de los textos en el medio digital tiene apariencia de *performance*, entendida como el arte de lo irrepitible. Internet desde una lógica borgiana del laberinto y rizomática como cartografía, implica «una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.» <sup>751</sup>

Más allá de la transgresión o institucionalización que plantea el título, es inevitable cierta sospecha damocliana cerniendo sobre el concepto de brevedad y su praxis en el ámbito cibercultural, esto es, si se puede reconocer como síntoma de cambio en el paradigma de las capacidades del individuo a consecuencia del acelerado cambio social y tecnológico en el que se ve inmerso, a la vez que de la globalización progresiva y de una redistribución horizontal del conocimiento y de las relaciones; o si tan sólo se trata de una moda pasajera, una suerte

---

<sup>749</sup> ALAN KIRBY, *Digimodernism: how new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture*, Continuum, New York 2009.

<sup>750</sup> VICENTE LUIS MORA, *El lectoespectador*, Seix Barral, Barcelona 2012, p. 19.

<sup>751</sup> JORGE LUIS BORGES, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en «Ficciones», Alianza, Madrid 1974, p. 116.

de prosumo de efecto viral microbloggiano que estaría incorporando de forma superficial procedimientos del clima cultural dominante.

Sin embargo, no podemos afirmar que la brevedad como formato de expresión es únicamente signo unívoco de la era de las nuevas tecnologías digitales, ya que estaríamos obviando siglos de tradición, épocas de gran esplendor y una vigencia que nunca se ha perdido. Los textos breves como formas discursivas o creativas han existido desde los orígenes de la Literatura, y ponen de manifiesto la atracción por la brevedad como estrategia de creación activa a lo largo de la historia. Recordemos por ejemplo los yambos de Catulo, los epigramas de Marcial o los *graffitis* anónimos romanos. Y ya en la cultura contemporánea, las formas breves desde el punto de estético, comunicativo e ideológico se han ido revalorando de manera progresiva, y poco a poco va[n] consiguiendo el estatus que merece[n] en los estudios literarios.»<sup>752</sup>

Y, por otro lado, tal y como hemos considerado en este trabajo, la progresiva centralización de las formas breves, ya no supone un posicionamiento ante determinados criterios estéticos, histórico-políticos o canónicos, sino que se constituye como la posible respuesta a criterios cognitivos de recepción y estructuración del conocimiento, por lo que la cuestión será entonces, determinar si la brevedad se configura como estética creadora o como ética consumista.

---

<sup>752</sup> FRANCISCA NOGUEROL, “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” en DAVID ROAS (ed), *Poética del microrrelato*, Arco/Libros, Madrid 2010, p. 77.

## Alejandra Vanessa: la irreverencia como poética

Manuel González Mairena, Universidad de Huelva

### 1.1. Situación y antecedentes. La irreverencia

La poesía española en el siglo XXI se encuentra aún iniciando un camino de consideración dentro de la cual comenzamos a atisbar ciertas líneas de seguimiento, pero lo cierto es que hasta la fecha no podemos delimitar con clarividencia esos segmentos poéticos. Al encontrarnos en una etapa de globalización de los conocimientos y de los referentes, esa transfiguración en un núcleo poético reconocible se hace aún más difícil. Si bien en el último tramo del siglo XX pudimos reconocer corrientes y grupos como el Culturalismo y los Novísimos en los setenta, la Poesía del silencio y el Neosurrealismo en los ochenta, así como el gran referente que supuso la *Poesía de la Experiencia* —con corrientes aledañas como la *Poesía de la conciencia* y *La otra sentimentalidad*, conformando partes de la misma moneda— que abrazó los ochenta y los noventa<sup>753</sup>. Los primeros indicios de la globalización de influencias en la poesía lo encontramos con la influencia norteamericana del *Dirty Realism*, que en nuestro contexto literario pasaría a ser conocido como el realismo

---

<sup>753</sup> JUAN CANO BALLESTA (ed.), *Poesía española reciente (1980–2000)*, Cátedra, Madrid 2001; CLAUDIO GUILLÉN ACOSTA (ed.), *Poesía española 1935–2000*, Biblioteca de aula, Madrid 2003; GRAMMATIKÍ TSALIKI, *Las antologías de la poesía española reciente*, Editorial Universidad de Granada, Granada 2007.

sucio, donde se aprecia el desencanto y la desesperanza de una sociedad poseída por el consumismo. A estas expresiones literarias habría que sumarles lo que a finales del siglo XX se ha venido a denominar como Postmodernidad, y la cultura *Afterpop*, que maneja un concepto de recogida de todo lo anteriormente citado y expuesto a través de la cercanía de las tecnologías y los avances que se han dado en los últimos años.

Todo este proceso ha ido conformando un *totum revolutum*, pues como indica Cano Ballesta: «La poesía reciente aparece abierta a horizontes sin límite, no aborrece lo inmediato y cercano, evita el preciosismo y no rehúye el lenguaje coloquial y sórdido, aunque también puede usar el elevado, elegante y selecto, volviendo al prestigio de viejos maestros». <sup>754</sup> Porque desde luego en el plano de los cambios y las innovaciones este período ha dado, entre otras, para la implantación del verso blanco —sin rima—, y al manejo tanto de la métrica tradicional como del verso libre, de lo que Villena denomina, acertadamente creemos, como poema nuevo: «el poema que inventa su propio sonido y estructura». <sup>755</sup>

En esa multiplicidad de escritos, de lecturas y de perspectivas, es donde fijamos el punto cardinal de esta “diáspora estética” <sup>756</sup> fruto de la renovación de los modelos literarios, en muchos casos a gusto y forma de la creación puramente individual. Así lo recoge Bagué: «La poesía española del tercer milenio ha llegado a un punto en que debe elegir sus bifurcaciones. Por un lado, continuar tercamente los senderos trazados a principios de los ochenta. Por otro, acechar los espejismos de una novedad». <sup>757</sup> Y el camino que aquí vamos a contemplar es el de la irreverencia.

## 1.2. La irreverencia como poética

---

<sup>754</sup> JUAN CANO BALLESTA, *op. cit.*, p.63.

<sup>755</sup> LUIS ANTONIO DE VILLENA (ed.), *10 menos 30. La ruptura interior en “la poesía de la experiencia”*, Pre-Textos, Madrid 1997, p. 23.

<sup>756</sup> ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, “Sobre la poesía y el estatuto de la poesía en el año 2000”, en «Diablotexto», n. 6, 2002, p. 373–390.

<sup>757</sup> LUIS BAGUÉ, “La poesía después de la poesía. Cartografías estéticas para el tercer milenio”, en «Monteagudo», n. 13, 2008, p. 49–72.

Para acercarnos a ese concepto de poética tomamos las palabras de Vicente Luis Mora donde afirma que: «la poética es, o debería ser, la explicación por parte del escritor de cuál de los caminos prácticos y teóricos ha escogido de entre los muchos posibles y, sobre todo, por qué, aclarando también, en lo posible, las razones del abandono u obliteración de los restantes». <sup>758</sup> O dicho de otro modo, «es la construcción teórica individual previa a la escritura, que sea para toda una obra, sea para poemarios concretos, ilumina, aglutina y vertebrata el proceso de destilación creativa en todas sus partes.» <sup>759</sup>

Y cuando nos acercamos al término *irreverencia*, lo hacemos en el concepto que define el *DRAE* en su primera acepción como «falta de reverencia.» <sup>760</sup> Es decir, en la amalgama de opciones que encuentran los autores en pleno siglo XXI, muchos optarán por «la búsqueda de un sentido, forjando poéticas que son signo de un quiebre de paradigmas y jerarquías» <sup>761</sup>, búsqueda de nuevos patrones, dejando de lado el respeto y la veneración por los ejemplos del pasado.

En este campo aparecen nuevas concepciones, muchas a modo de palimpsestos contemporáneos, que vienen a corroborar que lo que importa no es el material, sino lo que se logra con él, de ahí que en ciertas estructuras se produzca «un tembleque generalizado ante la perspectiva de una necesaria, imprescindible ampliación del ámbito literario, y poético en particular a un terreno que se considera bastardo» <sup>762</sup>, y se sobrepasen barreras donde Kavafis o La Cenicienta compartan escenario con Casillas o Bart Simpson.

Son escritores que evidencian su descontento frente a los modelos retóricos de sus predecesores, significan la celebración de una sensibilidad nueva y por lo tanto exhiben la vitalidad inherente a toda apertura, porque «estas poéticas emergentes en conjunto representan

---

<sup>758</sup> VICENTE LUIS MORA, *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*, Bartleby Ediciones, Madrid 2006, p. 136.

<sup>759</sup> Ivi, p.135.

<sup>760</sup> Irreverencia. *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*, vol. II, Espasa Calpe, Madrid 2001, p. 1303.

<sup>761</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA, *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Caballo de Troya-Mondadori, Barcelona 2010, p. 25.

<sup>762</sup> GUILLERMO VILLAGORDO (ed.), *Andalucía Poesía Joven*, Plurabelle, Córdoba 2004, p. 9.

una oposición radical a las convenciones y prácticas de escritura que fueron consagradas por el sistema de premios, la prensa y las instituciones culturales en las últimas décadas del siglo XX.»<sup>763</sup>

Esta irreverencia la contemplamos en los modelos estilísticos, el abandono de las formas métricas, en el pastiche, la ironía, la interdisciplinariedad, en la atención que Fernández Mallo indica a «esas zonas de la realidad, esas informaciones, que habitualmente estaban al margen.»<sup>764</sup> Como comprobamos, una gama casi infinita de registros.

En la nómina de irreverentes bien podríamos destacar a Yolanda Castaño, Elena Medel, Siracusa Bravo, Luna Miguel, Laura Rosal, Ana Gorría, Sofía Castañón, Sara Toro, Estibaliz Espinosa o Carmen Camacho. Cada una de ellas con líneas distintas de ruptura, pero con la característica común de ser mujeres, quizás más destacadas en estas nuevas concepciones poéticas por tener menos referentes inmediatos en el campo de la creación poética —de la época en democracia del siglo XX apenas se contabiliza una nómina notable de poetisas que hayan ocupado parte de lo que llamásemos canon literario—, lo que ha hecho que en muchos casos sean las encargadas de crear la brecha. A estos nombres podrían bien sumarse las de autores como Antonio Portela, Antonio García Villarán, Gonzalo Escarpa, Alberto Santamaría, José Daniel García o Luis Gámez. Nombres todos orientativos, representativos, pero sin ánimo de ser una antología nominativa. Y junto a estos aperturistas/rupturistas, irreverentes con su pasado, dentro de lo que Chivite y Barquero han dado en llamar como “la movida poética en Córdoba”<sup>765</sup> vamos a hacer referencia al caso concreto de la poeta Alejandra Vanessa.

---

<sup>763</sup> MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA, *op. cit.*, p. 25.

<sup>764</sup> AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*, Anagrama, Barcelona 2009, p. 80.

<sup>765</sup> EDUARDO CHIVITE Y ANTONIO BARQUERO (ed.), *Terreno fértil. Un ámbito poético (Córdoba, 1994–2009)*, Cangrejo pistolero ediciones, Sevilla 2010, p. 7.

### 1.3. Alejandra Vanessa

Alejandra Vanessa Jurado Bueno <sup>766</sup> nace en Córdoba en 1981, y es licenciada en Filología Hispánica (dato que tendrá su reflejo en la construcción de su obra). Como otros compañeros de generación, participó de la vida poética de la Casa del Ciprés, sede del instituto Andaluz de la Juventud en Córdoba, con especial interés en los talleres que impartía, el también escritor, Pablo García Casado. Su obra empezó a cimentarse en revistas literarias y en diversas antologías, así como en dos *plaquettes*, *Brevas novas* <sup>767</sup> y *La fiesta de pijamas* <sup>768</sup>. Precisamente la primera de estas *plaquettes* la publicaría bajo el sello de La Bella Varsovia, colectivo literario, y editorial a su vez, que dirigen la propia Alejandra Vanessa y la escritora Elena Medel, desde el año 2004. Sus poemas han sido recogidos en revistas y antologías como *Que la fuerza te acompañe* <sup>769</sup>, *Hilanderas* <sup>770</sup>, *Los jueves poéticos II* <sup>771</sup> y *Las Noches del Cangrejo. Antología de Poetas en Platea*. <sup>772</sup>

Y al igual que su compañera en La Bella Varsovia, la relevancia literaria vino dada por el Premio Andalucía Joven de Poesía, premio en el que el obtiene la mención especial de la edición de 2004 con su libro *Colegio de monjas* <sup>773</sup>, una edición en la que resultó vencedor el poemario *La piel del vigilante* <sup>774</sup> del almeriense Raúl Quinto. Este reconocimiento se configuró con la publicación de este libro en marzo de 2005, dentro de la colección de poesía de DVD Ediciones.

---

<sup>766</sup> Los datos bio-bibliográficos están disponibles en: [www.la-bellavarsovia.com/ autores/ alejandra.html](http://www.la-bellavarsovia.com/ autores/ alejandra.html); [www.wikipedia.org/wiki/Alejandra\\_Vanessa](http://www.wikipedia.org/wiki/Alejandra_Vanessa); [www.poetasandaluces.com/ autor.asp?idAutor=149](http://www.poetasandaluces.com/ autor.asp?idAutor=149); [www.cordobapdia.wikanda.es/wiki/Alejandra\\_Vanessa](http://www.cordobapdia.wikanda.es/wiki/Alejandra_Vanessa).

<sup>767</sup> ALEJANDRA VANESSA, *Brevas novas*, La Bella Varsovia, Córdoba 2004.

<sup>768</sup> ALEJANDRA VANESSA, *La fiesta de pijamas*, reedición La Bella Varsovia, Córdoba 2005.

<sup>769</sup> AA. VV., *Que la fuerza te acompañe*, El Gaviero, Almería 2005.

<sup>770</sup> AA. VV., *Hilanderas*, FRANCISCO SEVILLA (ed.), 2 vol, Amargord, Madrid 2006.

<sup>771</sup> AA. VV., *Los jueves poéticos II. Recitales de jóvenes poetas*, Hiparión, Madrid 2007.

<sup>772</sup> AA. VV., *Las Noches del Cangrejo. Antología de Poetas en Platea*, NURIA MEZQUITA DE HARO y ANTONIO GARCÍA VILLARÁN (eds.), Cangrejo Pistolero Ediciones, Sevilla 2008.

<sup>773</sup> ALEJANDRA VANESSA, *Colegio de Monjas (mención especial del Premio Joven de Poesía 2004)*, DVD Ediciones, Barcelona 2005.

<sup>774</sup> RAÚL QUINTO, *La piel del vigilante (Premio Andalucía joven de poesía 2004)*, DVD Ediciones, Barcelona 2005.

Posteriormente encontraremos la obra híbrida *El hombre del saco*<sup>775</sup>, que publicaría la editorial almeriense El Gaviero en el año 2006, donde se entremezclan lo narrativo y lo poético.

A lo largo de todas estas publicaciones persiste esa poética de no vencerse a los establecido, a la herencia literaria, que como vemos no ha sido menoscabada por el reconocimiento literario. Para adentrarnos a conocer algo más esta vertiente rupturista de la cordobesa lo más conveniente será adentrarnos en su obra poética, y para ello acercarnos a su principal título, y dedicado únicamente al género de la poesía, como es el ya mencionado *Colegio de monjas*.

### 3.1. *Colegio de monjas*

Como ya indicamos, esta obra apareció en el panorama nacional en el primer cuatrimestre del año 2005, una serie de 43 poemas que en el apartado de reseñas y crítica mereció calificativos como: frescura, originalidad, estridencias, mirada caleidoscópica, lenguaje de niños y adolescentes, huida de tendencias, rebelde y provocador, ruptura de algunos esquemas establecidos, renovación de los cánones heredados, divertido y atrevido, otras maneras, ecc.<sup>776</sup> Conceptos que bien pueden configurar una primera imagen de los contenidos de la obra, porque en sí es eso, y mucho más.

Alejandra Vanessa recrea su propio cosmos poético recogiendo elementos de su entorno, social y emocional, y los pone al servicio de los poemas. Así, no nos ha de extrañar la apertura del libro, toda una declaración de intenciones, con el poema «Interferencias», que dice así:

---

<sup>775</sup> ALEJANDRA VANESSA, *El hombre del saco*, El Gaviero, Almería 2006.

<sup>776</sup> V. JOSÉ ÁNGEL GARCÍA, “*Colegio de monjas*, de Alejandra Vanessa”, [www.mino.taurodigital.net](http://www.mino.taurodigital.net); ID., “El libro del mes de mayo de 2005: *Colegio de monjas*. Alejandra Vanessa”, [www.apoloybaco.com](http://www.apoloybaco.com); JULIA ZAFRA, “Alejandra Vanessa: ‘Escribo poesía porque el psicoanalista es muy caro’ ”, en «La calle de Córdoba» (edición digital), [www.lacaldecordoba.com](http://www.lacaldecordoba.com), noviembre de 2006; ALEJANDRO LUQUE, “Quinto y Vanessa traen aire fresco con sus poemarios”, en «El País», 13 de abril de 2005; HÉCTOR ACEVES, “*Colegio de monjas*”, [www.hectoracebes.com](http://www.hectoracebes.com) (blog personal); ELENA MEDEL, “Rechace imitaciones”, [www.elcorreoweb.es](http://www.elcorreoweb.es); JUAN CRUZ, “Ha nacido un autor”, «El País», 30 de abril de 2006.

agua yo quiero  
agua agua ya tengo  
agua que te la he  
llevado yo gra  
cias alejandra tía  
tía chain chain cha  
in chain of fools  
que atastá tengo la  
nariz pos pásame y so  
plamescribe la mano sola te  
and everytime... chain  
la prometo ni  
te la prometo te  
la porelculo  
meto tía que tontas  
somos of fools tú ríete que...  
olleras cuatro cibido  
... no me acuerdo  
apunta esas gilipo  
lleces una fresita  
venga un durito ¿tendré  
almorranas? como la reina  
madre inglesa está frío es  
to i can mention all the woman  
por dentro dale alonya  
al on ya ya ¿quieres  
papel albal? ¿quieres  
papeaya? ¿quieres  
papear ya?

Sin un sistema rígido de puntuación, sin métrica, construyendo el texto a partir del lenguaje coloquial–hablado, rupturas —omisiones— gramaticales, con las ráfagas musicales del *Chain of fools* de Aretha Franklin, para llevarnos a una reflexión acerca de los propios procesos comunicativos, dentro de un sistema comunicativo como es el poético. A partir de este texto se abre este *Colegio de monjas*, que, como ya indicaron los medios de reseñas y críticos, se acerca en ocasiones como punto de apoyo tanto a lo infantil como a lo juvenil. Para ello se vale tanto del léxico que se emplea a esas edades como a todo un compendio de referentes culturales fácilmente identificable con la infancia y adolescencia de quienes nacieran en los alrededores de los años ochenta.

Conforme se avanza por sus páginas nos sorprenderán términos como: porelculo, tía, almorranas, costra, señor roca, pipí, la paga, peli, braguitas, he cagado, campamento, discman, coño, bostezo,... Términos que extrañamente hallamos en una literatura que podríamos denominar como de “adultos”, y aún menos previsible en el ámbito poético, donde el peso de la tradición nos empuja a reconocer otra selección léxica. Y lo mismo ocurrirá en las referencias culturales de la obra: Punky Bruster, *twix*, Galerías Preciados, Heidi, El Corte Inglés, Chanquete, *clips* (playmobil), *donettes* rayados, *petit suisse* de nata, *donuts*, *epi-lady*, *triskis*, *boomer*, *sugas*, pictolín, vestido de Ágata Ruiz, *candy-candy*, o pipas G Tijuana. Un cóctel atrevido, rupturista, y que ha costado muchas miradas despectivas, pero que no hacen sino patentar cómo «la poesía es una visionaria y arriesgada tentativa de acceder a (...) el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible». <sup>777</sup>

Otro puntal de la poética de Alejandra Vanessa es la escritura de textos donde se traten temáticas de incidencia contemporánea, como por ejemplo las estructuras familiares actuales. Así en el poema «Miriam» nos acercamos a las familias con padres separados-divorciados, con la mirada natural de una niña que cuenta en primera persona como ha sido sus sábados, pero que finaliza con los versos «sí, me encantan los sábados, pero prefiero el domingo/ porque a casa de papá vamos los domingos.» <sup>778</sup> O la aproximación al hecho poético a través del humor, en muchos de los casos incidiendo en los conocimientos intertextuales del lector, como sucede en la subdivisión que lleva por título «lo que dure el cuento» <sup>779</sup>, donde apoya el contenido de los poemas en la tradición cuentística, extrapolándola a nuevas recreaciones, como en el poema “Caperucita encarnada”:

Perdona, ¿tienes fuego?  
No, no soy un dragón.  
Vaya, me equivoqué

---

<sup>777</sup> ROBERTO JUARROZ, *Poesía y realidad*, Pre-Textos, Valencia 1992, p. 18.

<sup>778</sup> ALEJANDRA VANESSA, “Miriam”, *Colegio de monjas*, cit., p. 26, vv. 22–23.

<sup>779</sup> Ivi.

de cuento.<sup>780</sup>

Todo unido a referencias de lugares comunes en las urbes, actividades realizadas por las gentes de esa generación que nació en torno al año 1980, menciones de grupos y artistas musicales contemporáneos, referencias televisivas, así como el lenguaje que anteriormente señalábamos. Temas de hoy con palabras de hoy... Toda una temeridad si nos remitimos al tradicional anquilosamiento del género poético. Pero sin llevarnos a engaños, igualmente siguen apareciendo el amor, la amistad, la muerte, los miedos, la infancia, temas inherentes a la condición del ser humano, pero que transcurren como vez primera, y no como reminiscencia del pasado.

#### 1.4. Conclusiones

Queda claro que la expresión “renovarse o morir” cuando se acerca al ámbito literario suele reducirse a pequeñas modificaciones que se van estratificando hasta que podemos dar con un relevo en formas y contenidos. En ese ámbito es en el que habitualmente se ha estado moviendo la crítica literaria hasta encontrarse con la fractura que ha supuesto el último cambio de siglo. Parece que las libertades propugnadas por el ámbito democrático han favorecido una revolución en el campo de la poesía, que ha roto de raíz en muchos casos con la deuda de la herencia. Uno de estos ejemplos lo encontramos en la obra de la cordobesa Alejandra Vanessa, avalada por la crítica y con el respaldo de importantes editoriales, así como con el reconocimiento en certámenes literarios. La perdurabilidad de sus escritos no es aquí lo relevante, sino lo abrupto de los mismos. Cómo fractura la línea continuista de las letras para abordar nuevos caminos, irreverentes, histriónicos, rebeldes, provocadores o renovadores, vertebrando en este mirar más hacia delante que hacia atrás la construcción de su literatura. Alejandra Vanessa es por tanto un ejemplo significativo de esta línea rupturista que asoma en el panorama de literario español, que reclama su hueco en el presente, y *Colegio de Monjas* puede ser

---

<sup>780</sup> Ivi, “Caperucita encarnada”, p. 55, vv. 1-4.

un buen punto de partida para ahondar en estas propuestas, en cómo abordar la poesía del siglo XXI, tanto desde la perspectiva del crítico, como desde el prisma de los nuevos lectores.









AREE SCIENTIFICO–DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – **Scienze dell'antichità, filologico–letterarie e storico–artistiche**

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

*Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su*

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Compilato il 29 de abril de 2013, ore 15:23  
con il sistema tipografico  $\text{\LaTeX}$  2 $\epsilon$

Finito di stampare nel mese di aprile del 2013  
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»  
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15  
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma