

AY, ¡QUÉ TRISTE ES TODA LA HUMANIDAD!

LITERATURA, CULTURA
Y SOCIEDAD ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Editores

María Teresa Navarrete Navarrete, Miguel Soler Gallo



$$\frac{A_{10}}{925}$$

Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!

Literatura, cultura y sociedad española contemporánea

Editores

María Teresa Navarrete Navarrete
Miguel Soler Gallo



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

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

ISBN 978-88-548-5981-4

*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 los amigos.

A Federico García Lorca.

Soy una máscara desgranada...
y no puedo quitarme el
antifaz... Los espíritus de los
músicos me conocen y me
esperan en sus tronos de paz.
Algún día los besaré en la
frente y les diré: ¿Dónde está el
camino de la luna...?
Y ellos sonreirán tristemente
musitando: “¡Estás en la luna...!
¡Estás en la luna...!” Y yo
sollozaré como siempre hasta la
inmensidad del tiempo pero no
habré conseguido la luna. ¡Qué
triste es esto! Ay, ¡qué triste es
toda la humanidad!

Federico García Lorca,
Pierrot. Poema íntimo

Índice

- 009 *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!*
- 011 *Luces y sombras del panorama cultural español contemporáneo*
- 025 Capítulo I
14 de abril de 1931. Luís Cernuda y Vicente Aleixandre “en la plaza”
MANUEL J. RAMOS ORTEGA
- 045 Capítulo II
De la vanguardia a la postmodernidad
JOSÉ LUÍS MORENO PESTAÑA
- 059 Capítulo III
Conflictos entre disidencia política y exigencia intelectual: el caso de José Ortega y Gasset
JORGE COSTA DELGADO
- 067 Capítulo IV
El Castelar de Jarnés. Radiografía de una España siempre invertebrada
MACARENA J. NARANJO
- 077 Capítulo V
Los poetas antifranquistas en el Penal de Burgos: ¿disidentes en busca de la libertad? (1946–1961)
AURORE DUCELLIER
- 087 Capítulo VI
“Parábola” y “parodia” en Noche de guerra en el Museo del Prado. Aguafuerte en un prólogo y un acto. La construcción de un “brechtianismo albertiano”
MAR PUCHAU DE LECEA

- 097 Capítulo VII
«Una cuesta que sube siempre»: el exilio como patria verdadera en La tumba de Antígona de María Zambrano
CRISTIANA FIMIANI
- 107 Capítulo VIII
Pedro Salinas: exilio y compromiso
ANNA MARIMÓN GARREL
- 117 Capítulo IX
El exilio literario: ¿castigo o liberación?
ANA MARIA PĂUNESCU
- 123 Capítulo X
La imagen del poeta en la obra de Francisco Pino
CARLOS FRÜHBECK MORENO
- 133 Capítulo XI
Compromiso político, compromiso intelectual: Goethe desde Manuel Sacristán Luzón
MARÍA FRANCISCA FERNÁNDEZ
- 143 Capítulo XII
La sensualidad en Carlos Edmundo de Ory
MILAGROSA PARRADO COLLANTES
- 153 Capítulo XIII
Estremecimiento impuesto a la sensibilidad: poesía transgresora de Leopoldo María Panero
EWA ŚMILEK
- 163 Capítulo XIV
Creación y deconstrucción de la memoria como medio de identidad nacional. José María Gironella y Juan Benet: dos escritores en antítesis
SARA POLVERINI

- 173 Capítulo XV
Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España
 ANTONIO MUÑOZ DE ARENILLAS VALDÉS
- 183 Capítulo XVI
Escritores, compromiso y libertad: Apuntes sobre algunas reflexiones en torno al Chile de los años setenta
 JUAN GUSTAVO NÚÑEZ OLGUÍN
- 193 Capítulo XVII
Coplas, canciones y sonetos para antes de unas elecciones. La sátira política en verso de José Bergamín en la primavera de 1977
 IVÁN LÓPEZ CABELLO
- 203 Capítulo XVIII
Literatura en el discurso histórico y político: Manuel Vázquez Montalbán y la construcción de la ciudad socialista
 NATALIA BORISENKO
- 213 Capítulo XIX
La ética de la resistencia según Vázquez Montalbán y Vargas Llosa
 XAVIER MORÓN DAPENA
- 223 Capítulo XX
De un tiempo y espacio putrefacto: el final del franquismo en un cuento de Eduardo Mendicutti
 MIGUEL SOLER GALLO
- 233 Capítulo XXI
La homosexualidad como forma de disidencia en El palomo cojo de Eduardo Mendicutti
 GILDA PERRETA
- 243 Capítulo XXII
El desdoble personal como forma de disidencia: Mae West y yo, de Eduardo Mendicutti
 JORGE GONZÁLEZ JURADO

- 251 Capítulo XXIII
Los exiliados repatriados en la narración: El jinete polaco y Carlota Fainberg de Antonio Muñoz Molina
DOMINIKA JARZOMBKOWSKA
- 261 Capítulo XXIV
¿Qué acabó con Babelias y Marbellas? Reflexión social y palabra comprometida en la poesía de Aurora Luque
DOLORES JUAN MORENO
- 271 Capítulo XXV
Valor testimonial de la poesía y homenaje a Ramón J. Sender: “Regresa el pálido caballo” de Julia Uceda
MARÍA TERESA NAVARRETE NAVARRETE
- 281 Capítulo XXVI
La memoria insurrecta frente a la Historia oficial (1936–2006) en El falangista vencido y desarmado de Andrés Sorel
CARLOS SÁINZ-PARDO GONZÁLEZ
- 291 Capítulo XXVII
El tema de la libertad en La cena de los generales, de José Luis Alonso de Santos: dos bandos, una cocina
LAURA ARROYO MARTÍNEZ
- 301 Capítulo XXVIII
Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga
MÓNICA MOLANES RIAL
- 311 Capítulo XXIX
Hablar sin aliados. Una narrativa femenina diferente
PAULA DVORAKOVA
- 321 Capítulo XXX
Los caminos de la disidencia novelesca: Alfons Cervera e Isaac Rosa
ANNE-LAURE BONVALOT

Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!

La literatura encierra el poder de conservar la esencia de la época en la que surge. En sus páginas, los autores han conseguido trazar universos políticos, mostrar las formas de vida de la sociedad o proponer la mirada con la que recibir a un tiempo.

Más allá de esta ética artística, la literatura se ha convertido para muchos en la medicina que tomar cuando la vida se nos hace incomprensible. El extrañamiento de sentirnos fuera de la cotidianidad en momentos distintos de nuestro vivir nos hace pensar, equivocadamente, que nuestra existencia aparece ajena al resto. Sin embargo, la literatura nos advierte y nos salva del error. La humanidad es triste, suspira el Pierrot lorquiano, pero el artista logra explicarnos los porqués de nuestros espejismos y la necesidad de mirar el mundo bajo la irrealidad de nuestros deseos.

María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo

Luces y sombras del panorama cultural español contemporáneo

María Teresa Navarrete Navarrete y Miguel Soler Gallo

Ay, ¡qué triste es toda la humanidad! Literatura, cultura y sociedad española contemporánea reúne los trabajos de treinta investigadores que reflexionan sobre producciones literarias del siglo XX y XXI español que problematizan con la sociedad y la política en la que surgen.

El capítulo que abre este volumen, “14 de abril de 1931. Luís Cernuda y Vicente Aleixandre «en la plaza»”, tiene como autor a Manuel J. Ramos Ortega, maestro para muchos de nosotros, perspicaz crítico y atrayente novelista. Su ensayo tiene como eje las reflexiones líricas que Vicente Aleixandre y Luís Cernuda componen a raíz de la proclamación de la II República. Pasadas dos décadas, ambos autores sienten la necesidad de buscar en la memoria aquella alegría con la que la II República es saludada por los españoles en la manifestación de la Puerta del Sol de Madrid del 14 de abril de 1931 a la que ambos acudieron juntos. Así, los poemas “La plaza” de Vicente Aleixandre y “1936” de Luís Cernuda entablan un diálogo en ausencia que reestablece aquel Madrid esperanzado y eufórico. Pero los versos emprenden un camino que no se agota en la escena histórica y Manuel J. Ramos Ortega advierte que más allá de la reflexión sobre la conexión ideológica de ambos con la II República aparece un puente donde la amistad de los dos poetas es recordada de un modo nostálgico. Al leer el ensayo de Ramos Ortega, la memoria aúna en su rememoración del acontecimiento histórico a aquellos amigos, que reconocidos como iguales a nosotros en mitad de la masa, acompañaron, reforzaron e

impulsaron nuestras convicciones y maneras de estar en el mundo que nos rodea.

Junto al capítulo de Ramos Ortega, era imprescindible aunar al pórico de este volumen, un trabajo que dirigiera su foco a la reflexión estética. El trabajo de José Luis Moreno Pestaña realiza un recorrido desde las vanguardias a la posmodernidad descubriendo el concepto variable de lo que se supone como arte a lo largo del siglo XX. La emisión del arte, su recepción y la identidad del artista serán algunos de los puntos de análisis de Moreno Pestaña. Éstos vuelven a aparecer con fuerte insistencia en el resto de las propuestas de este volumen y es entonces, cuando el trabajo de Moreno Pestaña, se convierte en un comienzo esencial al que volver una vez repasadas las propuestas venideras.

A las reflexiones de Manuel J. Ramos Ortega y José Luis Moreno Pestaña le siguen dos capítulos que giran en torno a la construcción de la identidad del sujeto intelectual. Entendiéndose la figura del intelectual como aquel que interviene en la opinión pública e invoca una autoridad procedente de su notoriedad en un campo particular, éste se sitúa como un agente crucial en la elaboración y difusión del pensamiento disidente. Sin embargo, la peculiaridad de este vínculo entre el campo político y el intelectual hace que la mediación no sea del todo clara. Los puentes entre estas dos esferas son estudiadas por Jorge Costa Delgado y Macarena J. Naranjo a través de las trayectorias de José Ortega y Gasset y Benjamín Jarnés, respectivamente.

El capítulo del investigador Costa Delgado inicia su deliberación interrogándose acerca de los efectos que tiene sobre una producción cultural su supuesto carácter político y sobre cuáles son las condiciones sociales que hacen posible y orientan el sentido de esta mediación. Esta perspectiva presenta en el centro de su foco a José Ortega y Gasset, cuya posición central en los ámbitos culturales y políticos del primer tercio del siglo XX en España, nos sitúan ante el estudio de la correspondencia entre su identidad intelectual y su identidad política ya desde el título “Conflictos entre disidencia política y exigencia intelectual: el caso de José Ortega y Gasset”. El recorrido que realiza el estudio de Costa Delgado por la herencia familiar privilegiada y por la actividad filosófica temprana y favorecida en el mundo de la prensa y la política de la que gozó Ortega y Gasset revela las numerosas ten-

siones que esta doble vocación provocó en algunos períodos de la vida del filósofo.

Desde esta misma perspectiva, Macarena J. Naranjo particulariza su trabajo en el efecto político de la obra de Benjamín Jarnés, *Castelar. Hombre del Sinaí*. Jarnés al publicar una biografía sobre Emilio Castelar no proponía únicamente un ejercicio de reconstrucción biográfica. Por contra, esta biografía fue su respuesta ante el terror y la barbarie que se presentía en la España de 1935. Para examinar la revisión y la rehabilitación que emprende Jarnés del insigne republicano y de la temperatura vital de su circunstancia, el capítulo de Naranjo, “*El Castelar de Jarnés. Radiografía de una España siempre invertibrada*”, consigue mostrar la reconstrucción grotesca, a la par que doliente, que Jarnés realiza del siglo XIX como plataforma de la exacta radioscopía de su presente.

Ambos capítulos contribuyen no sólo a arrojar luz sobre las condiciones de la producción cultural en una época trascendental para la configuración del pensamiento contemporáneo español, sino que también pueden ofrecer herramientas para pensar en el papel de los intelectuales en la actualidad.

Esta reflexión sobre el papel que el intelectual desempeña en la sociedad que le rodea superará durante la Guerra Civil y la posterior dictadura su exclusividad en el debate teórico. La contienda bélica no se entiende desde el bando franquista como la mera conquista territorial. Su progresión debe entenderse como una captura ideológica en la que las esferas múltiples del individuo se someten a un modelo único de comprender e intervenir en la sociedad. Este proceso se completa en los primeros años de la posguerra donde la ideología fascista se sacraliza incapacitando al individuo a definir su propia materia vital. Los instrumentos utilizados para conseguir la inhabilitación de todo pensamiento que no pertenezca a la ideología franquista son bien conocidos: fusilamientos, encarcelaciones o exilio. En este punto, aquellos que sobreviven, aún en posiciones de opresión —encarcelados o exiliados—, se convertirán en los encargados de expulsar la ideología impuesta a través de sus productos artísticos. La historia literaria española, a partir de este momento, no es posible entenderla si no atendemos a la constante recuperación del pensamiento arrebatado.

Aunque los ejemplos son múltiples, en este trabajo se ofrecen algunos estudios en los que este esfuerzo literario queda perfectamente expuesto. Aurore Ducellier en el capítulo titulado “Los poetas antifranquistas en el Penal de Burgos: ¿disidentes en busca de la libertad?” da cuenta de la poesía de presos republicanos en el Penal de Burgos. Las composiciones de Marcos Ana, Alberto Quesada y Antonio G. Pericás surgen a tientas, a oscuras, dentro de los muros de la prisión de Burgos, pero constituyen un verdadero grito de libertad y disidencia ideológica, psíquica, física y simbólica. Aurore Ducellier no olvida estudiar, junto a las fórmulas de producción de estos textos, la transmisión de los mismos dado que su vida creativa estaba destinada a una emisión de corto alcance por razones de censura y vigilancia. Es entonces, cuando otros poetas como Rafael Alberti o María Teresa León desde Argentina, se convierten los cauces de difusión de esta tipología lírica.

Más allá del compromiso de Rafael Alberti con otros textos de ideología antifranquista —que no es poco—, destaca el giro que su propia producción literaria realiza pasados los años de la Guerra Civil. En este sentido, Mar de Puchau Lecea propone un estudio de la pieza teatral *Noche de guerra en el Museo del Prado* a la luz de la teoría dramática de Bertol Brecht en el capítulo “«Parábola» y «parodia» en *Noche de guerra en el Museo del Prado. Aguafuerte en un prólogo y un acto*. La construcción de un «brechtianismo albertiano»”. Esta obra escrita desde el exilio ha sido considerada por la crítica un texto de clara ideología marxista donde se asume la ruptura entre escena y vida propia del teatro de Bertol Brecht. De esta forma, Puchau Lecea bucea en el texto albertiano identificando la lectura que el gaditano realiza de la propuesta brechtiana y la posterior adaptación que realiza de ésta al caso concreto del pueblo español, teniendo en cuenta su larga vida y tradición y el problema de la Guerra Civil.

Desde la misma frontera del exilio de Rafael Alberti, se generan otras producciones literarias como es el caso de María Zambrano, Pedro Salinas o Mercè Rodoreda. Éstas serán estudiadas por Cristiana Fimiani, Anna Marimón Garrel y Ana-Păunescu.

Cristina Fimiani define la experiencia del exilio como un puente levadizo entre los dos enfoques del pensamiento de María Zambrano (uno histórico anclado y comprometido con la realidad y el ser de España y el otro, ahistórico, que se funda en la consciencia del desarrai-

go como experiencia existencial que lleva al *gnothi seautón*). El *nos-tos* del héroe de la Odisea se encarna en la inmensa añoranza con la que la intelectual malagueña tuvo que despedirse de su patria, andando hacia una eterna “cuesta”, pero subiéndola siempre “en la verdad”. La investigadora presenta a Zambrano como una Antígona moderna, que atravesó la larga noche de dos dictaduras y de tres graves conflictos viviendo en la patria del exilio eterno, en lucha a favor de los derechos humanos y de la justicia.

Por su parte, Anna Marimón en su capítulo “Pedro Salinas: exilio y compromiso” rebate la opinión que sitúa la obra de Salinas dentro de un espacio idealista ajeno a la reflexión política. Marimón fija su análisis en los poemarios escritos en la última fase de la trayectoria poética de Salinas: *El Contemplado*, *Todo más claro* y *Confianza*. En ellos advierte la angustia e inseguridad del poeta hacia un mundo caótico dominado por la violencia y el sinsentido. En *Todo más claro*, Salinas hace referencia a la barbarie que ha supuesto la guerra y la condena abiertamente. Estamos, afirma Marimón, ante la primera vez, que Salinas se vuelve contra el mundo de la técnica, al que tantos elogios había dedicado en su etapa inicial como poeta: la máquina ha sometido al hombre y lo ha envilecido, lo ha puesto al servicio de la maldad. El tono reflexivo y contemplativo que caracterizaba sus anteriores poemarios deriva en un tono desengañado, de irónico escepticismo. Sin embargo, a pesar de la adversidad de las circunstancias, Salinas no pierde en ningún momento su fe en el ser humano y se muestra esperanzado respecto a su redención, una redención que ha de llegar por medio de la naturaleza.

Finalmente, Ana-Maria Păunescu aborda el concepto del exilio y el sentido que el término “libertad” adquiere en este contexto. La investigadora sostiene que las verdades escritas por los exiliados sólo pueden explicarse si atendemos a la protección que brinda este espacio. Como ejemplo de su tesis, Păunescu realiza una lectura de *La plaza del diamante* de Mercè Rodoreda en la que destaca la revelación de aspectos históricos propios de la guerra y de técnicas estéticas sólo posibles desde la situación de exiliada de la que participa Rodoreda. De esta forma, la investigadora concluye proponiendo una definición más laxa del exilio político para el caso español. Matices políticos,

sociales, ideológicos y humanos hacen del exilio español un fenómeno complejo, pero que, paradójicamente, está conectado a la libertad.

La realidad franquista dentro de las fronteras españolas no posibilitaba expresiones literarias “libres” en el mismo sentido que las producidas en el exilio, pero aún así los intelectuales y escritores españoles encontraron fracturas desde las que hacer crecer líneas creativas al margen de la estética franquista imperante. Carlos Frühbeck Moreno en su trabajo “La imagen del poeta en la obra de Francisco Pino” nos presenta la poesía del vallisoletano. Francisco Pino desde su casa en el Pinar de Antequera construye una lírica deseosa de experimentar con el lenguaje, algo que contrasta con los rígidos versos de los primeros compases de la posguerra. El investigador en un perspicaz análisis de la obra de Francisco Pino consigue mostrar las relaciones que los versos del poeta contraen con la enunciación de la subjetividad.

La indagación en el lenguaje que ejerce Francisco Pino se presenta, en cierta forma, como salvavidas con el flotar en mitad de la raquítica lírica franquista. Esta disposición de Pino conecta con la lectura que Manuel Sacristán realiza del *Fausto* de Goethe. La libertad de Fausto representa para Sacristán la salvación marxista relatada sobre la metáfora religiosa de la ascensión a los cielos. Esta metáfora, según explica María Francisca Fernández Cáceres en “Compromiso político, compromiso intelectual: Goethe desde Manuel Sacristán Luzón”, esconde la “utopía” —en el sentido de salvación sin lugar real— que le sirve a Sacristán para explicar a través de ella la incongruencia política de Goethe —su “veraz cinismo” ante la injusticia social—, por el hecho de vivir esta utopía como *insustituible* y a la vez *irrealizable*. Irrealizable para Goethe que siempre, según Sacristán y al contrario que él, no había sabido o no había querido ver la coincidencia entre la libertad abstracta “burguesa” y su expediente concreto de posibilidad en el pueblo. En oposición a Goethe, Sacristán entendió su trabajo filosófico como una actividad indisociable a la acción política. Esta dualidad, como bien explica Fernández Cáceres, da muestra de un proceso generacional de politización y de reconversión de muchos falangistas, caso de Sacristán, hacia posiciones de izquierdas ante la realidad franquista.

Si Francisco Pino y Manuel Sacristán hacían uso de la experimentación del lenguaje y del análisis filosófico persiguiendo la formulación de una línea cultural opuesta al régimen franquista, Carlos Ed-

mundo de Ory hacía lo propio con su poesía erótica. El proyecto de Ory, como bien explica Parrado Collantes en “La *sexualidad* de Carlos Edmundo de Ory”, es uno de los más excepcionales dentro de las opciones estéticas antifranquistas. La sexualidad y el erotismo fueron para Carlos Edmundo de Ory los espacios en los que hacían entrada la virtud y la libertad. Para expresar esta fructífera coincidencia, Ory propuso un lenguaje vibrante, en algunos casos y, en otros, inventado. Sus poemas son comentados por Parrado Collantes que dejándose contagiar por el espíritu de Carlos Edmundo propone el término *sexualidad* para asumir el canal de vitalidad erótica de sus versos.

En un sentido semejante, Ewa Śmielek recorre las distintas facetas del erotismo en la poesía de Leopoldo María Panero en su trabajo “Estremecimiento impuesto a la sensibilidad: poesía transgresora de Leopoldo María Panero”. Śmielek muestra cómo el erotismo de Panero transgrede los límites de lo convencional y presenta a un sujeto lírico desinhibido donde la transgresión sexual pone su ancla en la homosexualidad, el incesto o la necrofilia hasta llegar a la muerte, entendida ésta como el culmen de lo erótico.

La excepcionalidad literaria de Carlos Edmundo y Leopoldo Panero, viene a completarse en este volumen con la presencia de José María Gironella y Juan Benet. Sara Polverini con un capítulo titulado “Creación y deconstrucción de la memoria como medio de identidad nacional. José María Gironella y Juan Benet: dos escritores en antítesis” compara las técnicas de estos dos escritores. Según Polverini, estos dos autores representan dos excepciones a la clara dicotomía nacional/repblicano en la que se ha dividido el mundo español de las letras en la segunda mitad del siglo precedente. Ambos intentan salir de una manera singular de la hiponimia forzada por dicha dicotomía. Gironella, aunque escritor en apoyo a la causa nacionalista, se considera a sí mismo disidente por intentar representar el conflicto desde un punto de vista totalmente objetivo, con el fin de llevar a la población a la superación de las divisiones provocadas por la guerra recuperando su común sentido de pertenencia a una cultura homogénea. Benet, estilísticamente y conceptualmente disidente, procura despertar el ánimo de su pueblo, revelándole la conciencia de su estado de abulia. A través de la escritura, los dos autores alimentan el debate que va de la necesidad de la memoria hasta el descubrimiento de sus manipulaciones,

en la (des)confianza de su utilidad para la formación de una identidad nacional.

Con la llegada de los años sesenta, tiene lugar la difusión de la poesía social–realista fraguada en la década de los cincuenta a través del poderoso medio de la canción protesta. Antonio Muñoz de Arenillas Valdés ejerce un completo análisis de la figura de Paco Ibáñez como transmisor de textos esenciales de la historia poética española. Pensemos, por ejemplo, en los versos *Pido la paz y la palabra* de Otero o *Cantos Íberos* de Gabriel Celaya en la voz del cantautor. Como bien expone Muñoz de Arenillas, al musicalizarse la obra de poetas, se estaba llevando la poesía a un nuevo registro. Se acercaba al pueblo, a la “inmensa mayoría” (en palabras de Celaya), salía de la “cárcel” de los libros (parafraseando a Blas de Otero), al convertirse en palabra cantada. Así, con la difusión de la poesía a través de la música, un mayor porcentaje de la sociedad recibiría la palabra de los poetas y, en el caso de la poesía social, se verían reflejados en ella.

La recepción masiva de la que gozó la canción protesta más allá de que pueda ser explicada por el efecto especular que proyectaba en la sociedad, es también síntoma de la progresiva politización del país a medida que transcurrían los años de la dictadura y se intuía cada vez más cerca el fin de la misma. Otro ejemplo de este proceso lo ofrece Juan Gustavo Núñez Olgún en “Escritores, compromiso y libertad: Apuntes sobre algunas reflexiones en torno al Chile de los años setenta”. En los últimos años del franquismo, como bien dice Núñez Olgún, emergieron ciertas fórmulas literarias expansivas que contrastaban con los procedimientos más contenidos de las primeras décadas de la dictadura. Pero junto a estas prácticas retóricas, la literatura se sumerge en el pensamiento crítico situándose cada vez más cerca de la tonalidad del discurso político. De esta forma, muchas de estas publicaciones se caracterizaron por su oposición al régimen franquista y por reflejar el pensamiento de una izquierda que buscaba un lugar en la transición a la democracia. A comienzos de este periodo, en Chile, el Dr. Salvador Allende Gossens a la cabeza de la UP (Unidad Popular) llegaba al poder democráticamente ante los sorprendidos ojos de un mundo dividido en bloques. Esta experiencia, conocida como *vía chilena al socialismo*, y la dictadura cívico–militar que le sobrevino, fue seguida con gran interés desde España, donde vientos de cambio

soplaban con intensidad. Los textos de Vázquez Montalbán, Julio Cortázar y Eduardo Galeano espigados por el investigador en revistas españolas de los setenta muestran con exactitud el debate sobre el momento histórico chileno que se solapa con la reflexión sobre la venidera democracia española.

Tras el artículo de Juan G. Núñez, entramos de lleno en la transición con la propuesta de Iván López Cabello. El investigador analiza la colaboración que realiza José Bergamín en la sección satírica “Coplas, canciones y sonetos para antes de una guerra” de la revista «Sábado Gráfico» durante la primavera de 1977. Su sátira política estuvo amenazada por la Ley del Libelo al presentar una crítica indignada del proceso de transición que vivía España.

El final de la dictadura franquista, el paso de la transición y la llegada de la democracia no frenó la reflexión sobre el devenir histórico del país en los textos literarios. Vázquez Montalbán desde sus inicios literarios colma de inteligencia crítica cada una de sus propuestas. No es extraño, por tanto, que en este volumen se consagren dos textos a la narrativa del catalán. Por un lado, Natalia Borisenko en su trabajo titulado “Literatura en el discurso histórico y político: Manuel Vázquez Montalbán y la construcción de la ciudad socialista” analiza las interpretaciones que la literatura hispánica ofrece sobre la revolución socialista entre las que destaca la lectura ideológica que Manuel Vázquez Montalbán realiza de Moscú en su libro-guía *Moscú de la Revolución*. Borisenko consigue trazar una línea por diversos textos que Montalbán dedica a Moscú concluyendo que su lectura de la ciudad socialista forma parte de su ideario y compromiso político como escritor de izquierdas. El desencanto ante el abandono que sufrieron las ideas marxistas en la izquierda española de los ochenta, como la decepción por la ciudad democrática de la transición que, según el escritor, quedó entre la ciudad franquista y una ciudad democrática del futuro que no llega a concretarse son explicadas por Montalbán como efecto del debilitamiento un arte, cada vez más cercano a la lógica de los mercados, a intervenir en la realidad cultural y política. Por otro lado, Xavier Morón Dapena realiza un estudio comparativo sobre el significado del compromiso literario a partir de las novelas *Galíndez* de Vázquez Montalbán y *Tirano Banderas* de Vargas Llosa en el capítulo “La ética de la resistencia según Vázquez Montalbán y Vargas

Llosa”. Su texto es una muestra de dos autores que aun partiendo de un mismo punto se deslindan separándose hasta posicionarse enfrentados. Mientras que Vázquez de Montalbán se mantiene a lo largo de su producción como un fiel practicante de lo que el investigador denomina la “ética de la resistencia”, Vargas Llosa olvida cada vez más en sus textos el poder social que la literatura ejerce.

Junto a la conciencia política de la literatura, aparecen escritores que añaden a sus textos otros problemas que conciernen a espacios más íntimos del sujeto. Un ejemplo de ello es la producción de Eduardo Mendicutti.

Miguel Soler Gallo realiza un estudio del primer cuento publicado del escritor sanluqueño, Eduardo Mendicutti, “La noche oscura y redonda”, por el que el autor recibe el Premio de Cuentos “Lena”, en 1968, con apenas veinte años. Esta casi desconocida obra del autor es desentrañada por Miguel Soler, quien aprecia en ella una fuerte crítica contra la sociedad franquista. Según Soler, el cuento refleja el ambiente putrefacto y corrompido de los últimos años de la dictadura, en la que vive Mendicutti y por la que siente incompreensión y rechazo. El cuento mantiene un aura que transporta al lector a la bohemia de principios de siglo XX, una manera, en opinión de Soler, empleada hábilmente por el autor para eludir responsabilidades con la censura: el arte como sublimación.

Gilda Perreta en “La homosexualidad como forma de disidencia en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti” destaca la mirada crítica del pasado franquista español que realiza Mendicutti desde la voz narrativa de un niño de diez años que se enfrenta al descubrimiento de su identidad homosexual. La investigadora analiza, por un lado, la evolución del protagonista hasta llegar a la aceptación de su sexualidad en el entorno de una familia aburguesada y, por otro, la crítica implícita que el escritor gaditano realiza del inmovilismo y el moralismo imperante en el franquismo presentando una defensa de la libertad personal y sexual que sigue vigente hasta nuestros días.

El repaso por la narrativa de Eduardo Mendicutti lo cierra el trabajo de Jorge González Jurado, “El desdoble personal como forma de disidencia: *Mae West y yo*, de Eduardo Mendicutti”. El investigador concreta su análisis de la última novela del narrador en el modelo del personaje homosexual considerado un bicho raro al margen de los moldes

tradicionales. Sin embargo, la peculiaridad de *Mae West y yo* es que el personaje protagonista no lo encarna un homosexual en su momento de plenitud vital, sino en una fase de decrepitud donde la enfermedad y la vejez transfiguran la cotidianidad dorada de la juventud. González Jurado destaca el humor que emplea Mendicutti para acercarse a la tragedia íntima del personaje. Así, la risa se instrumentaliza como arma que deshace la esclavitud que imponen la enfermedad y la soledad. El humor se combina en esta novela, como bien expone el investigador, con la técnica del desdoblamiento personal contemplado como el impulso innato de preservación de la identidad que todo sujeto posee para contener los amargos tragos que nos ofrece la vida.

Hasta ahora, hemos vislumbrado trayectorias literarias que habían publicado en tiempos del régimen franquista y en la democracia. Pero, en este punto, las producciones artísticas que comienzan en la democracia hacen entrada en el volumen. Curiosamente, los capítulos de Dominika Jarzombkowska y Dolores Juan se focalizan en dos trayectorias que se fraguan en el movimiento político e intelectual cercano a la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada durante la década de los ochenta. El capítulo de Jarzombkowska, “Los exiliados repatriados en la narración: *El jinete polaco* y *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina”, analiza estas dos novelas en su sentido de testimonios de la experiencia del exilio. Ambas novelas, advierte la investigadora, invitan a los lectores a asumir la mirada de sus personajes protagonistas —un militar español inmigrante en Nueva York y un profesor argentino repatriado en La Plata—. Pero, el análisis de Jarzombkowska da un paso más al identificar los instrumentos narrativos que utiliza Muñoz Molina para conseguir que la experiencia de exilio de los protagonistas sea compartida y asumida por sus lectores. Por su parte, el capítulo de Dolores Juan, “¿Qué acabó con Babelias y Marbellas? Reflexión social y palabra comprometida en la poesía de Aurora Luque”, advierte que la voz disidente en la poesía de Luque viene versificada en discursos heterogéneos que tienen como denominador común una crítica al presente desde la recuperación de los discursos disconformes de la tradición clásica: Catulo, Pandora o Hipatia son las voces libertarias a las que se da cauce en unos versos convertidos en imperativo moral, social y vital. De este modo el propósito de Dolores Juan no es tanto el de encontrar una definición unívoca de lo que

significa poesía comprometida para Aurora Luque, sino de no perder de vista la capacidad de la lírica para seguir creando esperanzas y utopías en nuestro tiempo.

Con la llegada de cambio de siglo, aparecen en las letras españolas diversos textos literarios que vuelven a reflexionar sobre los años treinta y la posguerra venidera. María Teresa Navarrete en el capítulo titulado “Valor testimonial de la poesía y homenaje a Ramón J. Sender: «Regresa el pálido caballo» de Julia Uceda” elige como texto de partida el poema “Regresa el pálido caballo” del volumen *Zona desconocida* de Julia Uceda. A través de sus versos, la poeta sevillana denuncia la construcción en Benalup–Casas Viejas de un hotel temático en el mismo lugar donde tuvieron lugar los sucesos trágicos de Casas Viejas de 1933. Navarrete examina el entramado lírico que propone Uceda acogiendo como base la novela de Ramón J. Sender, *Casas Viejas*, revelando el ejercicio de memoria histórica que Julia Uceda realiza a través de esta composición.

Carlos Sáinz–Pardo González pone sobre el tapete de este volumen la novela de Andrés Sorel *El falangista vencido y desarmado* publicada en 2006. A pesar de ser una obra comprometida que toma partido por los vencidos de la guerra, el autor se distancia de maniqueísmos o caricaturas. A través de la historia de amor entre Silvia y Enrique, alegorías de las dos Españas enfrentadas, la novela cuestiona hasta qué punto la Falange también fue víctima, al igual que los defensores de la legalidad republicana, de la obsesión de poder de Franco y los sectores que lo apoyaron. Por otra parte, el dispositivo autorreferencial de la novela genera una reflexión filosófica que, desde el pasado hacia el presente, se cuestiona de qué manera afronta España hoy la memoria de la dictadura y cómo el fascismo, en lugar de ser derrotado, se ha reencarnado bajo nuevas formas: guerra, inmigración, explicación o manipulación mediática. En definitiva, una obra híbrida y heterodoxa, a contracorriente de los postulados comerciales imperantes y alejada de la visión nostálgica y consensual de buena parte de la narrativa de la memoria. En este mismo ejercicio retrospectivo sobre la Guerra Civil y el franquismo posterior en el siglo XXI, Laura Arroyo añade al análisis la obra de teatro *La cena de los generales* de José Luis Alonso de Santos. En esta obra, según la

investigadora, se lleva a las tablas la convivencia entre el bando nacional y el republicano durante el franquismo. El texto refleja la ironía que se les impone ante el conflicto dramático planteado en el texto. Tras la cocina del Hotel Palace, el autor realiza una metáfora de este oscuro período histórico que tantas heridas ha producido en la convivencia de nuestro país. Por tanto, Arroyo expone los mecanismos que el autor plantea para presentarnos el debate necesariamente abierto sobre este período de nuestra historia. Debate establecido sin ningún tipo de maniqueísmo y basado en la búsqueda de la libertad, búsqueda tras la que se encuentran las motivaciones de sus criaturas de ficción.

Siguiendo con la dramaturgia, Mónica Molanes Rial ofrece en su capítulo “Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga”, un análisis de las obras *El Cartógrafo* y *581 mapas* partiendo de la comunión del teatro con los mapas como forma de transmitir la realidad del mundo o, por el contrario, como forma de dar visibilidad a aspectos que permanecen ocultos o que no interesan al orden político y social establecido. De este modo, Molanes Rial concluye que la reflexión que hace Mayorga sobre el mapa nos acerca a la falsa neutralidad de la representación y que sólo siendo conscientes de ella aparece la posibilidad de generar un discurso alternativo y en contradicción al que el poder ofrece.

Paula Dvorakova sitúa como punto de partida de su capítulo la idea de reivindicación de la diferencia en cuestiones de género, puesto que no deja de tratarse de un ámbito en el que con frecuencia se recae en tópicos y esquemas simplificadores. Siendo así, la obra de Belén Gopegui resulta perfecta para acercarse a una propuesta literaria de mujer sin recurrir a la manida e inconsistente etiqueta de “literatura femenina” y fijando la atención en la apuesta de la autora por descubrir los efectos de nuestra cotidianidad en la conformación del individuo que vive en sociedad.

Cierra el volumen Anne-Laure Bonvalot con “Los caminos de la disidencia novelesca: Alfons Cervera e Isaac Rosa”. En el campo literario español actual parece emerger una tendencia fuerte: la de una literatura que podemos calificar de comprometida, en el sentido más radical —o sea más político— de la palabra. Este renovado compromiso literario se declina en diferentes acepciones: se habla de resistencia

textual (Alfons Cervera), de escritura responsable (Isaac Rosa), o incluso de novela en retaguardia (Belén Gopegui). Pero más allá de esa diversidad en los términos, destaca una voluntad común de reconciliar lo literario y lo político, a través de procedimientos textuales numerosos y diversificados. De hecho, los textos de Belén Gopegui, Isaac Rosa o Alfons Cervera, tres novelistas emblemáticos de esa repolitización actual de la literatura, presentan una gran novedad formal (reconfiguración del realismo crítico, resemantización de formas lúdico-comerciales, ecc.), lo que nos llevará a reconsiderar críticamente la tradicional dicotomía, aún vigente en la actualidad, que suele oponer una literatura ‘pura’, intransitiva, a una literatura comprometida cuya calidad literaria estaría necesariamente amenazada por la politicidad del texto, según el discurso dominante que cunde en la crítica institucional. No obstante, el análisis de esas novelas, según Bonvalot, pone de manifiesto que la expresión ‘literatura política’ no es necesariamente un oxímoron. En este capítulo, se muestra cómo la literatura puede nuevamente ser un cauce para la plasmación y la circulación de valores que entran en contradicción con el discurso dominante y sus cánones; y qué estrategias literarias utilizan estos tres escritores para pasar de la resistencia literaria (entendida como postura defensiva) a la disidencia textual, más radical y literariamente activa.

Como se puede observar, después de este repaso, las investigaciones que se ofrecen vienen a recomponer la radiografía de la literatura, cultura y sociedad de uno de los siglos más convulsos y atractivos de la historia española.

14 de abril de 1931.
Luís Cernuda y Vicente Aleixandre “en la plaza”

Manuel J. Ramos Ortega, Universidad de Cádiz

Es bien conocida la ola de júbilo que inundó las calles de la capital de España el día 14 de abril de 1931, con motivo de la proclamación de la II República española. Hoy quiero ocuparme de un grupo —módulo— de textos íntimamente imbricados unos con otros, en relación siempre a este acontecimiento histórico y a sus consecuencias cívicas y biográficas para estos dos poetas. Algunas de cuyas ondas —como la piedra arrojada en el estanque— se prolongaron en el tiempo hasta treinta años más tarde. Pues una fecha tan señalada como aquella si por una parte no es fruto de la casualidad, por otra fue causa de una serie de decisiones que influyeron para siempre en la vida de los españoles en general y de muchos intelectuales en particular.

Entre estos, los poetas, y me quiero centrar en este artículo en concreto en los poetas llamados de la generación del 27, denominación tan válida como cualquiera de los marbetes con las que han pasado a la historia de la literatura y no solo de la literatura, pues entre los componentes de esta llamada generación brillan también con luz propia los nombres de científicos, pintores, músicos, cineastas, ecc.

Precisamente uno de los marbetes elegidos para referirse a este grupo ha sido el de “Generación de la República”. Aunque no es menos cierto que si nos proponemos buscar los orígenes de esta floración tan extraordinaria de hombres y mujeres que coinciden en un período

que algún historiador ha denominado como la “Edad de Plata” (José Luis Jover y José Carlos Mainer), por analogía con la precedente Edad de Oro, hay que retroceder por lo menos hasta el año 1927 o incluso a los primeros años de la década de 1920. No cabe duda que la celebración del centenario de Góngora (1927) fue la carta de presentación de este grupo compuesto fundamentalmente de poetas: homenajes, ediciones de obras de don Luís, publicaciones de antologías, ediciones de números extraordinarios de revistas, ecc... Pero no en menor medida hay que contar con el hecho de que por lo menos desde principios del siglo XX, o incluso antes, el krausismo y la Institución Libre de Enseñanza habían ido sedimentando las bases de una verdadera renovación de la cultura (arte, pensamiento) y de la sociedad española en su conjunto. No es necesario hacer ningún esfuerzo para acordarse de nombres como Francisco Giner de los Ríos, José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, ecc.

Veamos algunos nombres y títulos de libros de los poetas que hemos dado en llamar de la generación del 27 y que ya habían ido apareciendo en los años inmediatamente anteriores, o poco más tarde, a la proclamación de la II República el día 14 de abril de 1931. Hoy, a los ochenta y cinco años de la famosa foto de Sevilla, corremos el peligro de creer que las generaciones han existido desde siempre y que los poetas que las agrupan son meros apéndices ornamentales, sin una individualidad o una personalidad propia, independientes y con una vida y unos afanes irrepitibles en el contexto histórico que les ha visto irrumpir.

Pensemos un momento: ¿Qué le dice la obra de Gerardo Diego a la de Federico García Lorca? ¿Por qué un poeta neo-popular como Rafael Alberti se convierte en barroco y culterano gracias a la lectura de Góngora? ¿Por qué el Cernuda de *Perfil del aire* da un giro de ciento ochenta grados en su siguiente homenaje clasicista de *Égloga, Elegía, Oda*? Los vaivenes, idas y venidas que experimentan desde sus bases estéticas y —por qué no decirlo— también ideológicas a lo largo de estos primeros años, antes de la proclamación de la II República española en 1931, vienen alimentados por las nuevas corrientes literarias que en un marbete único podríamos denominar como la Vanguardia. Pues en efecto la generación de Lorca, Alberti, Cernuda, Guillén, Salinas, ecc., se reconoce en las vanguardias no menos que en la tradi-

ción, hasta constituir y proclamar una “lectura vanguardista de la tradición”. Pero es que además no fueron solo poetas, hubo también músicos, como Manuel de Falla, cineastas como Luis Buñuel, pintores, como Salvador Dalí, Juan Gris y Benjamín Palencia. Y hubo un ascenso importante, como en ningún período anterior de la literatura española, de mujeres escritoras: Concha Méndez, María Teresa León, Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, Josefina de la Torre, María Zambrano...

De cualquier manera, y valga lo anterior como antecedente a la proclamación de la República, ya antes de abril de 1931, o en sus albores, habían ido apareciendo los siguientes títulos:

Ámbito (1928)¹ y *Espadas como labios* (1932)² de Vicente Aleixandre. Al decir de Luis Cernuda, «el surrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta»³.

Perfil del Aire (1927)⁴, “Égloga”, el poema de Luis Cernuda aparece también en 1927, en la revista *Carmen*⁵ y la “Elegía”, en *Verso y Prosa* (1928)⁶.

José María Hinojosa, el poeta surrealista malagueño, ha publicado ya antes de 1931 los siguientes títulos: *Poema del campo* (1925)⁷, *Poesía de perfil* (1926)⁸, *La rosa de los vientos* (1927)⁹, *Orillas de la luz* (1928)¹⁰, *La flor de California* [sic] (1928)¹¹ y *La sangre en libertad* (1931)¹².

¹ VICENTE ALEIXANDRE, *Ámbito*, Imprenta Sur (suplemento n. 17 de «Litoral»), Málaga 1928.

² ID., *Espadas como labios*, Espasa Calpe, Madrid 1932.

³ LUIS CERNUDA, “Historial de un libro”, en *Obra completa*, ed. de DEREK HARRIS y LUIS MARISTANY, vol. II, Siruela, Madrid 1994, p. 193.

⁴ ID., *Perfil del aire*, Imprenta Sur (suplemento n. 4 de «Litoral»), Málaga 1927.

⁵ ID., “Égloga”, en «Carmen», n. 1, diciembre de 1927.

⁶ ID., “Elegía”, en «Verso y prosa», n. 12, octubre de 1928.

⁷ JOSÉ MARÍA HINOJOSA, *Poema del campo*, Imprenta Maroto, Madrid 1925.

⁸ ID., *Poesía de perfil*, Imprenta Le Moil y Pascali, París 1926.

⁹ ID., *La rosa de los vientos*, Imprenta Sur, Málaga 1927.

¹⁰ ID., *Orillas de la luz*, Imprenta Sur, Málaga 1928.

¹¹ ID., *La flor de California*, Babel-Espasa Calpe, Málaga 1928.

¹² ID., *La sangre en libertad*, Imprenta Sur, Málaga 1931.

Otro poeta malagueño, Manuel Altolaguirre, había ido entregando a su siempre activa imprenta los siguientes títulos: *Las islas invitadas* (1926)¹³, *Poemas del agua* (1927)¹⁴ y *Soledades juntas* (1931)¹⁵.

Pedro Salinas, el mentor de Luis Cernuda, fue el más temprano de todos con los siguientes títulos: *Presagio* (1923)¹⁶, *Seguro azar* (1929)¹⁷ y *Fábula y signo* (1931)¹⁸.

Jorge Guillén con la primera edición de *Cántico* (setenta y cinco poemas) (1928)¹⁹ había protagonizado una de las mayores polémicas críticas del momento. Luis Cernuda se sintió agraviado por la injusta acusación de imitar al poeta vallisoletano. Especialmente dolido se mostró con Pedro Salinas, culpable indirecto del embrollo que causó su silencio y su no defensa del innovador *Perfil del Aire*. Más de treinta años después todavía coleaba la polémica.

Por su parte, Gerardo Diego, uno de los mayores animadores del grupo del 27, había ido dando a la imprenta los siguientes títulos: *El romancero de la novia* (1920)²⁰, *Imagen. Poemas (1918–1921)* (1922)²¹, *Soria. Galería de estampas y efusiones* (1923)²², *Manual de espumas* (1924)²³, *Versos humanos* (1925)²⁴ y *Viacrucis* (1931)²⁵.

Capítulo aparte merece la mención de su famosa antología *Poesía Española* (1932)²⁶ que, a raíz de su publicación, ha sido tradicionalmente considerada como la verdadera nómina canónica del 27, a pesar del comentario crítico sobre ella que, en 1957, le dedicara Luis Cernuda desde México: «Para satisfacer reproches de ser muy restringida en su selección, el antologista rompió la unidad de la misma, añadién-

¹³ MANUEL ALTOLAGUIRRE, *Las islas invitadas*, Imprenta Sur, Málaga 1926.

¹⁴ ID., *Poemas del agua*, Imprenta Sur, Málaga 1927.

¹⁵ ID., *Soledades juntas*, Plutarco, Madrid 1931.

¹⁶ PEDRO SALINAS, *Presagio*, Índice, Madrid 1923.

¹⁷ ID., *Seguro azar*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1929.

¹⁸ ID., *Fábula y signo*, Plutarco, Madrid 1931.

¹⁹ JORGE GUILLÉN, *Cántico*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1928.

²⁰ GERARDO DIEGO, *El romancero de la novia*, Imprenta J. Pérez, Santander 1920.

²¹ ID., *Imagen. Poemas (1918–1921)*, Gráfica de Ambos Mundos, Madrid 1922.

²² ID., *Soria. Galería de estampas y efusiones*, Libros para amigos, Valladolid 1923.

²³ ID., *Manual de espumas*, Cuadernos Literarios (La Lectura), Madrid 1924.

²⁴ ID., *Versos humanos*, Renacimiento, Madrid 1925. Premio Nacional de Literatura 1924–1925.

²⁵ ID., *Viacrucis*, Talleres Aldus, Santander 1931.

²⁶ ID., *Poesía Española. Antología 1915–1931*, Signo, Madrid 1932.

do en la segunda [...] versos ajenos al criterio y propósito que animaban a la primera».²⁷

Qué decir de Federico García Lorca, cuya bibliografía anterior a 1931 resulta significativa de su prodigiosa inspiración creadora: *El maleficio de la mariposa* (1919)²⁸, *El misterio de los Reyes magos* (1923)²⁹, *Mariana Pineda* (1923)³⁰, *La niña que riega la albahaca* (1923), *Lola la comedianta* (1923), *Teatro breve* (1928), *Viaje a la luna* (1929), *La zapatera prodigiosa* (1930)³¹, *Tragedia de Don Cristóbal y la señá Rosita* (1931)³², *El retablillo de don Cristóbal* (1931)³³, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931)³⁴, *Así que pasen cinco años* (1931)³⁵.

Aunque él nunca se consideró sino un acompañante de la generación, como crítico y filólogo (suyas fueron las ediciones críticas de Góngora), Dámaso Alonso también publicó sus dos libros anteriores a la República: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921)³⁶ y *El viento y el verso* (1925)³⁷.

Por su parte Rafael Alberti ya había colocado su nombre entre los galardonados con el premio Nacional de Literatura en 1924, *ex aequo*

²⁷ LUIS CERNUDA, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid 1975, p. 184.

²⁸ «Estrena *El maleficio de la Mariposa*, en el teatro Eslava de Madrid durante la temporada 1919–1920, dirección de Gregorio Martínez Sierra, decorados de Mignoni, figurines de Barradas, ilustraciones musicales de Grieg, bailes de La Argentinita, con Catalina Bárcena en el papel de «Curianito» y La Argentinita en el de «Mariposa Blanca», en *Obras completas*, t. III, Aguilar, Madrid 1991, p. 1092.

²⁹ «*El misterio de los Reyes Magos*, con transcripciones musicales de Pedrell y Roméu, instrumentación para cémbalo, clarinete y laúd, por Falla; intérprete a piano, Falla. Solistas vocales. Isabel García Lorca y Laurita Giner de los Ríos.» Ivi, p. 1093.

³⁰ «*Mariana Pineda* [puesta en escena por Salvador Dalí; estrenada en el teatro Fontalba, de Madrid, octubre de 1927], *La Farsa*, Madrid, año 11, n. 52, 1 de septiembre 1928.» Ivi, p. 1112.

³¹ «Estrenada en el teatro Español de Madrid, el 24 de diciembre de 1930, en versión ampliada, en el teatro Coliseum, de Madrid, el 18 de marzo de 1935.» Ivi, p. 1113.

³² «Estrenada en diciembre de 1937, teatro de la Zarzuela de Madrid.» Ivi, p. 1112.

³³ «Estrenado en marzo de 1934, en el teatro Avenida, de Buenos Aires; la versión publicada es la estrenada por «La Tarumba» el 12 de mayo de 1935 en la Feria del Libro, en Madrid.» *Ibid.*

³⁴ «Estrenada el t de abril de 1933 por el club Anfistora, en Madrid.» Ivi, p. 1113.

³⁵ «*Hora de España*, n. 11, noviembre 1937, pp. 67–74.

³⁶ DÁMASO ALONSO, *Poemas puros. Poemitas de la ciudad*, Galatea, Madrid 1921.

³⁷ ID., *El viento y el verso*, Sí. Boletín Bello Español del Andaluz Universal 1925.

con Gerardo Diego, por su libro *Marinero en tierra* (1925)³⁸. Su obra anterior a 1931 se completa con los siguientes títulos, el último de los cuales ya dibuja su compromiso político que le llevará a militar en el Partido Comunista. *La amante* (1926)³⁹, *El alba de alhelí* (1927)⁴⁰, *Domecq (1730–1928). Poema del Ilmo. Sr. Vizconde de Almocadén* (1928)⁴¹, *Cal y canto* (1929)⁴², *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, publicado por primera vez en distintos números de *La Gaceta Literaria* (1929), *Sobre los ángeles* (1929)⁴³; *El poeta en la calle (1931–1935)*⁴⁴ publicado por primera vez en *Poesía (1924–1937)*⁴⁵.

Así las cosas y con estos antecedentes, el poema “En la plaza” de Vicente Aleixandre, publicado por primera vez en la revista *Ínsula*, como era habitual en estos años, antes de su definitiva incorporación a su libro *Historia del corazón*, es un ejercicio de recuperación de la memoria de aquel día histórico del 14 de abril de 1931. Para un cabal entendimiento de las circunstancias históricas que rodearon a este singular episodio, vivido confraternalmente y codo a codo por los dos poetas y amigos, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, daré el texto completo del poema:

EN LA PLAZA

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y profundo, l
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha
de fluir y perderse,

³⁸ RAFAEL ALBERTI, *Marinero en tierra*, Renacimiento, Madrid 1925. Premio Nacional de Literatura 1924–1925.

³⁹ ID., *La amante*, Imprenta Sur, Málaga 1926.

⁴⁰ ID., *El alba del alhelí*, Edición privada de José María de Cossío, Santander 1927.

⁴¹ ID., *Domecq (1730–1928). Poema del Ilmo. Sr. Vizconde de Almocadén*, Jerez Industrial, Jerez de la Frontera 1928.

⁴² ID., *Cal y canto*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1929.

⁴³ ID., *Sobre los ángeles*, CIAP, Madrid 1929.

⁴⁴ ID., *El poeta en la calle (1931–1935)*, Aguilar, Madrid 1978.

⁴⁵ ID., *Poesía (1924–1937)*, Signo, Madrid 1938.

encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido.

Como ese que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentarse valientemente entre la multitud y perderse.
La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto corazón afluido.
Allí, ¿quién lo reconocería? Allí con esperanza, con resolución o con fe, con
temeroso denuedo,
con silenciosa humildad, allí él también
transcurría.

Era una gran plaza abierta, y había olor de existencia.
Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo,
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las reconfortaba.

Y era el serpear que se movía
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra.

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quieras algo preguntar a tu imagen,

no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate, y fúndete, y reconócete.

Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con mucho amor y recelo al
agua,
introduce primero sus pies en la espuma,
y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se decide.
Y ahora con el agua en la cintura todavía no se confía.
Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos brazos y se entrega completo.
Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.

Así, entra con los pies desnudos. Entra en el hervor, en la plaza.
Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.

¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir
para ser él también el unánime corazón que le alcanza!⁴⁶

Sobre este poema han escrito, entre otros: Vicente Granados (1977)⁴⁷; Darío Puccini (1979)⁴⁸; José Luís Cano (1983)⁴⁹; Irma Emiliozzi (2001)⁵⁰; Francisco Javier Díez de Revenga (2005)⁵¹.

Aunque fue Vicente Granados el que primero advirtió que este poema era una rememoración de los sucesos que se vivieron en Madrid el día 14 de abril de 1931, con ocasión de la proclamación de la II República. Veamos, como ejemplo, una crónica histórica de aquel día que describe así la manifestación de clamor popular que se apoderó de las calles y plazas madrileñas:

A pesar del fácil y pacífico traspaso de poderes junto a la espontánea participación de los ciudadanos, el advenimiento de la República no dejó de ser un hecho revolucionario. A las tres y media de la tarde una bandera tricolor se izó en el Palacio de Comunicaciones, dejando perplejos a los viandantes y clientes de los cafés de la calle de Alcalá. La noticia se difundió rápidamente, a la vez que se congregó numeroso público para contemplar la enseña republicana y marchar desde Cibeles hasta la Puerta del Sol. Desde Lavapiés y los barrios bajos acudían riadas de gentes, principalmente obreros y artesanos; los jornaleros llegaban desde el extrarradio; los estudiantes aflúan desde San Bernardo, y los empleados desde Argüelles y Princesa. Las muchachas de los talleres improvisaron gorros frigos con papel de seda, las sociedades obreras sacaron sus banderas, en las que predominaban las rojas y las republicanas, los coches llevaban banderines rojos, y los transeúntes saludaban jaleados por el público que aplaudía desde los balcones. Los colectivos socioprofesionales de la ciudad inundaron las calles del centro, los blusones y las boinas se mezclaban con los trajes, los sombreros, y las faldas. Esta multitud enfervorizada entre gritos de «viva» y de «abajo» comenzó a entonar La Marsellesa, el Himno de Riego y la Internacional. Las fuerzas del orden confraternizaron

⁴⁶ VICENTE ALEIXANDRE, “En la plaza”, en *Historia del corazón*, ed. de JOSÉ LUÍS CANO, Espasa-Calpe, Madrid 1983, pp. 55–58.

⁴⁷ VICENTE GRANADOS, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Cupsa, Madrid 1977.

⁴⁸ DARÍO PUCCINI, *La palabra poética de Vicente Aleixandre*, Ariel, Barcelona 1979.

⁴⁹ JOSÉ LUÍS CANO, edición de *Historia del corazón*, Espasa-Calpe, Madrid 1983.

⁵⁰ IRMA EMILIOZZI, edición de *Nacimiento último. Historia del Corazón*, Biblioteca Nueva, Madrid 2001.

⁵¹ FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, “Luis Cernuda en la órbita de su generación”, en *Nostalgia de una patria imposible. Actas del Congreso Luis Cernuda en su centenario (1902–2002)*, Akal, Madrid 2005.

con el pueblo, los soldados se unieron a la algarabía, la gente lanzaba vítores a la Guardia Civil y la calificaba de republicana.⁵²

Desde luego, según se pone de relieve el poema que acabamos de leer, en esta alegre oleada popular se integraron los dos amigos por los que se interesa este artículo. Éste es el significado que adquieren sustantivos, adjetivos y, especialmente los verbos en el sintagma del poema. Reparamos, por ejemplo, en la estrofa primera en donde asistimos a una acumulación de los participios de los verbos siguientes: “impelido”, “llevado”, “conducido”, “mezclado”, “arrastrado”. Y algunas estrofas más adelante, los imperativos del siguiente sintagma: «Baja, baja despacio y búscate entre los otros»; «desnúdate y fúndete, y reconócete...» Este es un poema, en efecto, de reconocimiento después de tantos años (lo que va de 1931 a 1954), es un ejercicio de la memoria, de *anagnóresis*⁵³. Lleno de acciones en presente, en oraciones copulativas («Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza, y avanza y levanta espumas y salta y confía, y salta y confía, y hiende y late en las aguas vivas, y canta...») Tiempo este que expresa deseo, movimiento, voluntad de ejercitar un clamor colectivo, alegría y ánimo de fundirse en la marea que inunda las calles, «como el bañista que, temeroso, con mucho amor recelo al agua.»

Como he dicho no toda la crítica fue unánime en leer este poema a la luz de los acontecimientos del día 14 de abril de 1931. Darío Puccini, por ejemplo, dictamina: «el hecho de que la solidaridad, la unión con los otros, es, para Aleixandre más una anulación que una identificación, más un acto [...] de abandono casi místico que un impulso consciente de ‘reconocimiento’ concreto, de conocimiento efectivo».⁵⁴

Tampoco la profesora Irma Emiliozzi se mostraba muy favorable a validar la opinión de Vicente Aleixandre: «[Vicente Granados] arriesga una interpretación [...] que no necesariamente compartimos, habida

⁵² Primera fuente en ANA MARTÍNEZ RUS, *Enciclopedia Madrid siglo XX*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2002. Disponible en: http://madripedia.es/wiki/Proclamaci%C3%B3n_de_la_Rep%C3%BAblica:_lafiestapopularadel14deabril.

⁵³ V. FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, art. cit.

⁵⁴ DARÍO PUCCINI, *op. cit.*, p. 38.

cuenta de las persistentes diseminaciones —obsesiones podríamos decir— de la imaginería aleixandrina». ⁵⁵

En cambio, a la tesis de Vicente Granados afirmando —«Es un recuerdo nostálgico de la proclamación de la II República según creo [...]. Incluso la imagen del bañista [...] medular en el poema se encuentra también en la evocación. La adjetivación es idéntica en uno y otro sitio» ⁵⁶—, se apuntaron otros, especialmente José Luís Cano que durante años visitó y fue notario de las declaraciones y recuerdos del poeta de Velintonia: «El poema puede ser el resultado de una experiencia vivida (quizá la manifestación republicana de la Puerta del Sol el 14 de abril de 1931)». ⁵⁷

Y Francisco Javier Díez de Revenga: «el episodio de la proclamación de la II República en Madrid, el 14 de abril de 1931, al que el texto [...] se refería, es símbolo máximo y pleno de ese *reconocimiento*, de esa unión de Vicente Aleixandre, poeta y humano, con la generación que le rodea y con la que convive». ⁵⁸

Hay muchos testimonios de la temprana y duradera admiración mutua que se fraguó a lo largo de los años —incluso en el exilio— entre los dos poetas del 27. El inquilino de Velintonia escribió muy pronto sobre el primer encuentro con el sevillano. Me refiero al primer contacto nada más llegar Cernuda a Madrid —“Luís Cernuda deja Sevilla” (octubre, 1928), recogido con posterioridad en el libro *Los encuentros* (1958) y “Luís Cernuda en la ciudad” publicado en «La Caña Gris» (otoño de 1962) ⁵⁹— que, naturalmente se refiere al 14 de abril de 1931, como vamos a tener ocasión de comprobar a continuación en esta cita de este texto, fundamental para acabar de completar el contexto desde surge el poema “En la plaza”:

LUIS CERNUDA EN LA CIUDAD

No he conocido a Luís Cernuda en su primerísima juventud. Alguna vez me lo he imaginado, en su tierra sevillana, paseando por aquellas calles estrechas, justo como el mismo aire de su libro inicial. Luis tenía veintiséis años

⁵⁵ IRMA EMILIOZZI, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁶ VICENTE GRANADOS, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁷ JOSÉ LUÍS CANO, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸ FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, art. cit., p. 38.

⁵⁹ VICENTE ALEIXANDRE, *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, ed. de ALEJANDRO DUQUE AMUSCO, Espasa-Calpe, Madrid 1998.

cuando le vi por primera vez: en otro sitio lo he contado. Mas en alguna ocasión, en Sevilla, he pensado que me hubiera gustado pasear con él y sorprenderle acorde con su ciudad. En Madrid, Luis Cernuda era sevillano. Lo decía su acento, quizá esa implícita sabiduría con que, joven, pasaba junto a las cosas, sin adhesión exterior, pero con aprecio que era conocimiento, creciente ante lo natural, levemente desdeñoso, ignorador, ante el múltiple artificio o la convención.

Recuerdo haberle visto gustoso en un movimiento humano exaltado: masa madrileña, la ciudad hervidora en un trance decisivo para el destino nacional. Era un día de abril y las gentes corrían, con banderas alegres, por improvisadas. Enormes letreros frescos, cándidos, con toda la seducción de lo vivo espontáneo, ondeaban en el aire de Madrid. Mujeres, jóvenes, hombres maduros, muchachos, niños. En los coches abiertos iban las risas. Cruzaban camiones llevando racimos de gentes, mejor habría que decir de alegría, gritos, exclamaciones. Pocas veces he visto a la ciudad tan hermanada, tan unificada: la ciudad era una voz, una circulación y, afluyendo toda la sangre, un corazón mismo palpítor. Por aquella calle de Fuencarral, estrecha como una arteria, bajaba el curso caliente, e íbamos Luis y yo rumbo a la Puerta del Sol, de donde partía la sístole y diástole de aquel día multiplicador. Luis, con su traje bien hecho, su sombrero, su corbata precisa, todo aquel cuidado sobre el que no había que engañarse, y rodeándonos, la ciudad exclamada, la ciudad agolpada y abierta, exhalada, prorrumpida habría que decir, como un brote de sangre que no agota ni se agota, pero que se irguiese. La alegría de la ciudad es más que la de cada uno de los cuerpos que la levantan, y parece alzarse sobre la vida de todos, con todos, como prometiéndoles, y cumpliéndoles, más duración. Así, cuando unas gargantas enronquecían, otras frescas surgían, y era un techo, mejor un cielo de griterío, de júbilo popular en que la ciudad cobraba conciencia de su existencia, en verdad de su mismo poder. Ella se sentía voz e hito, como un ademán que se desplegase en la historia.

Luis marchaba sin impaciencia. Todo había sido repentino. El encrespamiento de la ciudad, en la alegría resolutoria, la marcha o el hervor común, el regocijo sin daño, la punta de sol dando sobre las frentes: todo, una esperanza descorredora y, en el fondo, el ámbito nacional. Pero Madrid es chiquito y cada hombre un Madrid como un pecho con su porción de corazón compartido. Luis y yo habíamos marchado como un día cualquiera, porque aún no se esperaba del todo aquello, ignorado de cada cual. Recuerdo aquel movimiento súbito por aquella calle, como por tantas calles que no se veían. ¿De qué hablaba Luis Cernuda? En aquel instante, quién sabe; quizá de un tema literario. Cada uno de los transeúntes se hizo de pronto espuma del curso atropellador: curso mismo o su parte y él su coronante expresión. Luis y yo, flotadores, remejidos, urgidos, batidos y batidores, aguas hondas y salpicadas crestas, todo a instantes y todo en la comunión. Bajaba el río por la calle de Fuencarral y desembocaba en la Red de San Luis. Por la Gran Vía descendía otra masa humana, no apretada propiamente, sino suelta y fresca, con sus

banderas y sus cantos, sus chistes públicos, sus risas primeras, una multitud niña, lavada, con lienzos blancos levantados a los rayos del sol. Y en medio los grandes camiones como pesados elefantes que llevarsen gentes iguales, reidoras, bailadoras, saludadoras con los ojos, con las manos, con las miradas salutíferas que eran propiamente una invitación a vivir. Porque era vida, vida del todo la ciudad, con los ojos puestos en su mismo esperanzado crecimiento natural.

Luis Cernuda y yo, inmersos, no disueltos, bajábamos casi a oleadas, arriba, abajo, tan pronto claros, tan pronto hondos, sostenidos o sostenedores, hacia la desembocadura o hacia la reunión, si la había, de las aguas, final. Un instante, en atención a él, al ser pasados en el movimiento de las aguas de la calzada a la acera, le dije: «¿Quieres que nos vayamos por esta bocacalle ahora, al pasar? Se puede» «No», oí su respuesta. «No», dijo sonriendo; «no», asintiendo, casi diría extendiendo sus brazos en el movimiento natural. Un momento le miré como nadador. Pero en seguida pensé; no, agua mejor, curso mejor. Y le vi a gusto. Sonrió y se dejó llevar.⁶⁰

Hay desde luego un parecido evidente entre los dos textos, en verso uno y en prosa el otro, se diría que el segundo es el comentario amplificado del primero. Los dos amigos quedan ahora ya identificados por fin en el texto. El día y la plaza y la “gran masa”⁶¹ quedan ahora por fin definidos en el gentío que, como una gran ola, que confluye desde todas las arterias de la capital con dirección a “la Plaza”. Cito primero el poema y luego el fragmento en prosa:

Era una gran plaza abierta, y había olor de existencia⁶²

Por aquella calle de Fuencarral, estrecha como una arteria, bajaba el curso caliente, e íbamos Luis y yo. Rumbo a la Puerta del Sol.⁶³

Y allí fuerte se reconoce, y crece y se alza
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.⁶⁴

Luis y yo, flotadores, remejidos, urgidos, batidos y batidores, aguas hondas y salpicadas crestas.⁶⁵

⁶⁰ Ivi, pp. 276–278.

⁶¹ VICENTE ALEIXANDRE, “En la plaza”, en *Historia del corazón*, cit., p. 55, v. 13.

⁶² Ivi, p. 56, v. 19.

⁶³ ID., *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, cit., p. 276.

⁶⁴ ID., “En la plaza”, en *Historia del corazón*, cit., p. 58, v. 41–43.

Los dos textos insisten en la metáfora del río o la corriente que arrastra —impetuoso torrente— los cuerpos urgidos y contagiados por el alegre impulso de la manifestación que se dirige al corazón de la ciudad.

Los parecidos estilísticos de ambos textos son también evidente: Los dos se basan en la acumulación, en la perífrasis y en el uso del estilo predicativo. Las numerosas perífrasis dan idea del movimiento ondular y oscilante de la masa al moverse:

Y era el serpear que se movía
Como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
Pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra.⁶⁶

Las oraciones coordinadas copulativas añaden acción, movimiento, voluntad de no quedarse ni separarse del grupo que avanza impetuoso, hasta el punto de declinar Luis la invitación a salirse fuera y perderse por arterias o vías menos populosas y entusiastas. Como el bañista que, por fin, ha entrado en el agua (“En la plaza”) y ya no quiere salir:

Un instante, en atención a él, al ser pasados en el movimiento de las aguas de la calzada a la acera, le dije: «¿Quieres que nos vayamos por esta bocacalle ahora, al pasar? Se puede» «No», oí su respuesta. «No», dijo sonriendo; «no», asintiendo, casi diría extendiendo sus brazos en el movimiento natural. Un momento le miré como nadador. Pero en seguida pensé; no, agua mejor, curso mejor. Y le vi a gusto. Sonrió y se dejó llevar.⁶⁷

Así pues, el comentario al poema y al texto en prosa, por parte de Vicente Granados, no puede ser más adecuado a las circunstancias en las que se produjo la alegre algarabía: «Incluso la imagen del bañista [...] medular en el poema se encuentra también en la evocación. La adjetivación es idéntica en uno y otro sitio».⁶⁸ Y el profesor Díez de

⁶⁵ ID., *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, cit., p. 277.

⁶⁶ ID., “En la plaza”, en *Historia del corazón*, cit., p. 56, vv. 23–25.

⁶⁷ ID., *Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética*, cit., p. 278.

⁶⁸ VICENTE GRANADOS, *op. cit.*, p. 34.

Revenga añade además y oportunamente el valor trascendente del día y de aquel encuentro solidario con la manifestación popular:

El vivir humano, tema central se canta aquí desde una doble vertiente. Visión del hombre vivido, desde la conciencia de la temporalidad (por eso poemas de la edad humana: de niñez, de juventud, de madurez, de ancianidad). Y visión del amor como símbolo trascendido de solidaridad de los hombres ante “los términos” de su vivir.⁶⁹

Este es un poema de “reconocimiento” (conocerse por suma de perspectivas de conocimiento) en donde la palabra aparece repetida hasta 4 veces: v. 13, v. 24, v. 32 y v. 38.

En donde la inmersión en el “agua” busca el reconocimiento en comunidad. La memoria es importante y escribirla mucho más. Gracias a ella podemos entender poemas aparentemente difíciles y oscuros.

Pero a estos dos textos de la parte de Aleixandre hay que añadir dos textos más, de parte de Luis Cernuda, fechados ambos el 14 de abril de 1931, según dio a conocer Derek Harris en la edición de *Obras Completas*⁷⁰ y, más tarde, en la edición exenta de *Un río, un amor y Los placeres prohibidos*⁷¹. El primer texto, poema en prosa, se titula “En medio de la multitud”:

En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la cabelle-
ra. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a su paso.
Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.
Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado
sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve más
y más.
No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano y no hallé mis manos; quise
gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.
Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era
imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos.⁷²

⁶⁹ FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, art. cit., p. 34.

⁷⁰ LUIS CERNUDA, *Obra completa*, ed. de DEREK HARRIS y LUIS MARISTANY, vol. I, cit.

⁷¹ ID., *Un río, un amor. Los placeres prohibidos*, Cátedra, Madrid 1999.

⁷² LUIS CERNUDA, “En medio de la multitud”, en *Obra completa*, ed. de DEREK HARRIS y LUIS MARISTANY, vol. I, cit., p. 176.

El poema fue comentado oportunamente por José María Capote Benot en su momento ⁷³: «[Luis Cernuda] por un instante ve el amor y lo desea. Pero su presencia es fugaz y otra vez vuelve a una vida vacía y sin sentido. Comienza a deambular entre una multitud anónima donde él mismo también se siente desconocido». ⁷⁴ Pero lo que me resulta revelador de este comentario es que J. M. Capote, sin la referencia del poema “En la plaza”, porque en ningún momento lo declara, atine a verbalizar, con su comentario crítico del poema, la misma idea del desarraigo homoerótico que intuyó o escuchó personalmente de su amigo V. Aleixandre (¿Habría hablado Luis de sus miedos y frustraciones sexuales con su amigo Vicente antes de esta manifestación impetuosa del día 14?). Lo debemos dejar a criterio del lector. Refresquemos por ahora la memoria con los versículos de “En la plaza”:

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse/
 Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,/
 con los ojos extraños y la interrogación en la boca,/
 quisieras algo preguntar a tu imagen, // no te busques en el
 espejo, / en un extinto diálogo en que no te oyes,/
 Baja, baja despacio y búscate entre los otros,/
 Allí están todos, y tú entre ellos, / Oh, desnúdate y fúndete,
 y reconócete. ⁷⁵

En definitiva, Vicente anima a Luis a desinhibirse, a perder el miedo a los otros. El “reconocerse” del primer verso citado, es un grito de aliento —creo— a reconocerse en su diversidad sexual frente a los demás. Cernuda no aceptó el reto que le lanzó su amigo, por lo menos en esta etapa de su vida. De ahí la conclusión en cierta manera nihilista del poema de Cernuda, “En medio de la multitud”: «Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos». ⁷⁶ Y el corolario que añade a estos dos mismos poemas el profesor Díez de Revenga es el siguiente: «Luis Cernuda no se integró como su amigo quería en la multitud». ⁷⁷

⁷³ JOSÉ MARÍA CAPOTE BENOT, *El surrealismo y la poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1976.

⁷⁴ *Ivi*, p. 152.

⁷⁵ VICENTE ALEIXANDRE, “En la plaza”, en *Historia del corazón*, cit., p. 57, vv. 26–34.

⁷⁶ LUIS CERNUDA, “En medio de la multitud”, en *Obra completa*, ed. de DEREK HARRIS y LUIS MARISTANY, vol. I, cit., p. 177.

⁷⁷ FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA, art. cit., p. 45.

Pero aun hay más. Todavía el mismo 14 de abril, según las fechas que figuran en el manuscrito dado a conocer por D. Harris en su edición, había otro poema más que figura en la edición de de *La realidad y el deseo* de 1936, “Unos cuerpos son como flores”:

Unos cuerpos son como flores,
 Otros como puñales,
 Otros como cintas de agua;
 Pero todos, temprano o tarde,
 Serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden,
 Convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre.
 Pero el hombre se agita en todas direcciones,
 Sueña con libertades, compite con el viento,
 Hasta que un día la quemadura se borra,
 Volviendo a ser piedra en el camino de nadie.
 Yo, que no soy piedra, sino camino
 Que cruzan al pasar los pies desnudos,
 Muero de amor por todos ellos;
 Les doy mi cuerpo para que lo pisen,
 Aunque les lleve a una ambición o a una nube,
 Sin que ninguno comprenda
 Que ambiciones o nubes
 No valen un amor que se entrega.⁷⁸

Una vez más el poema nos pone en la pista de la angustia existencial del hombre ante sus deseos de realización erótica y el frustrante intento de integración entre la multitud (“el hombre se agita en todas direcciones, sueña con libertades, compite con el viento”). La imagen del viento también se da cita en el poema de Aleixandre.

La fecha de redacción del poema (14 de abril de 1931) nos hace concretar hasta la hora y el lugar de su escritura. No pudo ser muy posterior a la tarde o noche de aquel día 14, en la soledad de su gabinete de su domicilio madrileño, una vez pasada la algarabía exultante en compañía de su amigo. Y lo sitúa en la cresta de la ola de los acontecimientos personales e históricos que él mismo vivía en esos momentos: la primera salida fuera del país a Francia como lector de español en Toulouse, su contacto con el surrealismo, la amistad con los

⁷⁸ Este poema figuraba ya en la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936). Luís Cernuda, “Unos cuerpos son como flores”, en *Obra completa*, ed. de DEREK HARRIS y LUIS MARISTANY, vol. I, cit., pp. 180–181.

poetas Aleixandre y García Lorca, la caída de la dictadura de Primo de Rivera, proclamación de la II República, abdicación del Rey: «La caída de la dictadura de Primo de Rivera y el resentimiento nacional contra el rey, que había permitido su existencia, si no la había traído él mismo, suscitaban un estado de inquietud y de trastorno».⁷⁹

De todos los poetas de su generación tan solo hubo dos o tres con los que Luís Cernuda, a pesar del exilio, mantuvo correspondencia. Entre ellos desde luego, aunque con algún altibajo, Vicente Aleixandre (como cuando lo llama irónicamente “Obispo de Madrid–Alcalá”), como delata el contenido de esta cita referida a los años de la República: «Aleixandre y yo queríamos formar una amistad humana, no literaria; la vida, y no la literatura, era lo que más nos importaba».⁸⁰

La guerra, el exilio y los años de alejamiento de España, hicieron poner en peligro esta primera y sincera amistad. Nada que ver con las relaciones muy tirantes y difíciles que mantuvo con otros de sus coetáneos: Pedro Salinas (“Malentendu”), Dámaso Alonso (“Otra vez con sentimiento”). “En la plaza” y “Luís Cernuda en la ciudad” son dos intentos de acercamiento y, como he dicho de reconocimiento (*anagnóresis*) de la antigua amistad y de similares e intensas experiencias y expectativas vividas en compañía el día 14 de abril de 1931. El tema de la amistad se pone de manifiesto en el título del libro en el que se inserta el poema “En la plaza”, *Historia del corazón*, que el propio autor definió en una conferencia impartida en el Instituto de Cultura Hispánica, en los meses próximos a la aparición de la obra con estos términos: «[el tema esencial es] el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica; el cántico del hombre en cuanto *situado*, es decir en cuanto *localizado*[...] en un tiempo que pasa y es irreversible [y] en un espacio, en una sociedad determinada, con unos determinados problemas que les son propios...».⁸¹

Podríamos interpretar este poema y el libro todo como un intento por restablecer un diálogo roto. Es verdad que aquel 14 de abril de

⁷⁹ LUÍS CERNUDA, “Historial de un libro”, en *Obra completa*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), vol. II, cit. p. 193.

⁸⁰ *Ivi*, p. 205.

⁸¹ VICENTE ALEIXANDRE, “Vicente Aleixandre en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid: 1955”, en *Historia del corazón*, cit., p. 24.

1931 fue más que un día señalado en la Historia de España, fue también un día decisivo en la vida de Cernuda y Aleixandre. El concepto unamuniano de “intrahistoria” tiene aquí su aplicación más evidente. Este término interrelaciona con el término de la historia de los colectivos marginados históricamente (“las gentes sin Historia”), con la *oralidad* y las *historias de vida* como complemento de las historiografías más oficiales. Podríamos concluir interrogándonos si no es la historia de la poesía un intento de hacer verosímil lo que no ha sido posible en la realidad.

Pero esta historia tiene una coda. Muy al final de su vida, Luis Cernuda escribió “1936”, el penúltimo poema en *Desolación de la Quimera* (su último libro). Empezado en 1961 y acabado curiosamente en la fecha también de abril de 1962, alimenta, a miles de kilómetros de distancia de su patria, la esperanza surgida en aquel día histórico de 14 de abril de 1931. ¿Acaso fue este el testamento no escrito de su vida? ¿Fue la respuesta a tantos que pusieron en tela de juicio su compromiso histórico con la República?:

1936

Recuérdalo tú y recuérdalo a otros,
cuando asqueados de la bajeza humana,
cuando iracundos de la dureza humana:
Este hombre solo, este acto solo, esta fe sola.
Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.

En 1961 y en ciudad extraña,
más de un cuarto de siglo
después. Trivial la circunstancia,
forzado tú a pública lectura,
por ella con aquel hombre conversaste:
Un antiguo soldado
en la Brigada Lincoln.

Veinticinco años hace, este hombre,
sin conocer tu tierra, para él lejana
y extraña toda, escogió ir a ella
y en ella, si la ocasión llegaba, decidió apostar su vida,
juzgando que la causa allá puesta al tablero
entonces, digna era
de luchar por la fe que su vida llenaba.

Que aquella causa aparezca perdida,
nada importa;
Que tantos otros, pretendiendo fe en ella
sólo atendieran a ellos mismos,
importa menos.
Lo que importa y nos basta es la fe de uno.

Por eso otra vez hoy la causa te aparece
como en aquellos días:
noble y tan digna de luchar por ella.
Y su fe, la fe aquella, él la ha mantenido
a través de los años, la derrota,
cuando todo parece traicionarla.
Mas esa fe, te dices, es lo que sólo importa.

Gracias, compañero, gracias
por el ejemplo. Gracias por que me dices
que el hombre es noble.
Nada importa que tan pocos lo sean:
Uno, uno tan sólo basta
como testigo irrefutable
de toda la nobleza humana.

De la vanguardia a la postmodernidad

José Luis Moreno Pestaña, Universidad de Cádiz

El arte, según Herbert Marcuse, tenía una función ambivalente. Por una parte, mostraba verdades olvidadas y ajenas al imperio de lo cotidiano y, por otra parte, actualizaba estas verdades en un reino separado de la praxis. El arte pierde así su inserción en la vida cotidiana y se resguarda en un ámbito restringido (queda reducido a lo que Hegel había llamado los domingos de la vida). Esta denuncia del carácter ambiguo del arte caracterizará a la mayor parte de las vanguardias. La autonomía del sistema artístico, conquistada contra la presión del mercado y del Estado, se confrontó a lo largo del siglo XX con una demanda de rematerialización del arte. Una vez el arte liberado de su función social se convierte en sospechoso de autocontemplación narcisista. Pero, a la vez, el arte autónomo se convierte en instancia crítica de la vida cotidiana. La gratuidad de su experiencia permite vislumbrar la diferencia entre una vida realizada y aquella sometida a la racionalidad instrumental. La autonomía del arte permite la distancia del mismo y su autoconstitución interna en tanto que arte por el arte: permitiría pues la realización de la “esencia” del arte y sería una conquista histórica de primer orden. Aunque, y he aquí la sospecha, el arte institucionalizado y respetado como arte se convierte en un bálsamo ideológico de la existencia alienada. Es el arte que Adorno llamaba orgánico, donde la forma y el contenido se acoplaban con las menores disonancias posibles y donde la mano del artista pretendía quedarse

oculta. El arte de vanguardia, por el contrario, insiste en el carácter de artefacto de todo objeto estético.

La acción de las vanguardias estéticas de comienzos del siglo XX pretendió superar la separación del arte conservando el potencial emancipatorio de la experiencia estética. No se trata de que el contenido de las obras sea socialmente significativo sino de que la experiencia estética se integre también en la vida cotidiana y no quede cercada en una institución específica. El esteticismo (o ideología del arte por el arte) hizo coincidir la práctica artística con la institución arte; las vanguardias pretenden irradiar la práctica artística más allá del subsistema artístico. El deseo esteticista de no reconciliar el arte con los valores positivos imperantes se mantiene; la autolimitación a una esfera específica se combate. La vanguardia pretende hacer a la vida estética y a la estética vital.

Además de este rasgo praxeológico, las vanguardias se caracterizan fundamentalmente por la insistencia en subrayar el principio de producción de la obra y en evitar que la acción del artista se diluya en la obra ¹. Lo cual resulta parcialmente contradictorio y en tensión con lo anterior ya que, por un lado, se reclama que el arte se integre en la praxis vital y, por otro lado, se insiste en la especificidad del trabajo artístico. La visualización de la técnica artística explícita algo que en épocas anteriores resultaba oscura. Cada época conocía el dominio de un estilo y se consideraba a éste como sinónimo del arte. La vanguardia pone en tensión la forma y el contenido y, de ese modo, ayuda al arte a tomar conciencia de la producción artística. Es en la forma donde su juega lo fundamental de las obras de arte: «La forma es el lugar del contenido social de las obras de arte». ² La autoconciencia en cuanto arte se convierte en el criterio que juzga, también, el valor extraartístico de la obra: «En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido». ³ Esta conciencia de la producción artística permite que, uno, se demuestre la multiplicidad de estilos y, dos, ninguno de ellos se presente como natural. La producción artística exige tomar en

¹ EUGENE LUNN, *Marxismo y modernismo*, Fondo de cultura económica, México 1986, p. 48.

² THEODOR W. ADORNO, *Teoría estética*, Orbis, Barcelona 1983, p. 302.

³ *Ivi*, p. 326.

cuenta tanto el material sobre el que opera la obra, el grado de destreza alcanzado en el proceso de creación y el marco cultural que rodea a la producción y a la recepción estética. La consolidación del campo artístico es contemporánea de las vanguardias. Gracias a éstas los productores realizan un retorno reflexivo y crítico respecto de su propia producción⁴.

La vanguardia lanzó pues un triple desafío: en el ámbito de la finalidad del arte, en el ámbito de la producción artística y en el ámbito de la recepción estética. En el primero, el esteticismo había definido el arte por su gratuidad y su falta de función; la vanguardia relee esa falta de función como una liberación de las constricciones sociales que debe integrarse en el mundo cotidiano. En el segundo, el esteticismo concebía la obra autónoma como expresión de la singularidad radical del individuo, sea de su genio, sea de un alma capaz de poner en movimiento los materiales externos y proporcionarle un sentido artístico. La vanguardia, por el contrario, cuestiona el carácter individual de la producción e insiste en que es el mercado quien tasa como artística una obra y por ende reconfigura la subjetividad artística hasta hacerla indistinguible de su demanda. Arte pasaría a ser exclusivamente aquello identificado como tal. En cuanto a la recepción, la vanguardia aspira a que ésta sea colectiva y modifique las experiencias de conjunto e los individuos que se apropian del arte.

El balance de las vanguardias es contradictorio. Por un lado, incrementaron el potencial estético tanto en su atención a nuevos materiales, en su forma de tratarlos como en la ampliación de los horizontes culturales del arte. Por otro lado, la institución arte ha continuado existiendo y la praxis vital no fue transformada y convertida en un nuevo reino de experiencias ajenas a la razón instrumental. La vanguardia se ha introducido en el subsistema arte y se ha vuelto legítima; es subsistema arte no se ha disuelto en la experiencia cotidiana en el sentido que deseaban las vanguardias⁵. El efecto de ruptura permanente se desgasta como consecuencia de la banalización: las luchas sociales internas al mundo del arte denuncian los gestos subversivos

⁴ PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona 1997, p. 438.

⁵ PETER BURGER, *Teoría de las vanguardias*, Península, Barcelona 1987, pp. 51-110.

como una nueva ortodoxia, y el cambio en la composición social del público hace que lo antaño innovador se transforme en una nueva norma bienpensante ⁶.

1.1. Las vanguardias y la estructura dualista del campo artístico

La reflexión de las vanguardias indica ciertas propiedades del universo del arte. Adorno se lamentaba amargamente del desprecio del público por la música no comercial y por los productos más avanzados desde el punto de vista estético: «Ocurre —escribía Adorno— que el oído de la gente está inundado de música ligera, al extremo de que la otra música le llega meramente como contraste cristalizado de la primera en calidad de música clásica». Semejante perspectiva, a la vez legitimista y elitista, y que es una suerte de ideología profesional de los artistas de vanguardia, debe ser historiada.

El campo literario, como ha explicado Bourdieu ⁷, tiene una estructura en quiasma por la cual una jerarquía en función del prestigio intelectual y una jerarquía económica coexisten de manera invertida. Para analizar la estructura del campo literario debe tenerse en cuenta, por una parte, el “precio” del producto o del acto de consumición simbólica, por otro lado, el volumen y la calidad social de los consumidores y por tanto el prestigio que provoca la acción artística así como los beneficios económicos y, en tercer lugar, pero relacionado íntimamente con lo anterior la duración del ciclo de producción y la rapidez con la que se obtienen los beneficios. A medida que el campo artístico cobra autonomía los diversos géneros se diferencian en función del crédito simbólico que se les concede. Este prestigio simbólico varía en manera inversa al beneficio económico y decrece en cuanto que el público sea más disperso y proporcione una interacción ritual menos al artista. El prestigio de los géneros varía en función del prestigio del público que lo consume.

En las artes, aparece siempre un sector comercial y un sector de vanguardia. El primero está destinado al gran público mientras que el

⁶ PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte*, cit., p. 377.

⁷ *Ivi*, p. 177.

segundo se encuentra destinado a los propios consumidores. Éste solo puede relacionarse con el mercado a través de una lógica del don, esto es, con un intercambio que evite el cálculo consciente ⁸. Dentro del campo de producción para productores, se establecen las diferencias según el nivel de consagración —que separa, de hecho, a generaciones artísticas—. Los no consagrados consideran que los consagrados han abandonado las creencias. Una lógica de ruptura permanente entre *insider* y *outsiders* configura la vida interna de la producción más autónoma. Por otra parte, y debido al carácter autónomo del campo artístico, el trabajo de enfrentamiento se produce a partir de una búsqueda permanente de depuración del lenguaje artístico. En la novela, que es el campo en el que se concentra Bourdieu ⁹, todo tiende a asesinar lo novelesco y a producir un tipo de escritor que es indisoluble del crítico literario (ejemplos similares podrían proporcionarse respecto de la representación en las artes plásticas). Esta progresiva depuración hace que el campo del arte se parezca cada vez más al campo de las matemáticas.

La vinculación política de los artistas procede de la existencia de una homología de posiciones, entre los dominados del campo del poder y los dominados del espacio social en su globalidad. Sin embargo, estas identificaciones se aposentan en una suerte de autoengaño estructural ¹⁰: los unos y los otros no persiguen los mismos objetivos y, por ello, no es extraño que, cuando cambia el estado de un agente dentro del campo, o el campo en su conjunto, las ideologías políticas explícitas y sus correspondientes artísticos se modifiquen profundamente.

1.2. El vínculo entre las diferentes esferas de valor: la solución habermasiana

La crítica a las vanguardias estéticas fue una constante del pensamiento conservador. Las vanguardias, argüían, erosionaron las normas

⁸ Ivi, p. 224.

⁹ Ivi, pp. 355–360.

¹⁰ Ivi, pp. 373–374.

morales y la disciplina laboral y de ese modo contribuyeron a que el capitalismo sufriera una crisis importante de legitimidad. El neoconservadurismo identificaba la crisis de las sociedades occidentales con la disolución de los valores calvinistas, que constituían la camisa de fuerza moral del capitalismo competitivo. La hegemonía de las propuestas contraculturales desmorona el orden moral protestante y generan pautas de conducta conflictivas con el orden establecido. La aparición de una cultura de valores no orientada por la búsqueda del dinero (los valores posmaterialistas surgidos al calor del keynesianismo boyante), la pérdida de la autoridad paterna (con la consiguiente inestabilidad de la identidad de los niños) y el posmodernismo estético (fundado en el desprecio de la razón y en la exaltación de la alteridad) son las responsables de la llamada «crisis de valores»¹¹. Habermas¹², en un sonado trabajo, analizó esta crítica a las vanguardias como síntoma de los dilemas que afronta la modernidad.

Por una parte, Habermas recordó que la modernidad se configuró mediante la autonomización de las esferas de la verdad, de la moralidad y la vida política y de la esfera artística. La conversión de la ciencia en un subsistema autónomo lo desvinculó de cualquier interrogación práctica acerca de sus efectos políticos y sociales, la crisis del ideal revolucionario cerró la vida política sobre sí misma y confinó a la moral en el ámbito del decisionismo privado, el fracaso de las vanguardias estéticas recluyó sus innovaciones procedimentales en un medio artístico cada vez más autorreferente y cerrado a los profanos. De ese modo, la crítica a las vanguardias estéticas, característica del conservadurismo, se culpaba a la estética de un proceso de falta de sentido que tenía su origen en la autorreferencialidad de los subsistemas y en la colonización de la vida cotidiana por el mercado y el Estado.

Habermas contesta como irresponsable cualquier intento de volver a fusionar las esferas separadas y, con ello, rechaza el impulso crítico de las vanguardias. Sin embargo, considera que las esferas separadas deben volver a comunicarse con el mundo de la vida y, con ello, vol-

¹¹ HELMUT DUBIEL, *¿Qué es neoconservadurismo?*, Anthropos, Madrid 1993, pp. 17–23.

¹² JÜRGEN HABERMAS, “La modernidad, un proyecto incompleto”, *La posmodernidad*; a cura di Hal Foster, Kairós, Barcelona 1998, pp. 19–36.

ver a plantearse, en su campo específico, las cuestiones de la verdad, el bien y la belleza. La ciencia, la política y el arte debían ser protegida de los imperativos del mercado y de la lógica autosuficiente de los profesionales. Las culturas de expertos debían recogerse en la experiencia cotidiana; la experiencia cotidiana debía volver a introducir sus gustos y disgustos cognitivos, morales y estéticos en las culturas de expertos. Habermas explica poco cómo puede producirse una síntesis de los subsistemas autónomos con la experiencia cotidiana. Su teoría que renuncia al control ciudadano de la economía de mercado —supuestamente objetiva y autosuficiente—, a la recuperación de una esfera pública más allá del Estado de partidos, tampoco ofrece criterio alguno de en qué podría consistir una reanimación estética de la vida o una reintroducción crítica de los problemas de la realidad en la esfera estética. Su teoría, como ha escrito Perry Anderson, «se podría llamar, invirtiendo la expresión de Gramsci, eudemonismo de la inteligencia y derrotismo de la voluntad»¹³.

1.3. De la parodia al pastiche: la producción estética y la subjetividad posmoderna

La obra del filósofo norteamericano y crítico literario, Fredric Jameson propone el más consistente de los desarrollos que se han esbozado sobre la postmodernidad, con especial atención al lugar del arte en la misma.

Jameson¹⁴ señala que la posmodernidad sólo puede comprenderse cómo una ruptura en el modo de producción dominante. No es ni un cambio epistemológico —en el sentido que lo había definido el relativismo de Jean-François Lyotard— ni un simple cambio estético producido por la crisis de las vanguardias —debido a su integración satisfecha en la institución arte—. Así, Jameson reestructura un relato de conjunto impresionante por su capacidad para integrar procesos socio-

¹³ PERRY ANDERSON, *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona 2000, p. 64.

¹⁴ FREDRIC JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid 1996, pp. 23–83.

económicos y estéticos y para plantear vías por las que revitalizar una nueva cultura crítica.

La postmodernidad procede de una nueva fase del capitalismo transnacional en la cual, por un lado, funcionan grandes corporaciones transnacionales capaces de situar momentos diversos de su producción en distintos lugares del planeta. Por otro lado, con una revolución tecnológica que permite desligar el espacio del tiempo en la comunicación. En tercer lugar, con la entrada masiva del diseño en el aparato productivo y, con ello, con una realización capitalista — ¡paradójica!— del sueño vanguardista de inserción del arte en la praxis vital. En cuarto lugar, con la eliminación de cualquier experiencia precapitalista o —tras el fin del socialismo real— postcapitalista. Los referentes críticos de cualquier revuelta antiburguesa desaparecen¹⁵; sin residuos precapitalistas y experiencias postcapitalistas, la promesa de una novedad radical desaparece. En ese contexto, la cultura se convierte en un momento esencial de la vida económica y, frente a Habermas, cabría decir que la separación de esferas entre la economía y la cultura —y cabría decir también entre la economía y la política— es cada vez menor. Una nueva cultura populista, impulsada por una renovación perpetua de las mercancías y el incentivo masivo de consumo, disuelve la tradicional distancia entre cultura de elites y cultura de masas. Las referencias aristocráticas de la burguesía se desvanecen y, en su lugar, aparece un nuevo modelo de burgués encanallado. La distancia olímpica del artista (o del pensador) se desmorona y su inserción gozosa en la cultura de masas se convierte en partícipe gozoso de la cultura plebeya.

Esta inserción en la cultura de masas no puede captarse, y tal es una aportación central de Fredric Jameson¹⁶, desde las viejas categorías adornianas. No se trata de una simple estandarización. El magnífico análisis de Jameson de la película *Videodrome* de David Cronenberg muestra cómo una película construida con todos los elementos de la serie B puede reunir todas las características de la alta cultura, tanto por su virtuosismo para combinar la técnica con los materiales tradi-

¹⁵ Ivi, p. 233.

¹⁶ ID., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Paidós, Barcelona 1995, p. 47.

cionales del cine ínfimo, como por la profundidad de la reflexión filosófica propuesta. Los temas filosóficos pierden así su magnificencia y se insertan en la vida cotidiana; una vida cotidiana configurada por actividades que no pueden ser bien descritas diferenciando entre trabajo manual e intelectual. La técnica narrativa y los materiales sobre los que se inserta consiguen transmitir, como defendía Benjamin¹⁷ en un sonado y mal interpretado ensayo (por lo demás, unilateralmente tecnologicista), contenidos profundos liberados de cualquier aura cultural.

Acontece así una transformación profunda de la experiencia individual sin la cual es imposible comprender las modificaciones de la dinámica del arte: lo postmoderno permite una experiencia personal eficaz en el entorno del capitalismo tardío¹⁸. Por una parte, desaparece todo sentido de la historia, ya sea como un fardo, como proyección de sueños o como esperanza. La vida se desarrolla en un perpetuo presente —el del fin de la historia— y la novedad consiste en la reactualización perenne de sucedáneos nostálgicos que se insertan, vaciados de sentido, en nuestro presente. Recuperando el concepto de alegoría en Walter Benjamin, podría decirse que Jameson describe la estandarización capitalista de los procesos alegóricos. La alegoría enajenaba un elemento de la totalidad en la que estaba inserto y lo aísla. Posteriormente reconstruía el sentido de conjunto vinculado lo aislado con elementos nuevos. De este modo, denunciaba la transitoriedad de las cosas, su aspecto “fúnebre” y rescataba los significados perdidos de los elementos alegóricos¹⁹. La alegoría se integra en el proceso de producción de mercancías a costa de vaciar toda interrogación significativa acerca de los objetos y concentrarse exclusivamente en su aspecto estético. Jameson ejemplifica este proceso diferenciando la parodia del pastiche. Mientras la parodia supone un desvío de la norma establecida completamente voluntario y con intenciones críticas, el pastiche imita modelos caducos sin intención crítica alguna, con el simple objetivo de renovar el aspecto de las mercancías.

¹⁷ WALTER BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*, t. I, Taurus, Madrid 1990, pp. 17–59.

¹⁸ FREDRIC JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, cit., p. 15.

¹⁹ SUSAN BUCK–MORSS, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid 1995, p. 207.

La segunda gran caracterización de la subjetividad contemporánea, Jameson la realiza actualizando el sentido de una categoría psicoanalítica. En psicoanálisis, la histeria describía una enorme frialdad exterior combinada con una intensa emotividad interna. Nuestra vida, sin marcadores libidinales claros en lo íntimo y sin formas de inversión en la esfera pública, por el contrario, conoce una fuerte expresividad exterior combinada con la frialdad interior. Las ciudades se convierten en proveedoras de estímulos eufóricos compaginados con una mercantilización masiva de la experiencia. Kant y Burke se referían, explica Jameson, a lo sublime para designar aquellas potencias que excedían nuestra capacidad de representación: lo sublime hoy es una inmensa red de poder de cuya representación dimitimos, y que sólo somos capaces de representarnos bajo la forma de la conspiración. El mundo aparece únicamente a través de la tecnología visual, suerte de niágaras de cháchara visual que producen emoción perpetua. Los media evacuan de los seres humanos cualquier rasgos de alteridad o malditismo²⁰. El mercado es sacralizado como el lugar que nos provee de miles de imágenes de mercancías²¹—con valor de uso, en ocasiones, difícil de actualizar—. La tecnología produce —es el tema de múltiples novelas y películas como *Crash*—, siendo una forma definida por su sofisticación más que por su calidad estética un *plus* de placer por su simple uso, independientemente del contenido²².

La tercera gran caracterización de la subjetividad contemporánea acentúa su carácter espacial. Esta lógica espacial se expresa excepcionalmente bien en la arquitectura. El magistral análisis del Hotel Westin Bonaventura, construido por el arquitecto John Portman muestra por una parte, que éste, como el Beaubourg de París, aspira a ser un espacio total unido a una ciudad que ya no desea transformar. Sus videos reflectantes producen la misma inquietud que las gafas de sol de espejo, devuelve a la ciudad la imagen de sí misma a la vez que declara impenetrable su espacio. Por lo demás, el Bonaventura ha sido diseñado de tal forma que resulta muy difícil orientarse en su interior;

²⁰ FREDRIC JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, cit., p. 207.

²¹ Ivi, p. 214.

²² Ivi, p. 309.

algunos comercios debieron cerrar porque era complicado encontrarlos. Los mapas del conjunto son imposibles para los usuarios.

1.4. La recuperación de las narrativas críticas

El texto postmoderno (visual o literario) se caracteriza por una disociación profunda entre el signo y el significado. Frente a la búsqueda de un lenguaje referencial —característico de la modernidad clásica—, de la conciencia de la disociación entre el signo y el mundo objetivo o el referente (“que mantienen una débil existencia en el horizonte como si fueran una estrella consumida o enana roja”) que caracterizó a las vanguardias estéticas (basadas en la idea de que todo signo hacía violencia al mundo), el texto postmoderno se convierte en un signo sin referente e incluso sin significado:

Nos quedamos con ese juego puro y aleatorio de significantes que llamamos postmodernidad, que ya no produce obras monumentales del tipo moderno sino que reorganiza sin cesar los fragmentos de textos preexistentes, los bloques de construcción de la antigua producción cultural y social, en un bricolaje nuevo y dignificado: metalibros que canibalizan a otros libros, metatextos que recopilan otros textos.²³

Donde la arquitectura moderna huía del ornato y apostaba por lo funcional y cómodo, lo habitable, los elementos de los edificios arquitectónicos recopilan signos sin coherencia interna, con el único objetivo de ser consumido con fruición²⁴. El paisaje postmoderno renuncia completamente a articular el sentido del conjunto. Semejante transformación expresa y refuerza las inquietudes de un grupo social específico: los *yuppies* enriquecidos y obsesionados por acumular experiencias. Jameson diferencia entre acumular una experiencia en forma de intensidades sin coherencia y tener una experiencia que supone el compromiso subjetivo con un cierto proyecto de personalidad. Antaño, la burguesía había tenido como referente normativo a la aristocracia: el modelo de burgués preocupado por su calidad humana, por me-

²³ Ivi, p. 125.

²⁴ Ivi, p. 130.

recer la calidad subjetiva que no tenía por herencia, era el consumidor prototípico del arte institucionalizado; en los domingos de la vida compensaba la rapacidad cotidiana. La época postmoderna, por el contrario asiste al encanallamiento masivo de las clases dominantes. La burguesía y el bloque dominante dejan de jugar el rol de referente moral positivo —para la emulación— o de referente moral crítico —contra el que solían rebelarse las vanguardias artísticas²⁵. La fragmentación social, resultado del desmoronamiento de las estructuras industriales y el fin de la cultura obrera, reduce las identidades a una miríada, en constante progresión, de identidades étnicas y sexuales. Las ideologías de grupo ofrecen mayor unidad existencial y satisfacción psíquica que la categoría de clase social, de formación lenta, de referencia difusa y de determinación muchísimo más exógena que la del grupo²⁶.

En esta situación, explica Jameson, deja de tener sentido las elucubraciones sobre la autonomía de la cultura. Introducida en la praxis cotidiana, la cultura no puede mantener ninguna distancia crítica. Cualquier propuesta artística debe insertarse en la realidad concreta ayudando a construir, más allá de la realidad vivenciada, mapas cognitivos globales que provean, para poder actual sobre el mundo, una descripción de cómo se organiza el mismo.

La postmodernidad es la era de la incapacidad de totalizar: las disciplinas no pueden discernir sus fronteras, las políticas se degradan en ortopedias fragmentarias. Se considera que la totalidad tiene uno de sus soportes en la abstracción (a la que se considera culpable de seleccionar la realidad) y otro en la idea de que todo concepto violenta utópicamente la realidad concreta²⁷. No se trata, insiste Jameson, de reivindicar frente a ella un punto de vista absoluto. Lo que se trata de recuperar en el arte no es la visión (imposible) de la totalidad sino, frente a la paranoia conspirativa —único modo en que se manifiesta el intento de globalidad—, la defensa de una totalización racional que permita tanto la captación de lo existente y su transformación²⁸.

²⁵ PERRY ANDERSON, *Los orígenes de la posmodernidad*, cit., pp. 118–120.

²⁶ FREDRIC JAMESON, *Teoría de la postmodernidad*, cit., p. 270.

²⁷ Ivi, p. 323.

²⁸ Ivi, p. 255.

El trabajo filosófico adquiere un cariz de primer orden. Jameson señala que el trabajo crítico académico postmoderno se ha convertido en un doble procedimiento. Por una parte, el ejercicio de un comentario eterno, consistente en poner los acontecimientos en relación con sus códigos teóricos, sin proponerse un nuevo tipo de discurso; por otro lado, la generación de conceptos completamente *ad hoc* que solo guardan la apariencia de los conceptos filosóficos tradicionales: un nuevo escolasticismo combinado con una casuística teórica sin más armazón conceptual que el detalle ²⁹. Es el mundo de desciframiento permanente de las obras que Bourdieu ³⁰ consideraba vacío de cualquier otra lógica que la propia reproducción. De hecho, representa, en el campo de las artes, una nueva forma de escolasticismo textualista.

El procedimiento interpretativo propuesto por Fredric Jameson ³¹ contiene tres momentos. En una primera fase, la obra de arte debe ser interpretada como una resolución imaginaria de una contradicción real. La descripción de un hecho artístico —desde una película a los adornos faciales de los indios caduveo analizados por Lévi-Strauss— debe explicitar cómo ese acto simbólico trabaja problemas previos introduciéndoles una forma artística determinada por el estado de las categorías estéticas y por la dinámica del autor.

En una segunda fase, el objeto artístico debe ser incluido dentro de un conjunto de posibilidades expresivas o narrativas que derivan de un estado del campo artístico en particular y del orden social en general. Como reclamaban Bajtín-Voloshinov todo acto tiene un sentido ideológico múltiple y supone la referencia discursiva de aquello que no hace. Gracias a la disección de ese diálogo —a menudo implícito— podemos comprender el código de discursos opuestos del que el objeto estético es una determinada actualización.

En una tercera fase, el análisis se remite a una totalidad concreta más amplia compuesta por diversos modos de producción que se articulan siempre en una formación social contradictoria. El objeto estético aparece por su técnica, por sus materiales y por el universo cultural

²⁹ Ivi, p. 318.

³⁰ PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte*, cit., p. 259.

³¹ FREDRIC JAMESON, *Documentos de cultura documentos de barbarie*, Visor, Madrid 1989, pp. 15–82.

en el que se desenvuelve el artista como una captación simbólica de una experiencia global del mundo.

Conflictos entre disidencia política y exigencia intelectual: el caso de José Ortega y Gasset

Jorge Costa Delgado, Universidad de Cádiz

En primer lugar, conviene aclarar el uso que voy a dar a los términos “disidencia política” y “exigencia intelectual”. Por “disidencia política”, parece más claro, se entenderá el compromiso con posiciones opuestas al polo dominante en un contexto histórico-político determinado. La “exigencia intelectual” supondrá, en un estado del campo intelectual dado, la capacidad de manejar los recursos que son considerados legítimos y producir efectos en el mismo, gozando del reconocimiento de los pares, particularmente de los pares más consagrados. No puedo detenerme en los criterios para medir ese reconocimiento, que es siempre revisable, pero daré por hecho e iré mostrando cómo Ortega, en 1914, disfrutaba de él. Se comprenderá que estos precarios puntos de partida sólo cobran sentido aplicándose a un caso concreto, aunque puedan trasladarse con muchas precauciones a otros distintos. Aquí hablaremos, en el marco de la crisis de la Restauración en la España de principios del siglo XX, de la trayectoria política e intelectual de Ortega que, al menos por un tiempo, compatibilizó, con dificultades, las dos posibilidades que he esbozado anteriormente. Es importante insistir en que el conflicto entre estas dos posiciones que aquí planteamos no se resuelve de la misma manera en distintos momentos de la vida de Ortega. De hecho, se podría jugar con las diferentes posibilidades que ofrece el binomio político-intelectual para tratar de

iluminar distintas fases de su biografía. Así, podría hablarse de disidencia política sin exigencia intelectual (o con ésta en un segundo plano) durante el período de actividad parlamentaria de la Agrupación al Servicio de la República, en 1931 y 1932. O, a la inversa, de exigencia intelectual sin disidencia política a partir de ese mismo año, incluyendo, con matices, la Guerra Civil y el primer franquismo. Sería difícil, en cambio, para el caso de Ortega, más allá de su juventud temprana, hablar de ausencia de compromiso político e intelectual. En todo caso, podría decirse que la Guerra Civil y el exilio en Argentina supusieron un grave deterioro de las condiciones en que Ortega venía desarrollando su proyecto filosófico y, con ello, de la posibilidad de mantener cierto nivel de exigencia intelectual.

1.1. ¿Cuáles son las condiciones sociales del compromiso político asociado a la exigencia intelectual en este período?

En primer lugar, no cabe duda, debe señalarse la existencia de una doble barrera de acceso: clase social y género. Sólo a partir de 1910 se regula por ley el acceso de la mujer a la universidad en las mismas condiciones que los hombres y, aún en 1930, sólo el 3'8 % de las mujeres españolas pasaban de la escuela primaria. Respecto a lo primero, basta señalar que los recursos económicos y simbólicos que eran condición de acceso al campo intelectual están muy desigualmente distribuidos en este período, como se observa en las trayectorias que he podido reconstruir hasta ahora.

En segundo lugar, existen una serie de espacios de sociabilidad e instituciones en la España de la época que soportan y alientan este doble compromiso. Es importante distinguir entre ambos elementos, aunque en ocasiones vayan de la mano. Entre los primeros se pueden contar las tertulias, los banquetes–homenajes, los mítines políticos, una campaña electoral, el proyecto de la Escuela Nueva socialista, las reuniones y debates del Ateneo de Madrid, las estancias en el extranjero como pensionados por la Junta de Ampliación de Estudios, o las clases de doctorado de Giner de los Ríos en la Universidad Central de Madrid. Entre las instituciones podemos contar la Institución de Libre Enseñanza, el propio Ateneo de Madrid, la Junta de Ampliación de

Estudios, la Residencia de Estudiantes, los partidos políticos que forman parte de la breve coalición republicano-socialista de 1909, algunas revistas y periódicos, la Universidad en expansión y, en general, un Estado que mantiene un funcionariado público relativamente independiente de los vaivenes políticos y al que se accede por oposición. Veamos cómo se materializa la influencia de estos elementos en la trayectoria de Ortega.

Ortega nace en 1883, en el seno de una familia de la burguesía liberal de Madrid, muy bien relacionada: su padre, además de escritor de cierto renombre, fue director de «El Imparcial», uno de los principales periódicos liberales, que era propiedad de la familia Gasset. Uno de sus tíos, Rafael Gasset, fue varias veces diputado en las Cortes de la Restauración, llegando incluso a ministro. También encontramos importantes vínculos con la Institución Libre de Enseñanza en el seno familiar. En definitiva, José Ortega y Gasset crece muy familiarizado con el entorno político y cultural liberal de finales del siglo XIX. Retomando los parámetros señalados anteriormente: varón perteneciente a una burguesía liberal con inquietudes intelectuales.

En 1902, a la vez que se licencia en Filosofía y Letras en Madrid, publica su primer artículo en «El Faro de Vigo». Tres años después, tras doctorarse, Ortega emprende su primer viaje a Alemania, con el apoyo económico de su familia. La Junta de Ampliación de Estudios no existe aún y, aunque ya se habían dado algunos pasos para enviar al extranjero a estudiantes y profesores españoles para mejorar su formación, las pensiones de estudios no están regularizadas: costearse una estancia de estudios en Alemania no era cosa fácil, ni siquiera para un joven procedente de una familia con semejante capital económico y cultural. Más allá de los vínculos personales que puedan establecerse en estos viajes de estudios, que son determinantes para comprender las trayectorias intelectuales y también institucionales de muchos de estos miembros, es interesante comprobar cómo la estancia en el extranjero es una experiencia común fundamental (en su doble sentido: “que sirve de fundamento o es lo principal en algo”, en este caso, en una trayectoria, al abrir un nuevo espacio de posibilidades) para un determinado grupo de jóvenes que luego se presentará y representará socialmente como generación. Zulueta y Castillejo, por ejemplo, están en Alemania ese mismo año.

Detengámonos en este punto: ¿qué papel juega esa alquimia generacional en la trayectoria política e intelectual de Ortega y de este grupo de jóvenes? La distinción de Karl Mannheim entre posición, conexión y unidad generacional arroja luz al respecto. En la sociedad española de la época era evidente que estos jóvenes formaban, por tener un origen social y unas experiencias vitales similares, un grupo bien diferenciado de otros jóvenes que, sin embargo, compartían con ellos el hecho de serlo biológicamente: es decir, una posición generacional. Y eso dejando a un lado las muy razonables dudas que plantea el incluir en un mismo grupo social a Ortega y a un campesino que empieza a trabajar desde los siete años en el campo. En cualquier caso, este ambiente común, que dota de sentido a lo que Mannheim denomina “conexión generacional”, no basta para conformar un “grupo concreto”, en el sentido de una forma de asociación con un proyecto consciente de intervención en el mundo social. Este “grupo concreto” sería la “unidad generacional”.

Pero habíamos dejado a Ortega estudiando en Alemania... Aún no se puede hablar de “unidad generacional”. De hecho, Ortega se siente tremendamente solo en el extranjero y apenas tiene corresponsales españoles, más allá de su círculo familiar. ¿Cómo se va conformando ese grupo que, en 1914, suscribirá con entusiasmo el panfleto titulado “Vieja y nueva política”?

En 1906, Ortega vuelve a Alemania, esta vez con pensión del Ministerio de Instrucción pública y con Marburgo como objetivo, para estudiar el neokantismo. Se dedica con ahínco a su formación científica, no sólo filosófica y, pese a que entonces afirma que «en la España de su época no hay derecho a ser sólo periodista o sólo filósofo, metido cada uno en lo suyo»¹, ya empieza a hacerse presente esa contradicción que le acompañará toda su vida: un proyecto filosófico heterodoxo que le supondrá numerosas críticas y, sin embargo, será a la vez una de las fuentes más importantes de su originalidad y potencia intelectual. A su regreso de Alemania, Ortega comienza a publicar artículos asiduamente en el periódico familiar y crea una nueva revista, *Faro*, con apoyo económico de su tío, entre otros. Mantiene polémicas con Gabriel Maura, Maeztu, Azorín, Unamuno... Participa en las ter-

¹ JAVIER ZAMORA BONILLA, *Ortega y Gasset*, Plaza y Janés, Barcelona 2002, p. 61.

tulias y seminarios del Ateneo, donde da su primera gran conferencia. Sus intercambios epistolares se hacen más amplios y, poco a poco, se va haciendo un nombre entre los intelectuales españoles de su tiempo, particularmente entre los de su edad, que comienzan a verlo como un referente. Mientras tanto, comienza a trabajar como profesor en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid gracias a las recomendaciones de familiares y amigos y, un año más tarde (1910), gana la cátedra de Metafísica en la Universidad Central, esta vez por oposición. También en este sentido será un referente para muchos de sus coetáneos, que acudirán a él en busca de mediación para pensionados, publicaciones, cátedras... El capital social de Ortega se suma al capital cultural, cultivado intensamente durante sus estancias en Alemania y ampliamente rentabilizado a su regreso a Madrid. Habría aún una tercera estancia en Marburgo, esta vez sí con una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios, pero nos interesa más centrarnos en la evolución de la posición política de Ortega hacia la cristalización de un programa generacional.

Ya desde su estancia en Alemania, Ortega coquetea con el socialismo y, después de los sucesos de la Semana Trágica (1909), se aproxima a dos de los principales partidos de la conjunción republicano-socialista: el PSOE y el Partido Republicano Radical de Lerroux. Pero no termina de encontrar acomodo en ellos: ve un enorme potencial lastrado por el dogmatismo socialista y la demagogia de Lerroux. Otros partícipes de la “conexión generacional” tienen las mismas dudas, aunque con distintos grados de compromiso. Entre 1912 y 1913 se abre una nueva posibilidad en el campo político: el Partido Republicano Reformista de Melquíades Álvarez asume la accidentalidad en la forma de gobierno defendiendo a la vez la necesidad de romper con el turno. El mismo año de 1913 se publica el manifiesto de la Liga de Educación Política Española, redactado por Ortega: es la cristalización del programa político de la “unidad generacional” de la que antes hablábamos.

1.2. Una política en clave generacional

La posición política de la Liga de Educación Política pasa por el liberalismo social y apuesta por la pedagogía como práctica para alcanzar la modernización cultural, técnica y económica de España. Por otra parte, afirma la intención de hacer Política con mayúsculas, renunciando a las tradicionales formas de «la captación del gobierno»² para dedicarse al «fomento de la vitalidad de España.»³ Respecto a su relación con los partidos políticos, subraya su simpatía por el potencial modernizador del socialismo a la vez que critica su dogmatismo; pero, sobre todo, destaca su proximidad con el reformismo. Por último, no pretende dirigirse a las masas, sino que «es lo primero fomentar la organización de una minoría encargada de la educación política de las masas.»⁴

Me parece que el concepto de hegemonía y bloque histórico de Gramsci podría ayudarnos a interpretar la apuesta política que aquí se presenta. Si nos preguntamos por qué se asocia este programa político a la cuestión generacional surgen tres respuestas. En primer lugar, porque la apelación a la generación permite movilizar un sentimiento de pertenencia que difícilmente podía expresarse de otra manera dadas las características de los componentes del grupo: alejados intelectualmente de la élite del turno y del dogmatismo socialista y republicano, y con unas condiciones materiales de vida igualmente distintas a las de la burguesía y aristocracia rentistas y a las de las clases populares (y también, por cierto, a las de los intelectuales de otra generación, salvo quizás en Cataluña). Así se entiende el llamamiento a «los nuevos hombres privilegiados de la injusta sociedad —a los médicos e ingenieros, profesores y comerciantes, industriales y técnicos—.»⁵ En segundo lugar, la representación del cambio político en términos generacionales compete con la división del mundo en clases sociales; de igual forma que un programa político que pretende armonizar los intereses de los distintos grupos sociales que componen una nación en

² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Vieja y nueva política*, en *Obras Completas*, Tomo I, Taurus / Fundación Ortega y Gasset, Madrid 2004 [1914], p.716.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 739.

⁵ *Ivi*, p. 725.

aras de su modernización (otra vez lo nuevo, lo actual), compite con la lucha de clases como motor de la historia y el socialismo como objetivo. En tercer lugar, y en esto consiste el intento de configurar un bloque histórico de cara a una acción política futura, el discurso generacional de renovación, por la propia ambigüedad del concepto de generación en su uso cotidiano, acompañado de guiños a otros grupos sociales, permite presentar los intereses particulares —propios de la “unidad generacional”— como intereses nacionales que deberían ser asumidos por toda la sociedad o, al menos, conectar con un sector mucho más amplio.

1.3. Conclusión

Mi hipótesis es que hay elementos significativos de este proyecto de construcción de hegemonía —materializado inicialmente en la LEP y que se fue forjando, como he tratado de mostrar mediante las notas biográficas sobre Ortega, en los años anteriores, a través de experiencias vitales comunes, soportes institucionales y espacios de sociabilidad compartidos— que persisten en los esquemas de percepción y en las formas de entender la participación política, para la mayoría de los componentes de esta “unidad generacional” a lo largo de su vida. Más allá de la concreción de su militancia o de su renuncia a participar en diferentes partidos, sindicatos, asociaciones, etcétera. Es decir, que desde esta perspectiva se observaría una afinidad entre sus trayectorias personales, que no obstante sólo podrían explicarse combinando otros factores. Por ejemplo, la filosofía y la producción de Ortega como especialista, la resolución del conflicto entre la vocación literaria y política de Manuel Azaña, o las posiciones institucionales de ambos en el Ateneo y la Universidad.

La LEP, como asociación, tuvo una corta vida. De hecho, es probable que muchos de los firmantes no llegaran a reunirse ni una sola vez. Pero sus efectos en el campo político fueron muy intensos a medio y largo plazo: fue el trampolín de acceso de un nutrido grupo de intelectuales a puestos de cierta responsabilidad política, transformando las carreras de muchos de ellos, como la de Manuel Azaña, y, por supuesto, transformando también las reglas del propio juego político. Para la

mayoría fue el primer paso decidido hacia un compromiso político organizado y, con ello, la revelación del conflicto entre disidencia política y exigencia intelectual. Azaña lo expresa muy bien en sus observaciones acerca de la ruptura de Ortega con el reformismo y el papel de los intelectuales procedentes de la LEP en las reuniones del comité nacional del partido: «La mayoría de los que a ellas asisten conocen la política de oídas o por lo que leen en los libros, con lo que todo se reduce a torneos en los que cada señor va a demostrar que es más culto, más ingenioso y más elocuente que los otros»⁶, mientras que «los políticos están en contra de Ortega»⁷, que defiende que la menor aproximación a Romanones «nos desprestigia ante la opinión pública y nos anula como fuerza política.»⁸ Oposiciones similares pueden, a veces, explicar lo que ocurre en departamentos de facultad o en disputas literarias mejor que clasificaciones escolásticas entre tradiciones intelectuales. O, por qué no, lo que ocurre en asambleas de movimientos sociales o en partidos políticos mejor que la división izquierda–derecha. Son la eficiencia y el pragmatismo frente a la búsqueda de la verdad. O en su cara oculta: la política de expertos y el maquiavelismo frente a la lógica de la distinción y el elitismo, ya sea intelectual o de otro cuño.

⁶ SANTOS JULIÁ DÍAZ, *Vida y tiempo de Manuel Azaña. 1880–1940*, Santillana, Madrid 2010, p. 124.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

El *Castelar* de Jarnés. Radiografía de una España siempre
invertibrada

Macarena J. Naranjo, Universidad de Málaga

«He aquí toda la política del siglo XIX europeo: cautivar a las gentes. He aquí toda la política del siglo XX europeo: sorprenderlas. De la seducción al pánico. Vivimos en la época del terror. Entonces la arena y el himno. Ahora las manos arriba y la pistola al pecho.»¹ Así reflexionaba Benjamín Jarnés en su doliente biografía, nada novelada, pero sí muy ensayística, sobre el gran tribuno republicano, Emilio de Castelar. Tras una monja, y un singular militar carlista, elige para su tercera colaboración en la empresa de vidas decimonónicas patrocinada por José Ortega y Gasset el discurrir vital de un elocuente orador, infatigable escritor e ideólogo *aparatosamente* republicano, amante de las abstracciones líricas y las metáforas bíblico–progresistas. Un hijo, en fin, de su siglo, y aún más de su nación española, que lanza su profesión de fe a lo largo de cientos, de miles de discursos:

Comienza la era del encendido tropo. ¿Al servicio de quién? ¿Al servicio de qué? Repitamos las palabras de Edgar Quinet: «Este pueblo español tiene tanta vida, que la presta a abstracciones que no dicen ya nada al resto del mundo». Ya puede nacer Castelar. Y, en efecto, en este mes histórico [septiembre], nace en Cádiz.²

¹ BENJAMÍN JARNÉS, *Castelar. Hombre del Sinaí*, Espasa–Calpe, Madrid 1971, p. 13.

² *Ivi*, p. 44.

Cargado de razón, Azorín llamaría a la *Correspondencia* castelari-na «biografía, autobiografía, vivísima, magnífica, de Castelar, y al propio tiempo un compendio de la historia moderna de España.»³ Una historia que prolongaba sus tóxicas ramificaciones hasta aquellos turbios años treinta del siglo XX; hasta estos, opacos, de pleno siglo XXI.

1.1 Las contradicciones de la impureza

La decisión de biografiar, en 1935, al vehemente republicano no deja de ser paradójica. Jarnés, el más brillante prosista de su promoción, conocido y aplaudido en el extranjero (no sólo la circundante Europa; también, América, Norte y Sur), estaba siendo entonces —signo del absurdo de esos tiempos de torpe mixtificación— agriamente atacado y públicamente condenado por su *apoliticismo*, por su falta de posicionamiento ante los aullidos ideológicos y los cornetines bélicos: por una *pureza* cívico-artística, como se llamó entonces a su actitud, y a la de otros intelectuales⁴. Oigámosle en aquellos momentos, asomándonos a la privacidad de sus anotaciones:

Una cadena visible de sucesos políticos. Otra invisible —al menos yo no la veo— que no sabemos adónde nos llevará. La política llamada de acción no me concierne. No la siento: me interesa demasiado el hombre, para preocuparme el hombre restringido, limitado a una idea, es decir, a un dogma [...] ¡Qué modo de encubrir un apetito exacerbado de poder bajo montones de hojarasca «ideológica»!⁵

³ Ivi, p. 179.

⁴ Respecto a su catalogación como escritor *puro* respondió Jarnés, en 1930, con un argumento sarcásticamente concluyente: «Cuando yo —paleta asombrado de la literatura— llegué a rozar esos grupos, vi con sorpresa que mis impuros borradores también podían alojarse en aquellas immaculadas revistas. [...] Y yo, yo que desde hace tanto tiempo sueño con escribir mi libro *Elogio de la impureza*, fui declarado “puro” por todos los “impuros” y por muchos de los “puros”. ¡Pintoresco destino! (Mis buenos camaradas: con la pureza sólo puede construirse un sonajero o un pareado. Pero el *Fausto* y la campana de la Catedral de Toledo están llenos de impurezas)», en BENJAMÍN JARNÉS, *Autobiografía*, ed. I. M. GIL, «Cuadernos Jarnesianos», n. 1, IFC, Zaragoza 1988, pp. 14–15.

⁵ ID., *Epistolario 1919–1939 y Cuadernos íntimos*, ed. J. GRACIA Y D. RÓDENAS DE MOYA, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid 2003, pp. 276–278.

Hacia finales de la tercera década del siglo XX, y en los primeros pasos de la cuarta, signos de muy diferente vestimenta avisan de una politización y un nerviosismo rabioso que alcanzan a todas las acciones públicas del hombre. También a la literatura ⁶. Circunstancias histórico-políticas, económicas y sociológicas, de fuera y de bien dentro de nuestras fronteras, dieron la puntilla. El mundo envejecía. Comenzaron a reprobarse ácidamente aquellos ensayos de narración en los que se habían ejercitado los prosistas del «arte nuevo» en los *felices* años veinte, desplegados a partir de un enroscamiento en sí mismos, levantados a raíz de la tematización del mismo proceso de creación, ensimismados en su parloteo intrascendente, y, sobre todo, ajenos a consignas y regímenes políticos. Apolíticos, entonces: «Todos esos jóvenes seguidores del “arte puro” son traidores. Al huir de los problemas políticos, sirven a los oligarcas». ⁷

Las cartas que, desde 1930 hasta 1936, fue recibiendo Jarnés de sus compañeros de letras, algunos ya “de armas”, y de numerosos pensadores foráneos, dan testimonio de la alarmante baja de los valores literarios en medio de la agitación política ⁸. La literatura, por un lado y por otro, comenzó a posicionarse al inicio de la década, haciendo inviable su práctica tal como se había hecho en los años anteriores ⁹. Sin

⁶ No obstante, el proceso de politización literaria había comenzado en el periodo de entreguerras y, específicamente, a partir del *desastre* de la guerra de Marruecos, con una fecha clave, la de 1917, señalada por la huelga general y la Revolución soviética. Sin embargo, será en vísperas de la II República cuando aparece una literatura «dotada de clara intencionalidad comprometida frente a las fórmulas “deshumanizadas”», como expone Sánchez Vidal. Ahora habrá un cultivo sistemático que llegará a materializarse en un «conjunto de iniciativas orgánicas (cada vez más conectadas con sus homólogos europeos) que van creando una red de referencias para el intelectual comprometido», en AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, “La literatura entre pureza y revolución. La novela”, en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1914–1939*, ed. V. GARCÍA DE LA CONCHA, Crítica, Barcelona 1984, pp. 619–640 (las citas están en p. 619). Por supuesto, la crónica más completa de esta alteración en el panorama sociocultural español se encuentra trazada en JUAN CANO BALLESTA, *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*, Siglo XXI, Madrid 1996.

⁷ Palabras atribuidas a José Díaz Fernández por LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES Y JOSÉ ESTEBAN: “La novela social”, en *Historia y crítica de la literatura española*, cit., p. 641.

⁸ Véanse algunos de estos sumarisimos juicios en BENJAMÍN JARNÉS, *Epistolario*, cit. pp. 180–200. En octubre de 1935, el intelectual Hellmuth Petriconi escribe a Jarnés en epístola privada: «Hay algo en tu carta que no comprendo: lo de los nuevos enemigos de tu obra. [...] ¿Les parece ya *demodée* [...] o es que echan de menos cierto activismo político?», p. 200.

⁹ Escribía en 1930 uno de aquellos prosistas, Antonio Espina: «Hoy ya las posiciones y las posturas y hasta los gestos de nuestros intelectuales están con precisión dilucidados. El mapa

embargo, Benjamín Jarnés no participaría en el calor de la opinión pública; rehúye lanzarse a la calle, sumarse al mitin o escribir en ortodoxas páginas “de partido”. No se deja mixtificar por la politización cultural, sino que sigue anotando en la intimidad de sus cuadernos:

Turbia espuma política sobre todos los valores humanos. [...] pasiones en choque. [...] Todo, ¿para qué? [...] siempre, siempre, el mismo hombre de Viriato. [...] ¡Qué reacciones tan simples, tan primitivas! ¡Cómo domina lo irracional! [...] Hipocresía que no vacila en sacrificarlo todo —hasta la vida del prójimo— por conseguir sus propósitos, llamados pomposamente «ideales». Ahora el mundo está en plena fiebre de apetitos «políticos». Dos o tres ideas simplicísimas se están engullendo al hombre y tal vez a la civilización.¹⁰

1.1.1 La pura conciencia histórica

En 1935, Jarnés continúa tenaz sin personarse en la llamada política de acción. No enarbola esta o aquella bermeja bandera, ni da el do de pecho con una soflama retumbante. Antes bien, escucha al maestro Ortega y Gasset, al que siempre rindió devoción y cuyas reflexiones conforman los vectores temáticos de toda la producción intelectual jarnesiana. Lo escucha y llena de contenido su petición. Ese mismo año de 1935, en *Revista de Occidente*, anotaba el filósofo español:

Si yo digo al lector que estudie historia, me mueve la convicción de que sólo la historia puede salvar al hombre de hoy, porque la conciencia histórica ha llegado a ser, por vez primera, una radical necesidad de nuestra vida. Por tanto, no una curiosidad, ni una diversión, ni un lujo, sino un sustancial menester.¹¹

El discurso biográfico, que activa la conciencia histórica inquietándose por lo pretérito en vista de lo posible—prospectivo, es la única salida legítima que encuentra Benjamín Jarnés a fin de saber *a qué atenerse*. Para salvar al hombre de hoy, al compañero que se batía en la

de la literatura española, lo mismo que el de la política española, va fijando sus líneas y sus tintas, seguramente por mucho tiempo». ANTONIO ESPINA, “José Díaz Fernández: *El Nuevo Romanticismo*”, «Revista de Occidente», n. 90, diciembre de 1930, p. 374.

¹⁰ BENJAMÍN JARNÉS, *Epistolario*, cit., p. 278.

¹¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, “Problemas y métodos de la historiografía moderna: J. Huizinga”, «Revista de Occidente», n. 145, julio de 1935, p. 2.

calle reproduciendo un lienzo de Goya, no da Jarnés un saltito a la derecha o a la izquierda, sino que efectúa tremenda contorsión jánica al inmediato siglo antecesor, para comprender algo de aquella turbia espuma–siglo XX que enterraba al individuo en la masa acéfala de la consigna y el paredón¹². Ante la radicalización política, opta por seguir escribiendo, aun bajo el ruido y la furia, y depositar bajo el microscopio intelectual a la sociedad española del diecinueve, destilando las esencias que ya conformaban la del veinte¹³. Así, tras reproducir unas palabras de Castelar, «[...] porque todos tenemos iguales probabilidades de que salga la República o la Monarquía», añade Jarnés la zumbona, pero fatalmente exacta, glosa: «Castelar emplea el mismo lenguaje de la lotería, que también se utilizó más tarde. “Que salga la República...”». España es un delicioso país de loterías. Se espera que salga de las urnas un régimen, como se espera la bola de los quince millones»¹⁴.

Jarnés emplea su biografía de Castelar como pretexto para abordar el «problema de España», que continuaba sin resolverse, y hasta qué punto, en aquel año¹⁵. Problema epistemológico, con inquietantes desviaciones hacia lo ontológico en ocasiones, porque «España seguía, como sigue aún, sin hallarse a sí misma.»¹⁶ Aunque la aventura, de naturaleza dantesca, augure el fatalismo de las inexorables leyes históricas: «Y entristece bajar a los sótanos donde verdaderamente se incubaba la agitación política de aquellos días, tan semejante a la que hoy padecemos; pero ¿por qué no hacerlo alguna vez si así pueden quedar

¹² Cfr. Miguel de Unamuno: «Meditar y considerar la historia patria y sus hombres es hacer Historia, y es hacer patria, y es hacer hombres de ella, históricos y patriotas», en MIGUEL DE UNAMUNO, *Libros y autores españoles contemporáneos*, Espasa–Calpe, Madrid 1972, p. 232.

¹³ Curiosamente, Miguel de Unamuno elogió encomiablemente, sin por ello privarse de sus personales enmiendas, el estudio jarnésiano, del que dijo ser un «excelente libro», «muy significativo de la actitud de la juventud actual, de la generación del siglo XX frente a los hombres del XIX, y representada por uno de los más representativos, más comprensivos y más agudos de los de esta generación»: Ivi, p. 225.

¹⁴ BENJAMÍN JARNÉS, *Castelar*, cit., p. 135.

¹⁵ Cuestión aún irresoluta, e irresoluble. Refiriéndose a la segunda biografía de Benjamín Jarnés, *Zumalacárregui, el caudillo romántico* (1931), escribía —y estamos en 1998— el historiador ANTONIO GALLEGO MORELL: «Esta última “guerra del Norte” me ha hecho releer mucho en torno a las “carlistadas” del siglo XIX, y he entendido muchas cosas, desgraciadamente», en «ABC», 20 de agosto de 1998, p. 44; el subrayado es mío.

¹⁶ JUAN CHABÁS, *Juan Maragall, poeta y ciudadano*, Espasa–Calpe, Madrid 1935, p. 41.

al desnudo ideas de rutilante cáscara, pero de tuétano carcomido?»¹⁷. Los españoles no habían aprendido la lección, ni siquiera se habían preocupado de extraer la moraleja. Había, pues, que retroceder a buscarla, si España quería revitalizarse como nación, engancharse al fin a la locomotora de la moderna Europa. Lo había formulado Ortega — premonitorio siempre— en 1927: a su juicio, era urgente tener

ideas claras y precisas sobre la situación histórica de los españoles, sobre las virtudes que tienen, sobre las que les faltan, sobre las que les sobran, sobre la estructura social efectiva de nuestro país [...] angustia advertir el número escásimo de personas que han pensado en serio y directamente sobre ellas.¹⁸

No sucedió así en Benjamín Jarnés. Su ensayo biográfico sobre el orador republicano es un digno intento de comprender directamente su presente, sabiéndolo herencia legada por lo pretérito: «[...] el entender esto de verdad [...] supone haber caído en la perogrullesca cuenta de que el presente consiste en el pasado, se compone del pasado, que las cosas que han pasado son los elementos de que se integra toda la actualidad humana [...]»¹⁹.

1.2 Emilio Castelar: el *eco* de un siglo incierto

Para cumplir este cometido, elige Jarnés a una figura representativa de la clase de sociedad que imperó durante el XIX, tributaria de su sistema moral y estético. «La inquietud de Castelar, insisto, fue España y la política de España»²⁰: perfecta encarnadura axiológica y anímica de su siglo, en sus muchos defectos y en sus pocas excelencias. Sus fallas fueron las del colectivo que perdió una república, unos territorios transatlánticos y la oportunidad de devenir Europa²¹. Por ello es

¹⁷ BENJAMÍN JARNÉS, *Castelar*, cit., p. 149.

¹⁸ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Triptico. Mirabeau o el político. Kant. Pidiendo un Goethe desde dentro*, Espasa-Calpe, Madrid 1972, p. 55.

¹⁹ ID., art. cit., p. 3.

²⁰ BENJAMÍN JARNÉS, *Castelar*, cit., p. 212.

²¹ El seleccionar sujetos emblemáticos para protagonizar los nuevos ejercicios interpretativos fue también el propósito de Lytton Strachey y del resto de los modernos biógrafos europeos. Cfr.: «Su vida fue extraordinaria por muchos conceptos, pero el interés que despierta en el investigador moderno depende fundamentalmente de [...] la luz que su carrera arroja sobre

Castelar el termómetro utilizado para medir la temperatura emocional de su centuria. El biógrafo tiene el acierto de saber trazar la conexión entre los destinos de una entidad y la suerte de una de sus criaturas²²: «Y con el dominio colonial de España se desmoronaba también el organismo del escritor infatigable [...] No tardó en ver su salud, y la de España, heridas de muerte»²³.

A la luz del recorrido vital del orador, y dado que los mismos lodos enfangaban sendas vidas, la del biógrafo y la del biografiado — repúblicas fracasadas, los afanes liberales echados por tierra, desórdenes civiles, primitivo miedo e irracional violencia—, va subrayando Jarnés los paralelismos entre ambos siglos, demostrando que los males habían sido, irremediabilmente, heredados.

Nuestro Emilio va a romper a hablar. Poco antes había roto a hablar España. Si no estallan, se mueren —España y Castelar. ¿Tenían mucho que decir? Seguramente muy poco, puesto que nada, entonces, habían pensado bien. No se trata de un movimiento ideológico —¿cuándo se produjeron en España?— se trata de una explosión sentimental.²⁴

Explosión emocional. Revolución sin ideas revolucionarias, como se llamó al XIX español. Eran destruidos, incendiados los conventos (¿no se volverían a desmontar en 1931?), pero la antigua intolerancia quedaba en pie. Había ímpetus fogosos, delirios, mártires y héroes estatuarios (¿no los hubo igual en el 34, en el 35, y en el gran derrumbe de 1936?), pero ninguna filosofía posible, ningún genio constructor ni audacia de pensamientos o concepciones. Se sacrificó la centuria a sintagmas altisonantes, a inflamados tropos verbales importados de realidades foráneas: suplantando, finalmente, *lo real* por una falseada imagen verbal de la misma. Castelar, escribe Jarnés, «vio claramente las futuras luchas de los dos grandes enemigos de España: la holgaza-

el espíritu de su época [...]», en LYTTON STRACHEY, *Victorianos eminentes*, trad. D. López García, Valdemar, Madrid 1998, p. 31.

²² Ya avisó Jarnés en la «Nota preliminar» de su primera biografía que cada ejercicio biográfico habría de ser «la ventana por donde nos asomamos a ver el desfile de un siglo, de un trozo de siglo, por donde apreciamos un índice de cultura, una tensión o una extrema languidez de energías». BENJAMÍN JARNÉS, *Sor Patrocinio, la monja de las llagas*, Espasa-Calpe, Madrid 1929, p. 17.

²³ ID., *Castelar*, cit., p. 214.

²⁴ Ivi, p. 60.

nería y la ignorancia»²⁵. Dos enemigos que se resumen en uno solo: pereza intelectual. Y, no obstante, pese a detectar lúcidamente el problema y gesticular el diagnóstico, Castelar, según argumenta el biógrafo, no supo hacer más que sobredimensionarlo:

Antes que sembrador de ideas, era [Castelar] cantor de emociones [...] ¿Quién podía hacer caso del país, dedicados todos como estaban a la sabrosa tarea de acuñar frases históricas? He aquí una de Castelar: España ha cansado a la Historia... ¡Infeliz nación la que produce estos hombres y estas frases! Se quedará embelesada escuchándolos [...] ¡Desgraciado país a quien le sobran hechiceros! [...] Sustituirá su drama auténtico por la teatralidad de su drama.²⁶

La desidia reflexiva se dispersa en una fenomenología coherente, pero implacable: querencia por la abstracción, incoherencias y vaguedades, y, en fin, el tan hispánico defecto de «olvidar los datos inmediatos del problema, para sustituir los desfallecimientos de hoy por la ensoñadora invocación a hipotéticos mañanas.»²⁷ Tal era la prosopografía seductora de Emilio Castelar, con su gusto por los conceptos, cabalgando ferviente sobre el Ideal —el tropo como obediente esclavo— sin reparar en la tierra que pisaba. Hombre, entonces, como todo el siglo, de imprecisión e inexactitudes, de gestos, y no de gestas²⁸: «Castelar frente al ídolo de las tres cabezas [Libertad, Igualdad, Fraternidad], prefirió cantar sin querer verle las trampas. [...] ¡Terrible enfermedad esta niebla que nos esconde los límites!»²⁹.

1.2.1 España y su metafísica circularidad

Hombre, también, cuya etopeya encuentra Jarnés tristemente reflejada en muchos de sus compañeros que se jugaban el pellejo —el suyo y el del prójimo— por la defensa a ultranza de cualquier *ismo* de signo

²⁵ Ivi, p. 121.

²⁶ Ivi, pp. 16–18.

²⁷ Ivi, p. 155.

²⁸ Recuérdese la advertencia, con inspiración de imperativo categórico, de Ortega en el año de 1902: «O se hace literatura o se hace precisión o se calla uno», en JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Obras Completas. Tomo I. 1902/1915*, Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, Madrid 2004, p. 200.

²⁹ BENJAMÍN JARNÉS, *Castelar*, cit., p. 92.

político que enardeciese sus ánimos: fascismo, republicanismo, comunismo, ¡surrealismo!, sin que cupiera en la conclusión una preñada meditación y, sobre todo, una atención real a las coordenadas espacio-temporales españolas. Todo se resumía en *fraseología*. Jarnés constata angustiado la identidad de caracteres y procedimientos.

¡Vivir por la idea! ¡Morir por la idea! Gritos así hemos escuchado frecuentemente. Toda la historia del siglo XIX está abarrotada de gritos así. [...] *El entusiasta contemporáneo aún sigue creyendo* en el poder de cualquier idea que se le filtró en el cuerpo. Circularon unas cuantas de esas ideas [...] *que espolean hoy a nuestras juventudes*, como espoleaba y encendía a las de 1855 la idea del progreso. Pocos hicieron entonces caso de Valera, *pocos lo harán también en estos días* de José Ortega y Gasset. Seguirán con su idea, lo peor que puede ocurrirle a un hombre que se proponga pensar; porque decidir rotundamente seguir con su idea es decidirse a falsificar, a torcer su pensamiento [...] ³⁰

El autor va desbrozando la biografía de su España, estableciendo inquietantes analogías entre el carácter de Emilio Castelar y del tiempo en que vivió, y su contingente realidad embrutecida de la II República española, trazando una línea de desdichada continuidad entre los dos momentos históricos. Ni en un siglo, ni en el tercio que se llevaba del otro, aquellos de los que se esperaba que dirigieran la nación se habían entregado a la tarea de ver, clara y distintamente, cuál era la *realidad histórica* de España.

La ausencia en crudo de levadura reflexiva y la precipitación inconsecuente en los actos, productos de la pereza y la falta de hábito ante la tarea de pensar, eran la nuez semántica del ADN español. Así fue en Castelar, lo fue en todo el XIX, y lo será aún en el siglo XX. De ello resultaban también las contradicciones, en todos los órdenes del pensamiento y la acción. En la nebulosa ideología de entonces se entremezclaban viejos y nuevos ídolos:

Castelar y otros insignes políticos del XIX pretendían, *como aún otros pretenden* desmoronar al trono, aunque por los procedimientos habituales de todo hombre del Sinaí: al son de las trompetas retóricas. Bíblicos modos *aún utilizables* en un país levítico y guerrillero [...] ³¹

³⁰ Ivi, pp. 86–88. Los subrayados son míos.

³¹ Ivi, p. 95. Los subrayados son míos.

De esta forma, los mismos males, que hicieron fracasar el gran ideal perseguido por Castelar, y retardar la entrada de España en la Modernidad, seguían, con su inevitable virtud de la persistencia hereditaria, negándole al pueblo español un presente que construyese futuro.

Acaso le faltó a Castelar rigidez —y le sobró flexibilidad— para hacer coincidir su idea —que era la idea de todo el siglo europeo— con la hirsuta realidad de España, toda erizada de prejuicios, de obstáculos tradicionales [...] El problema político español, ¿no arrancaba —*no arranca aún*— de falta de equilibrio entre las dos virtudes?³²

Emilio Castelar es la motivación que elige Jarnés para esbozar metonímicamente el carácter y destino, con sus ingredientes azarosos, de una España que se sentía vigente. Las biografías individuales serán para él pedazos de una orgánica biografía colectiva: el pueblo español en el XIX, que dio como fruto, los hombres del siglo XX. Más que una revisión de la figura del ilustre republicano, el discurso pretendía ser, ante todo, una indagación —sin apasionamiento ni furor crítico— acerca de la realidad histórica —y, por tanto, siempre actual— de España.

La conclusión será demoledora: la circularidad metafísica de la nación, la repetición de errores y diagnósticos, el tropiezo con la misma piedra genética. Desalentadora certeza que se evidenciará ante todos los españoles, apenas un año más tarde, con el elocuente fratricidio. «¿Está fechada la carta en abril de 1931?», irrumpe el biógrafo tras la cita de una nota de Castelar; y se contesta: «No; en septiembre de 1876. Se ve que medio siglo no es nada en la historia de un pueblo. Mucho menos en la historia de España».³³

³² Ivi, p. 186. El subrayado es mío.

³³ Ivi, p. 175.

Los poetas antifranquistas en el Penal de Burgos: ¿disidentes en busca de la libertad? (1946–1961)

Aurore Ducellier, Université Paris 3 / Montpellier 3

A partir de 1945, la Dirección General de Prisiones agrupa en Burgos a los presos considerados peligrosos y con altas penas (especialmente los comunistas). Entre estos presos políticos, muchos de ellos intelectuales o artistas, llegan en 1946 los tres poetas que nos ocupan, procedentes de Alcalá de Henares: José Luis Gallego, liberado en 1960, poeta prolífico desde 1939, que escribe en Burgos unos siete poemarios, de los que analizaremos sobre todo *Prometeo XX* (publicación de 1969, que reúne *Sonetos por otoño* y *La juventud perdida* de 1949) y *Por si valiera* de 1953–1957 ; Marcos Ana, liberado en 1961, que escribe un centenar de poemas a partir de los años cincuenta, publicados en muchas ediciones y, en 2011, en *Poemas de la prisión y de la vida* ; y, finalmente, Luis Alberto Quesada, poeta argentino liberado en 1959, que publica *Muro y alba*, escrito en el mismo periodo, en *España a tres voces* en 1963. Nos centraremos en estos poetas, representativos de la época de formación de esta llamada “Universidad de Burgos”, que se extiende de 1946 a 1961. Teniendo en cuenta el reducido margen de disidencia del que disponían los poetas presos de Burgos, nos preguntaremos si les fue posible recobrar ciertas formas de libertad y, llegado el caso, con qué estrategias.

1.1. Escribir poesía a escondidas: un acto de disidencia en la cárcel

1.1.1. *La contradicción con las normas del sistema penitenciario franquista*

Las cárceles franquistas dejaban muy poca posibilidad a la disidencia (por razones materiales, de censura, de vigilancia y de transmisión) y aún menos en el ámbito de la poesía, como lo demuestran los versos encargados a los presos republicanos en la revista del régimen, *Redención*. Fuera de esta poesía oficial, que reflejaba los valores de la dictadura, los poetas llamados “no celestiales” tenían que crear en un contexto clandestino, a veces imaginando sin poder escribir, durante el día o en celdas de castigo, y transcribiendo por la noche: «En el silencio escribo. / Al silencio le arranco sus hojas más vibrantes, / campanas que me aturden bajo el grito / de “alertas” implacables. / [...] Después, cuando amanezcan / los ojos y las llaves, / me guardaré la voz en un zapato / y aromaran las losas mi mensaje.»¹ Las alusiones a estos guardianes de las normas penitenciarias, los “alertas”, y al silencio impuesto son constantes en esta poesía clandestina².

1.1.2. *La “Universidad de Burgos” y su impronta en la poesía*

Como lo subraya Marcos Ana en sus memorias, al concentrar a los presos políticos en Burgos, las autoridades del régimen «convirtieron la prisión en un centro de lucha reivindicativa, de formación política y cultural a todos los niveles.»³ Por eso, se le llamó desde sus comunas la “Universidad de Burgos” y, a pesar de estas condiciones, en numerosos casos, la desesperanza lírica en busca de libertad dejó paso a la rebelión indignada, disidente y contestataria. Se consolidó un núcleo

¹ MARCOS ANA, “La noche es mi refugio”, en *Poemas de la prisión y la vida*, Barcelona, Umbriel 2011, p. 28.

² V. la cita anterior de MARCOS ANA; JOSÉ LUIS GALLEGU, “A Pablo Neruda”, en *Prometeo XX*, Saturno, Barcelona 1969, p. 58 («Compactos nubarrones / de ¡Alerta!, ¡Alerta!, ¡Alerta!, hasta el mareo»); LUIS ALBERTO QUESADA, “Balcón de ausencia”, en *Muro y Alba*, en *España a tres voces*, La Rosa Blindada, Buenos Aires 1963, p. 98 («que hay una compresa / que sujeta los vientos y mi boca»).

³ MARCOS ANA, *Decidme cómo es un árbol*, Umbriel, Barcelona 2007, p. 163.

intelectual muy organizado que llegó a usar la poesía como un arma, a difundir su arte entre los presos y a transmitir fuera de las paredes los versos surgidos del grito. El grupo “Aldaba”, del que formaron parte estos tres poetas, surgió en los años cincuenta, como un taller colectivo de creación y crítica, tanto artística como literaria, que realizó revistas y homenajes clandestinos (como *Aldaba*, *Muro*), según lo cuenta Marcos Ana, recordando a “Gallego” en la enfermería ⁴.

1.1.3. *¿Influencias mutuas en los poemarios? Guiños a una disidencia compartida*

Este hervidero artístico permite hacer circular el pensamiento prohibido y refleja una filosofía colectiva de la creación poética. Marcos Ana cuenta cómo empezó a escribir poemas al salir de una celda de castigo, enseñándolos a los amigos de la joven tertulia, que lo animaron a seguir. Asimismo, se notan muchas influencias entre estos poetas: es muy probable que los poetas de Burgos deban mucho a nivel formal a José Luis Gallego, que enseñó el arte poético a los más jóvenes (“la carpintería del poema” según la expresión de Marcos Ana), inspirándose a su vez de poetas como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado o Miguel Hernández. Su poemario *Memorias de Miguel*, escrito entre 1948 y 1949, ha inspirado muy probablemente el homenaje teatral clandestino a Miguel Hernández en el cincuenta aniversario de su nacimiento, *Sino sangriento (Homenaje a voz ahogada)*, organizado clandestinamente en la cárcel por la Aldaba. Por otra parte, Luis Alberto Quesada dedica su poema “Vientos del alma” ⁵ a José Luis Gallego y “El patio carcelario” a Marcos Ana (como respuesta a “Mi corazón es patio”), y Marcos Ana dedica “Canto a la Libertad (El perseguido)” a José Luis Gallego. Pero además de inscribirse en una clandestinidad disidente, estos poetas también buscaron es-

⁴ «Ambos, Gallego y Escalera eran, como yo mismo, conmutados de la pena de muerte. Hicimos una gran amistad, aprendí mucho de ellos y a su lado se despertó en mí el asombro y el placer de crear: fueron la base de la tertulia literaria que fundamos después en el penal y que llamaríamos *La Aldaba*». Ivi, p. 167.

⁵ LUIS ALBERTO QUESADA, “Vientos del alma”, *op. cit.*, p. 92. Responde a un poema de éste en *Explicaciones*, en que lo compara a un niño y lo hace a manera de pastiche, reproduciendo el particular estilo repetitivo y circular de José Luis Gallego.

trategias poéticas para evadirse simbólicamente, negando la cárcel o subrayándola para contrastarla con la libertad ⁶, y plasmando también una libertad metafórica, imaginada, en sus versos.

1.2. Buscar la libertad en la cárcel: ¿un sueño imposible?

1.2.1. La libertad soñada

Siguiendo los pasos de la poesía carcelaria de Miguel Hernández, estos poetas utilizan una serie de símbolos y metáforas positivas que se oponen a la realidad de la prisión, visto como el mundo de “abajo”. Este mundo soñado de “arriba”, que tiene unas raíces reales en el mundo exterior percibido a través de las ventanas altas es asequible por un movimiento ascensional de libertad imaginaria. Por eso, aparecen en los versos muchos símbolos de verticalidad, como la torre, el árbol («Recto es un árbol. / Firme mi tronco, aunque las ramas pendan / rotas de un hilo» ⁷) o los cuerpos y brazos levantados («Muevo / mis brazos como un farol de sangre [...] Trepo a los muros del dolor. Levanto / mis brazos, como mástiles desnudos» ⁸).

Dos otros símbolos contribuyen a crear un espacio de libertad soñada dentro de la cárcel: la luz y el vuelo. Desde las tinieblas inmóviles de su encierro, José Luis Gallego sueña la luz como símbolo de libertad recordada, asociando los lugares del Madrid de su juventud con una luminosidad idealizada y jugando con la palabra “cegado” ya que se ha vuelto realmente ciego en la cárcel ⁹. Luis Alberto Quesada incluso grita “alumbra el sol” en su poema ¹⁰, como si la cárcel se hubiera vuelto un paisaje de nieve sin rayo de luz. Esos poetas también sueñan con recuperar sus alas de pájaro, símbolo universal de la libertad, como lo expresa Marcos Ana a nivel colectivo: «¡Que les devuelvan

⁶ JOSÉ LUIS GALLEGO, “Realidad para siempre”, inédito, s. p.

⁷ MARCOS ANA, “Alta campana”, en *Poemas*, cit., p. 37.

⁸ ID., “El mensaje”, en *Poemas*, cit., p. 39. V. también en el mismo libro “Romance de las 12 menos cuarto” pp. 41–42 («una sola antorcha», “¡Siempre de pie!, sin rodillas»).

⁹ JOSÉ LUIS GALLEGO, *Prometeo XX*, cit., pp. 29–30.

¹⁰ LUIS ALBERTO QUESADA, “La nieve”, *op. cit.*, p. 94.

sus alas / que las sombras asesinan!». ¹¹ Esos símbolos de libertad imaginada, vehículos de esperanza, permiten al poeta resistir mentalmente dentro de los muros. Pero en algunos casos, la libertad se hace más cercana, más tangible, y el poeta se proyecta él mismo, lleno de esperanza, en el movimiento libertador.

1.2.2. *La libertad anhelada*

En algunos versos, la libertad se hace más alcanzable, y el poeta busca los medios concretos para evadirse de su inmóvil encierro. Puede plasmarse por ejemplo en la metonimia de la llave, en versos que se asemejan a la encantación, cuando Marcos Ana pide ayuda con imperativos («forjad la llave maestra con la voz del pueblo entero» ¹²) o cuando Luis Alberto Quesada expresa sus anhelos, aunque sea con el imperfecto de subjuntivo («¡Ay! ¡Quién tuviera la llave! / ¡Quien pudiera abrir la puerta...!» ¹³). José Luis Gallego incluso se hace nuevo Aladino que pide una ayuda mágica a su lámpara—verso para cambiar su presente, es decir, salir de la celda de castigo ¹⁴.

Las metáforas del movimiento, como símbolos de vida y lucha, también transmiten sus anhelos de libertad, sea mediante la voz narrativa de la sangre del preso, personificada, que habla al aire, en José Luis Gallego ¹⁵, sea mediante el fluir de libertad con metáforas naturales y discurso performativo de Luis Alberto Quesada. Éste, después de gritar «Corra el río. Rompa el agua» e imaginar “un mar de libertades” con reminiscencias bíblicas del paso del mar Rojo, concluye: «El preso, pronto ¡a la calle! / Que salga el preso porque conviene, / y abra la cárcel su arteria / de arroyos de blancas sienas». ¹⁶ En estos últimos versos, el suicidio positivo de la cárcel, al abrirse las venas ya nevadas, casi muertas, permite el renacimiento vital del preso y su liberación en la metáfora del arroyo—sangre.

¹¹ MARCOS ANA, “Romance de la amnistía”, en *Poemas*, cit., p. 54.

¹² Ivi, “¡Buscad acero!”, p. 50.

¹³ LUIS ALBERTO QUESADA, “Romancillo”, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ JOSÉ LUIS GALLEGO, “El nuevo Aladino”, en *Poemas Burgaleses I*, inédito, 1946, p. 53.

¹⁵ ID., “Pregúntalo la sangre”, *Prometeo XX*, cit., p. 50.

¹⁶ LUIS ALBERTO QUESADA, “Arteria emparedada”, *op. cit.*, p. 101. V. también “Poemillas”, en *op. cit.*, p. 95 (“¡Surge, río!” / “¡Surge, flor!”) y “El vendaval”, *op. cit.*, p. 108 («Hay que abrir la cancela. [...] Soltar la sangre a un libre palpitar»).

Finalmente, el poeta, al expresar sus anhelos de libertad, trata de infundir esperanza a la vez que se da ánimo a sí mismo. La mujer, por ejemplo, es una destinataria frecuente de los versos, tanto en José Luis Gallego, que hace referencias positivas constantes a su amada ¹⁷, como en Luis Alberto Quesada, cuya mujer libertadora aparece en un sueño erótico en futuro («Yo besaré las dunas redondas de tus hombros / Yo besaré tu boca. / Cereza entre mis labios..... [...] y en el fondo del mar / se ocultarán mis grillos y las rejas» ¹⁸) o en Marcos Ana que, al no tener amada, se dirige a España como alegoría femenina o al colectivo de mujeres de presos («roja energía / que puede con el muro y las cadenas» ¹⁹). Así, el poeta puede usar estrategias discursivas para restablecer la esperanza, como el futuro, las modalidades de órdenes (imperativo, “que” y subjuntivo ²⁰) o el campo léxico del renacer ²¹. Pero a veces, la desesperanza del poeta es tal, con el tiempo, que la libertad se vuelve una necesidad para sobrevivir.

1.2.3. *La libertad necesaria*

Al haberse convertido en una piedra más de la prisión, según la expresión de Marcos Ana, estos poetas son prisioneros de un círculo vicioso del que procuran distanciarse en sus versos. Luis Alberto Quesada refleja muy bien esta monotonía mortífera en unos versos donde el léxico y la rima se repiten, según el estilo de José Luis Gallego: «y el alerta repite los alertas. / Los cerrojos repiten, en su habla, / que la puerta es más puerta que otra puerta». ²²

Para justificar que la libertad se hace necesaria, Luis Alberto Quesada y Marcos Ana, al estar agobiados por la cárcel, se valen de una personificación de ésta. Contaminada por la desesperanza de los pre-

¹⁷ JOSÉ LUIS GALLEGO, “Cita 14. A mi mujer”, en *Por si valiera*, inédito, 1953, pp. 52–53: «Estarás: estaré. Miro. Tremante / y a la vez, miras tú».

¹⁸ LUIS ALBERTO QUESADA, “Faro oculto”, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹ MARCOS ANA, “A la mujer del preso”, *Poemas*, cit., p. 74.

²⁰ Ivi, “Romance para las doce menos cuarto”, p. 40: «Que suenen como campanas / en una campana sola. / Que fundan los corazones / en un corazón...».

²¹ LUIS ALBERTO QUESADA, “Presentación”, *op. cit.*, p. 85: «No me siento morir. / Un viento renacido / suavemente me sopla. / En mis paredes de cal se alumbran los jardines. / ¡Arriba primavera!».

²² ID., “Hiedra de voces”, *op. cit.*, p. 87.

sos, la prisión y su entorno se entristecen, se humanizan y les compadecen: «La piedra silente llora, / el muro cerril, el hierro / de los cerrojos, las losas. / Las cadenas, ya gastadas / sus eslabones deshojan / Hasta el carcelero siente / un alma bajo su ropa». ²³ Incluso, convertida en caníbal a través de unas metonimias, parece cansada de matar: «La reja esta callada / y sus cadenas / tienen negros los dientes / de tanto morder vidas». ²⁴

En este contexto poético, la libertad termina siendo como un conjuro de vida y de lucha contra la muerte. El poeta preso está ahogado ²⁵, y convierte sus versos en llamada de emergencia para salvar su alma y su vida: « ¡Salta tú, vida mía, sed rugiente! / Deja atrás, deja atrás estas murallas », «MI [*sic*] destino es morir? Pues... yo no quiero. / Lucha conmigo, Muerte!». ²⁶ Pero la poesía no es capaz de devolverles la libertad física, y solo les queda conformarse con unos versos catárticos y un poder de resistencia simbólica, clandestina, que en el mejor de los casos se transmitirá fuera de los muros.

1.3. ¿Voces disidentes desde la cárcel? Romper el silencio con la libertad de expresión

1.3.1. Venganzas y resistencias simbólicas

Los ajustes de cuenta metafóricos e implícitos con la dictadura que se dan en estos versos se corresponden con el escaso margen de libertad del que disponen los presos. La animalización de los verdugos franquistas, por ejemplo, es bastante común: José Luis Gallego usa la imagen polisémica del “aguilucho” y la del “lobo carnicero” para referirse al castigo de su Prometeo XX, visto como un humanista idealista y no un pecador, por Zeus (implícitamente asociado con Franco), Marcos Ana habla de la “gusanera” de la “dictadura del hielo” y Luis

²³ MARCOS ANA, “Hasta las piedras”, en *Poemas*, cit., p. 67.

²⁴ LUIS ALBERTO QUESADA, “Poemillas V”, *op. cit.*, p. 95.

²⁵ ID., “Cansancio”, *op. cit.*, p. 103.

²⁶ JOSÉ LUIS GALLEGO, “Conjuro (S.O.S.)”, “Fin”, en *Prometeo XX*, cit., pp. 61–62.

Alberto Quesada alude al “chacal”.²⁷ Como consecuencia lógica de esta degradación del verdugo, se pueden leer algunas alusiones a un deseo de asesinato simbólico, como en estos versos ambiguos a la manera del haiku, donde se invierten los papeles de verdugo y víctima gracias a la epanadiplosis del “guardián” y las repeticiones: «El guardián es un ojo / clavado en la vida de los hombres. / Los ojos unidos de los hombres / pueden clavar a los guardianes».²⁸

Frente a sus verdugos, estos poetas suelen intentar resistir, sea vitalmente, sea políticamente. A la lucha por resistir a la desesperanza de José Luis Gallego («No sé cómo me mantengo / en pie, mas ¡me mantendré!»²⁹), responde la obstinación disidente de Marcos Ana por desafiar el poder político de la dictadura («y no hay muros que rompan mi palabra [...] / Yo no rindo el fulgor de mi bandera / la sigo con el alma y no traiciono / su rojo son de sangre iluminada»³⁰).

Para dar apoyo a esta resistencia simbólica y clandestina, estos tres poetas ponen en escena una resurrección épica de los compañeros asesinados por el franquismo. José Luis Gallego, después de escribir *Voz última* en 1946 a raíz del fusilamiento de su amigo Juan Ros, condenado junto a él, opone, en una visión doblemente disidente, los muertos felices de la Guerra Civil “hermosa” a los infelices fusilados de la posguerra³¹. Remitiéndose de nuevo al futuro, Marcos Ana promete una compensación testimonial a sus compañeros muertos en “Hablaré por vosotros” y a su amigo Luciano Parrondo: «mi corazón resiste; tu bandera ya es mía; / empararé mis manos en tu sangre callada / y marcaré los astros con tu muerte y mi vida [...] Mas tu rostro insumiso seguirá con nosotros».³² Luis Alberto Quesada incluso proclama la victoria del pueblo como venganza sublimada de estas muertes a tra-

²⁷ ID., “Prometeo XX”, en *Prometeo XX*, cit., p. 49; MARCOS ANA, “Proclama de abril”, en *Poemas*, cit., p. 52; LUIS ALBERTO QUESADA, *op. cit.*, p. 91.

²⁸ LUIS ALBERTO QUESADA, “Mirillas 13”, *op. cit.*, p. 90. V. también JOSÉ LUIS GALLEGO, “A Germán”, en *Prometeo XX*, cit., p. 26 («Dan ganas de matar... ¿se?, entre otras cosas»); MARCOS ANA, “Malditos sean”, en *Poemas*, cit., p. 70.

²⁹ JOSÉ LUIS GALLEGO, “Obstinado”, *Por si valiera*, inédito, p. 41. Se desarrolla este dilema con una serie de oxímoros en LUIS ALBERTO QUESADA, “Luz en la noche”, *op. cit.*, p. 102: «Fuego en el frío / Musculo en el hueso / Chispa en la piedra [...] / Libertad con cadenas / Amor, dentro del odio / levantado, aun caído: ¡El hombre que es un hombre!».

³⁰ MARCOS ANA, “No habrá piedras para tanta frente”, *Poemas*, cit., p. 80–82.

³¹ JOSÉ LUIS GALLEGO, “La juventud perdida VI–VII”, *Prometeo XX*, cit., pp. 40–41.

³² MARCOS ANA, “Elegía a Luciano Parrondo”, *Poemas*, cit., pp. 59–61.

vés de su Quijote como alegoría épica de la resistencia de los poetas y pervivencia de los mártires, o a través de la personificación de las banderas que asustan a la muerte en su tríptico “La saca”.³³

1.3.2. *Hacia el futuro: transmitir la disidencia*

En muchos poemas, principalmente los de Marcos Ana y Luis Alberto Quesada (ya que José Luis Gallego lo hacía en persona más que en versos), se encuentra la voluntad de dejar un testimonio y transmitir la disidencia. En primer lugar, se suelen dirigir a los jóvenes representantes del futuro. Marcos Ana, en su “Carta urgente a la juventud del mundo”, la involucra en su sufrimiento y, por tanto, recurre a los imperativos: «Mas si queréis que esta lepra / jamás os alcance el pecho / no dejéis “mi muerte” quieta. / No dejadme, no dejadnos / con nuestras sienas abiertas / y en un cerrojo sangrante / crucificada la lengua».

³⁴ Luis Alberto Quesada también quiere romper el silencio en su propia familia, cuando escribe “Balcón de ausencia. A mi hijo Luis Alberto” y “El tío oculto. A mis sobrinos, que no me conocieron”, donde explica de manera sencilla sus ideales comunistas sin arrepentirse. En un deseo común de amnistía y de paz, plasman sus gritos en los poemas dirigidos al mundo entero, como en “Pequeña carta al mundo” “A los católicos”, “De río a río” (para Francia) “¡Solidaridad para España!” (para América), “Hablar en paz” y “Romance de la amnistía” de Marcos Ana o en “Brisa de paz” de Luis Alberto Quesada, que pide la salida del camino de la “angostura cainesa”.³⁵

1.3.3. *Difundir la poesía disidente: ¿la verdadera libertad?*

Pero no podemos dejar de considerar el papel que tuvieron los protagonistas de la transmisión de esta poesía clandestina fuera de los muros, al ser un grito por la libertad. En general se conseguía esta transmisión, primero, mediante la familia o los propios guardianes, enseñando los poemas de memoria a los compañeros que iban a salir,

³³ LUIS ALBERTO QUESADA, “El vendaval (Trilogía de la España martirizada)”, *op. cit.*, pp. 105–107; “La saca III”, *op. cit.*, p. 97.

³⁴ MARCOS ANA, “Carta urgente a la juventud del mundo”, *Poemas*, *cit.*, p. 22–24.

³⁵ LUIS ALBERTO QUESADA, “Brisa de paz”, *op. cit.*, p. 100.

o intercalando versos aislados clandestinos en todo tipo de escrito autorizado. Una vez fuera, el apoyo del partido político (el Partido Comunista de España en este caso) y de la comunidad internacional fue fundamental y determinó el posterior reconocimiento político y literario de estas voces acalladas ³⁶. Los poetas del exilio republicano y, poco o poco, los disidentes del interior y del exterior, desempeñaron un papel crucial. La primera edición clandestina de los poemas de Marcos Ana, *Poemas de la Prisión* con prólogo de Juan Rejano y dibujo de Picasso, se hizo gracias a Rafael Alberti y María Teresa León desde Argentina. *España a 3 voces*, que subraya en su título la idea de lucha colectiva e incluye *Muro y alba* de Quesada, fue publicado por la editorial “La Rosa Blindada”, creada por Juan Gelman y otros poetas comunistas heterodoxos durante la dictadura argentina. Finalmente, *Prometeo XX* de Gallego apareció en la colección de poesía “El Bardo” de José Batlló, de la editorial barcelonesa Saturno, con prólogo de los jóvenes disidentes Jaime Ballesteros y José Esteban, prueba de la transmisión de sus ideales.

Sin embargo, no se pueden equiparar todas estas formas de disidencia ideológica en esta poesía, ya que unos poetas se hundieron en el pesimismo más fácilmente que otros, como Francisco Burgos Lecea, liberado de Burgos en 1950, que se suicidó al año siguiente, o José Luis Gallego que, después de escribir versos desde 1939, se fue cansando de esta lucha interminable. Los diferentes grados de disidencia dependen en parte de los diferentes grados de esperanza en la vida y de fe en los ideales políticos que cada poeta conserva. Pero todos coinciden en buscar la libertad de expresión que les es negada por el franquismo, siendo así unos poetas precursores en Burgos, y preparando los años sesenta de otra generación: la de Vidal de Nicolás y de Antonio G. Pericás ³⁷, encarcelados en 1962.

³⁶ A diferencia de Marcos Ana (con difusión internacional, pero que siempre padeció una doble polémica opuesta, como supuesto asesino, y como símbolo reductor de los presos para el P.C.E.), José Luis Gallego, probablemente el mejor poeta de las cárceles franquistas, fue totalmente olvidado. Por su parte, Quesada es más conocido en Argentina que en España.

³⁷ ANTONIO GIMÉNEZ PERICÁS, “Es preciso saber a qué atenerse”, en *Burgos, Prisión central*, Éditions Librairie du Globe, París 1965, pp. 19–21: «si el odio fuera precio / cuántas noches sin sueño vale el preso / cuánta libertad un cacho de siglo [...] parece pura broma estar en Burgos».

“Parábola” y “parodia” en *Noche de guerra en el Museo del Prado. Aguafuerte en un prólogo y un acto*. La construcción de un “brechtianismo albertiano”

Mar Puchau de Lecea, Universitat de Barcelona

1.1. Introducción

El inicio del s. XX es una época convulsa para todo el panorama artístico europeo. En los primeros años del siglo se suceden gran número de movimientos, escuelas, ideas y reformas que atañen al Arte en su sentido más amplio y a cada una de sus disciplinas en particular.

El teatro, como la poesía, adquiere rápidamente una importante función revolucionaria, por lo que su evolución y su desarrollo como herramienta difusora de un mensaje político se convierten en objetivos primordiales de las grandes fuerzas marxistas. Es el momento de grandes nombres como Piscator y Stanislavski; de nuevas propuestas como los supertíteres de Gordon Craig y, en especial, de la culminación del nuevo teatro épico de la mano de Bertolt Brecht.

A mediados de los años treinta, empieza a sentirse con fuerza en nuestro país el espíritu revolucionario marxista, ya que se ve en la Unión Soviética un posible modelo de superación de los problemas españoles. El teatro tiene que cambiar, definitivamente, y debe hacerlo dirigiéndose a un público más amplio, al proletariado. Habiendo estado ya la Guerra Civil, el cometido es más urgente y las tablas se

convierten en un altavoz inmejorable para la ideologización y la difusión del mensaje comunista al pueblo español en guerra.

Junto a su labor como “poeta en la calle” y como cartelista al servicio de la causa republicana, Alberti escribe “teatro de urgencia” pero también, tal como recoge Hermans, teatro político de calidad: la adaptación de *La Numancia* cervantina, *Cantata de los Héroes* y *la Fraternidad de los Pueblos*, *De un momento a otro* y, ya en el exilio, *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Es en esta obra de Alberti en la que se va a centrar este estudio. Muchos trabajos se refieren a ella como una obra brechtiana; el propio autor refirió haberse encontrado con Brecht, haber comentado con él el texto y considerado la posibilidad de que el *Berliner Ensemble* la representara. El objetivo de esta comunicación es el estudio del concepto de *distanciamiento* y de la aplicación de dos de sus mecanismos — “parábola” y “parodia” — en la construcción de *Noche de guerra...* Pretende estudiar la adaptación que Alberti hizo de la preceptiva de Brecht, teniendo siempre en cuenta lo personalísimo de su producción y el importante bagaje que supone la tradición hispánica.

1.2. La teoría del distanciamiento

En primer lugar, cabe hacer una pequeña aproximación al nuevo teatro y a los mecanismos “distanciadores” que más adelante rastreamos en *Noche de guerra...*

La necesidad de crear un nuevo teatro, el teatro épico, surge a propósito del nacimiento de un nuevo modelo de sociedad, la del s. XX, que introduce infinidad de innovaciones y cambios en todos los ámbitos de la vida. Añade, a la función de entretenimiento, la de formación del espectador y el impulso a la revolución social.

La principal innovación que propone este nuevo teatro consiste en ofrecer una alternativa a la dramática aristotélica que había guiado el teatro hasta entonces. Esta alternativa sustituye la ilusión de realidad y la identificación del espectador con lo que ve en escena, por un nuevo concepto de drama que despierta la capacidad de reflexión del receptor que, al no poder establecer analogía entre su propia vivencia y lo que ve, habrá de abstraer la idea última y reflexionar sobre ella —«El

teatro épico no reproduce, por tanto, situaciones, más bien las descubre”»¹—. El hecho de evitar la implicación en la trama o en un personaje en concreto, y de evitar la empatía que pueda llevar al espectador a identificarse con lo que ve, favorece la captación del mensaje de este nuevo teatro que pretende, ante todo, ser didáctico y revolucionario.

Para lograr ese aprendizaje, es necesaria y efectiva la alienación que se propone. El espectador acude a la representación de un hecho que, distanciado, se presenta como nuevo o raro. Esta situación le exige una atención máxima y un proceso de reflexión más complejo de aquel al que está acostumbrado, de modo que el resultado de esta nueva actitud frente a lo que sucede en escena es un juicio más racional y objetivo.

El autor teatral —entendido según el término alemán *dramaturg*, esto es, hombre de teatro que aúna la atención a la teoría, al texto y a la puesta en escena— deberá procurar esa alienación por diversos medios: la recreación poética o burlesca, el alejamiento en el espacio o en el tiempo, la introducción del coro —habitual de la tragedia clásica—, y de elementos escénicos diversos —proyecciones, escenografías austeras, máscaras, vestuarios sencillos...—.

Precisamente *Noche de guerra...*, como obra social y política, se ha incluido dentro de esta nueva dramática didáctica e ideológica. Popkin, en su estudio sobre el teatro de Alberti, subraya la herencia brechtiana y le añade el precedente del *agitprop*, del teatro de propaganda soviético.

Noche de guerra... recoge muchos de los rasgos de la carrera artística de Alberti: la atención a las nuevas teorías y corrientes artísticas europeas, el compromiso con la causa republicana y la interdiscipliniedad en los intercambios constantes entre literatura y pintura. El mensaje de la obra es claro y se inserta visiblemente en la corriente de literatura política europea del s. XX —y, por tanto, en las teorías de Brecht—, comprometida con la libertad y en contra de los totalitarismos.

¹ WALTER BENJAMIN, *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*, Taurus, Madrid 1975, p. 20.

1.3. Parábola

La parábola es el primero de los mecanismos de distanciamiento que estudiaremos en *Noche de guerra...* En sus *Iluminaciones*, Walter Benjamín apuntaba que

El teatro épico ha de “despojar a la escena de su sensacionalismo temático”. Por eso con frecuencia le servirá mejor una fábula antigua que una nueva. Brecht se ha planteado la cuestión de si los acontecimientos que el teatro épico representa no debieran ser conocidos de antemano.²

En efecto, el distanciamiento más notorio que se produce en *Noche de guerra...* es de carácter temporal. La construcción parabólica afecta, por una parte, a la que podemos reconocer como trama principal —la de los personajes goyescos de la Guerra de 1808— y, por otra, a las escenas en las que aparecen figuras históricas y mitológicas de cuadros del Museo.

La obra se desarrolla en paralelo en dos puntos temporales distanciados: mayo de 1808 y noviembre de 1936, con algunas incursiones en 1917 —fecha de llegada a Madrid del joven Alberti—, y 1956 —fecha de creación de la obra, en la que se sitúa el prólogo—. Precisamente este prólogo, recitado por el Autor, pone en antecedentes al espectador no español —por consejo de Brecht— sobre la situación del Museo en esos días de guerra, y explica el paralelismo entre dos momentos históricos que representan la lucha del pueblo español contra el poder opresor.

Se puede decir, pues, que la obra de Alberti responde claramente a un impulso revolucionario, a una voluntad de mostrar al espectador los horrores de una guerra y, en concreto, sus consecuencias más directas sobre el colectivo del pueblo y el patrimonio español. El distanciamiento temporal es aquí casi un *exemplum* medieval, un mecanismo para ilustrar una situación paralela a la de 1936 que revele con claridad lo absurdo del conflicto y la miseria que ocasiona la guerra. Alberti había recurrido ya a la propia historia como ejemplo paralelo al conflicto de 1936 en su adaptación de *La Numancia* cervantina que fue estrenada en plena guerra. En ella eludía el final trágico y acudía a

² Ivi. p. 34.

la Hispania romana para crear una arenga a los milicianos republicanos y transmitir un mensaje claro: resistir unidos como pueblo para lograr la victoria ante un enemigo que se presiente militarmente superior.

El citado prólogo del Autor transporta al espectador a una tercera línea temporal: 1917, su llegada a Madrid y el descubrimiento del Museo que más adelante narrará en *A la pintura* (1968). Con este tercer enclave histórico se manifiesta el contraste entre la situación del Museo en tiempos de paz y de guerra. Alberti indica en las acotaciones la proyección³ de los cuadros que evoca en su narración y que va viéndose interrumpida por los bombardeos que vuelven a transportar al espectador a 1936. Este juego se prolonga hasta el fin del parlamento y da paso a la acción de los personajes de los cuadros que ilustran el inicio del s. XIX, marco de la Guerra de Independencia.

La acción de 1808 continuará viéndose interrumpida por los bombardeos de 1936, e intercalará escenas de otros cuadros del Museo: *Venus y Adonis*, de Tiziano; *D. Sebastián de Morra y Retrato del Felipe IV en traje de caza*, de Velázquez; *La Anunciación*, de Fra Angélico; Arcángel San Miguel, retablo anónimo de Arguis. Las historias de cada uno de estos cuadros son, como apuntábamos, otro nivel de la construcción parabólica: imágenes de la guerra y la destrucción y del poder opresor.

La primera aparición es la de Venus y Adonis. Marte los sorprende en su infidelidad y, convertido en jabalí, acaba con la vida del joven amante. El parlamento de Venus ante la muerte de Adonis es de gran importancia y elocuencia y enumera las consecuencias de la Guerra, personificada —o animalizada, más bien— en Marte:

VENUS (*llorando, abrazada al cuerpo de Adonis*). —Ha muerto la juventud del mundo, el aroma de los jardines, la primavera de los campos. ¡La guerra! Ahora vendrá la guerra. ¡La sangre! ¡La muerte! Nada más.⁴

³ «La proyección en sí se puede utilizar en el teatro épico como una especie de coro óptico. [...] Puede recordar o profetizar.» En BERTOLT BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Alba Editorial, Barcelona 2004, p. 65.

⁴ RAFAEL ALBERTI, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid 1975, p. 120.

La siguiente “lección” de Alberti viene personificada en don Sebastián de Morra, bufón de la Corte, y el rey Felipe IV. Estos dos personajes, junto con María Luisa de Parma, Carlos IV y Manuel Godoy —claramente identificado con Franco como generalísimo y responsable del sufrimiento del pueblo español—, representan la crítica al poder absoluto de la monarquía y a la dictadura de sus validos, que ejercen su gobierno despótico.

AUTOR. —Manuel Godoy y Álvarez de Faria, su Manolo, era bello, un hermoso oficial (*aparece el retrato de Godoy en la «Guerra de las Naranjas»*) de las Reales Guardias de Corps, quien por amores con la reina llega a ser nada menos que...

VOZ DEL MANCO. —¡Un dictador!

VOZ DEL FUSILADO. —¡La perdición de España!

VOZ DEL FRAILE. —Él abrió nuestras puertas a los franceses...

VOZ DEL ESTUDIANTE. —Trajo a Napoleón a nuestro suelo...

VOZ DEL AMOLADOR. —Nos entregó indefensos a sus crueles soldados...

VOZ DEL DESCABEZADO. —Nos vejó, nos pisoteó, nos inundó de sangre...⁵

ENANO. —Esos adúlteros amores con la cómica... Ese tirar las rentas en vanos lujos y sandeces... Ese siempre creer que las gentes honradas pueden vivir solo del viento...⁶

Tanto Carlos IV, como Godoy y María Luisa de Parma aparecen solo mentados en las críticas del pueblo del s. XIX. Hacia el final de la obra, saldrán a escena unos títeres que representan a la pareja y que son ajusticiados por el conjunto de personajes de los cuadros de Goya.

La aparición de los ángeles es la última de esta serie de cuadros *exempla*. Gabriel, malherido, entra en escena lamentando la pérdida de María, a quien iba a anunciar la encarnación de Jesucristo en su vientre. Miguel, el arcángel guerrero, acude en su ayuda. Gabriel es símbolo de los débiles, que sufren con más intensidad los horrores de la guerra, mientras que el valiente Miguel mantiene su determinación de luchar contra las fuerzas del mal. El arcángel guerrero representa al miliciano ideal que lucha por la libertad al mismo tiempo que protege al hermano herido.

⁵ *Ivi*, pp. 81–82.

⁶ *Ivi*, p. 115.

MIGUEL. —Las legiones del mal andan de nuevo sueltas por el mundo. Hasta esta tierra en paz han traído el estrago. Pero no temas. Mi espada te defiende. Vamos.⁷

Alberti utiliza, pues, los cambios temporales y los personajes históricos y mitológicos como demostración de las consecuencias de la guerra y del abuso de poder. Cumple así, claramente, uno de los presupuestos del teatro épico y, en fin, del teatro político que trata de despertar la conciencia del espectador.

1.4. Parodia

La parodia es el otro mecanismo de distanciamiento que rastreamos en *Noche de guerra...*, entendida según Desuché como «el alejamiento a base de lo burlesco, el contraste por el “humour” y la ironía».⁸

La estética que predomina en la trama que protagonizan los personajes del mundo de Goya es precisamente la de la época negra del artista — la de la sátira de *Los caprichos* y de *Los desastres de la guerra*, denuncia de los acontecimientos que se sucedieron desde el motín de Aranjuez hasta el estallido de la Guerra de la Independencia —. Ese tenebrismo de las pinturas negras ayuda a la representación de una verdadera noche de guerra e incluye un desfile de personajes no menos tétricos: las Viejas de nombres extraños, Genuflexa, Hubilibrorda, Ergundegunda —según acotación: «Espantajo de negro con ojos de lechuza, bigotes y verruga con pelos».⁹— el Fusilado, el Manco, el Descabezado... Las figuras que aparecen en escena están deformadas, lisiadas, son viejas y feas.

Sin embargo, esta oscuridad ambiental está salpicada de risas estridentes, peleas y cantos. Se genera, pues, un ambiente grotesco en el que la burla, la farsa y la ironía están muy presentes. Hemos visto cómo este era uno de los mecanismos de distanciamiento en el teatro

⁷ Ivi, p. 137.

⁸ JACQUES DESUCHÉ, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Oikos–Tau Ediciones, Barcelona 1968, p. 47.

⁹ RAFAEL ALBERTI, *op.cit.* p. 87

épico y probablemente Alberti lo conociera al construir su obra. No obstante, es más factible que esta parodia hunda sus raíces en la tradición hispánica, más cercana al autor, del esperpento de Valle cuya

“historia esperpentizada” no dimana sólo de motivos existencialistas de lo absurdo, ni de afanes estilísticos de lo grotesco, sino también (¡y sobre todo!) de una severa crítica social y de una profunda preocupación por la tragedia nacional.¹⁰

Esta filiación valleinclanesca explica también la aparición de los títeres en la escena del juicio a Godoy y María Luisa de Parma. Las marionetas, máximo exponente del distanciamiento y de lo grotesco, son habituales en Valle, como también en Lorca, compañero de grupo de Alberti —en piezas como *Los títeres de la Cachiporra* o *El retablillo de don Cristóbal*—. Y es que el guiñol es la técnica que mejor puede servir a la transmisión de una realidad social o política difícil con absoluta libertad, pues las acciones de los títeres no podrán ser juzgadas como las de los hombres. El autor deberá atender, desde su situación elevada, al movimiento, vestuario y discurso de sus marionetas.

La exaltación de lo feo en *Noche de guerra...* se encuentra principalmente en la caracterización de los personajes de la guerra de 1808. Pero la actitud más crítica de Alberti no se cierne sobre el pueblo sino sobre los poderosos: los reyes Felipe IV, María Luisa de Parma y Carlos IV, y el valido, Manuel Godoy. Alberti muestra con su caracterización la crítica más comunista y más punzante de la obra: el horror de la guerra es siempre responsabilidad de un mal gobierno, de una estructura social injusta, y esta circunstancia es la que propicia la deformación esperpéntica de los personajes.

La reina aparece “caracterizada” a través de una de las viejas andrajosas; pide ayuda a su amante, al que los personajes tildan de dictador despótico y responsable de la Guerra. Carlos IV no tiene voz en escena —quizá en alusión a su poca significación histórica—, simplemente se alude a su condición de víctima de adulterio y de manipulación por parte de su esposa y el valido. En el caso de Felipe IV, Al-

¹⁰ ANTHONY ZAHAREAS, “La historia en el esperpento de Valle Inclán”, en *Actas del Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1965. También disponible en Internet: cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_071.pdf.

berti es aún más agresivo. El reproche por llevar constantemente al país a la guerra y por la mala gestión de los fondos; los conflictos con los diversos reinos para paliar, precisamente, las pérdidas que producían las continuas empresas bélicas y sus relaciones extramatrimoniales, reportan al monarca una crítica de lo más incisiva. Los juegos escatológicos y la dependencia total del bufón de la Corte, Sebastián de Morra, ilustran la falta de gobierno del rey que, como su predecesor, dejó durante largo tiempo el país en manos de un valido —el Conde-Duque de Olivares—. Entra en escena disfrazado, simbolizando precisamente su condición de gobernante por nombre y por herencia pero no por mérito ni por dedicación, y su salida es propiamente una huida al retrete de la reina.

1.5. Conclusiones

Que *Noche de guerra...* es una obra social y política con una clara intención adoctrinadora, es de todos sabido; como también lo es que se inserta en una tradición de literatura comprometida con la causa comunista. Aunque la obra de Alberti tenga como objeto el caso español —las guerras de Independencia y Civil—, la opresión del pueblo y la falta de libertades se extendía por el continente europeo que, en medio siglo, había sido azotado por dos grandes guerras. Esta circunstancia de alcance continental favorece que las diferentes tradiciones artísticas europeas busquen soluciones diversas —o no tanto— para un problema común.

La reforma teatral de Brecht, en Alemania, está claramente influenciada por la ideología marxista y tiene como fin despertar acciones en el espectador. Para conseguirlo se sirve de diferentes mecanismos distanciadores: la poetización, la fábula, la sátira... Pero probablemente el rasgo más característico de su producción teatral —en su sentido más amplio: dramaturgia, dirección, escenografía, vestuario...— sea el profundo racionalismo que impregna sus obras. Brecht elabora un teatro para llegar al proletariado, a la masa que ha de llevar a cabo la revolución, pero ello no significa que rebaje lo más mínimo el nivel intelectual de la obra.

Como se apuntaba, la finalidad que mueve a Alberti, de los años 30 en adelante, es también, en mucho, política y aleccionadora. Pero, aun siendo conocedor de las técnicas que desarrollaba Brecht, las soluciones artísticas que propone están fuertemente marcadas por la tradición hispánica. Por tanto, los mecanismos de distanciamiento que utilice, sus modos de crear “parábola” y “parodia”, tendrán una fuerte carga tradicional y personal —la del carácter del propio Alberti, artista en toda la extensión de la palabra, casi histrión—. Su teatro político no seguirá el intelectualismo del de Brecht, sino que hundirá más bien sus raíces en una tradición neopopularista de mucho peso en los artistas de su tiempo, del Grupo del 27. Del mismo modo, el recurso parabólico de acceder a la historia como ejemplo está presente en la literatura clásica hispánica — recordemos que el mismo Alberti acude a Cervantes en otra de sus obras políticas, *La Numancia*; y que el mismo mecanismo y con la misma finalidad dio como resultado, por poner un solo ejemplo, la *Fuente Ovejuna* de Lope—.

Por otra parte la “parodia” brechtiana pasa también por el filtro de la tradición hispánica para ser utilizada en *Noche de guerra...* La sátira y las obras burlescas tienen profunda raíz hispánica: desde los textos medievales hasta el esperpento de Valle, influencia principal en esta obra. La caricatura grotesca y tragicómica lleva directamente a las obras del escritor gallego, como la estética tenebrosa bebe, indiscutiblemente, de las pinturas negras de Goya, de sus grabados y aguafuertes.

Por todo ello, es atrevido pensar en *Noche de guerra...* como obra brechtiana sin más. Es cierto, y no debe obviarse, que el autor estaba enterado de las nuevas técnicas y que las tuvo en cuenta a la hora de crear la obra. Pero resulta igualmente importante considerar que la tradición hispánica tiene también un peso muy fuerte en la creación de Alberti y que, por tanto, solo es aceptable el “brechtianismo” de la obra si está matizado por elementos literarios y pictóricos de dicha tradición y por la fortísima personalidad del propio autor.

«Una cuesta que sube siempre»: el exilio como patria verdadera en *La tumba de Antígona* de María Zambrano

Cristiana Fimiani, Universidad de Granada

Eso es el destierro, una cuesta, aunque sea en el desierto. Esa cuesta que sube siempre y, por ancho que sea el espacio a la vista, es siempre estrecha. Y hay que mirar, claro, a todas partes, atender a todo como una centinela en el último confín de la tierra conocida. Pero hay que tener el corazón en lo alto, hay que izarlo para que no se hunda, para que no se nos vaya. Y para no ir uno, uno mismo, haciéndose pedazos.

La Tumba de Antígona

1.1. «Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido»: la peregrinatio y el nostos de la “filósofa errante”

La dolorosa experiencia del exilio, que condena a la pérdida (definitiva o temporánea) de las coordenadas geográficas y antropológicas representadas por la patria, el hogar y la familia, constituye el puente levadizo entre los dos distintos enfoques del pensamiento de María Zambrano (1904–1991): uno históricamente anclado y comprometido con la realidad y el ser de España y el otro, ahistórico, fundado en la conciencia del desarraigo como experiencia ontológica y esencial que lleva al *gnothi seautón*.

En la fría noche del 28 de enero de 1939, la misma fecha en la que se marcha Antonio Machado acompañado de su madre rumbo a esa

Collioure donde ambos morirían pocos días después, la filósofa abandona la España franquista en compañía de su madre, su hermana Araceli y el marido de ésta. Consciente de que, si a los muertos la guerra los ha dejado sin *cronos*, a los vivientes los ha dejado sin *topos*, María cruza la frontera francesa camino de un destierro en el que voluntariamente se arraigará hasta 1984 y al que siempre considerará como parte consustancial de su ser, como *conditio sine qua non*: «El exilio es un ser. Se es exiliado, y quizá el exiliado lo es desde el principio. Quizá es que nació exiliado». ¹

Mientras recorre los senderos de la historia de su tiempo, a esta “mendiga enmascarada” ahora se le otorga el “derecho” a la palabra y la responsabilidad de “(re)hacer” aquel lugar más apasionadamente “hacedor” de Historia que sigue siendo su País:

Fue mi vocación, pedir limosna. Pero no podía ser. Quizá porque hubiera sido lo más fácil. Y entonces no me hubiera vuelto loca o no me lo llamarían. Porque al pedir limosna tan a las claras, la carga de la vida no hubiera pesado sobre mí. [...] Y ahora tengo que hablar, reconstruir. Me lo han pedido en este caritativo proceso hecho a mi locura. [...] ¿Queréis curarme?, o veis en mí tan sólo un caso clínico interesante. [...] Soy sólo una criatura y ya veis lo que han hecho de mí. [...] Y así me volví loca. Pues qué es lo que queréis de mí. ²

El *nostos* y el destino de eterna *peregrinatio* del héroe de la *Odisea*, que representa la condena y, a la vez, la vocación de nuestro ser hombres, se encarna en la constante añoranza de su tierra, en la “pasión” (cual hondo sufrimiento y entrega total) con la que la republicana tuvo que despedirse de su patria, andando —como ya lo hizo la tebana Antígona— «al mismo paso con los vivos, con los muertos» ³ hacia la patria del exilio eterno, formada con los fragmentos de sus múltiples destierros americanos y europeos (Chile, Cuba, París, Nueva York, México, Puerto Rico, Roma, Ginebra), como revela en un fragmento de *Los bienaventurados*:

¹ Entrevista concedida al diario «El País», *apud* CLARA JANÉS, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Siruela, Madrid 2010, p. 40.

² MARÍA ZAMBRANO, “Historia de una mendiga”, en *María Zambrano: la dama peregrina*, edición de Rogelio Blanco Martínez, Berenice, Córdoba 2009, p. 11.

³ ID., *La tumba de Antígona*, Mondadori, Madrid 1989, p. 92.

De destierro en destierro, en cada uno de ellos el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose. Y así se encamina, se reitera su salida del lugar inicial, de su patria y de cada posible patria, dejándose a veces la capa al huir de la seducción de una patria que se le ofrece, corriendo delante de su sombra tentadora; entonces inevitablemente es acusado de eso, de irse, de irse sin tener ni tan siquiera adónde. Pues que de lo que huye el prometido al exilio, marcado ya por él desde antes, es de un dónde, de un lugar que sea el suyo. Y puede quedarse tan sólo allí donde pueda agonizar libremente, ir mecándose al mar que se revive, estar despierto sólo cuando el amor que le llena se lo permite, en soledad y libertad.⁴

Este desarraigo biográfico y existencial —reflejo de la crisis del sujeto contemporáneo y de su falta de lugar en el mundo— permea toda su obra, la cual aparece constantemente dominada por este raptó de la partida y de la huida: desterrada de su morada, la escritora vivirá extranjera y peregrina, no sólo geográfica sino también, y sobre todo, espiritualmente; bajará a los infiernos de la conciencia, en busca de su identidad individual e histórica y de un *logos* que pueda traducir verbalmente lo inefable, para luego volver a la luz otra vez puesto que la historia «sigue siempre y no perdona» y «de todo limbo se ha de volver, como del infierno, como del paraíso.»⁵

Consciente de que su vida se iba haciendo junto a la de los demás, con «aquello que no era “lo demás” para ella, que no lo podría ser nunca, “su circunstancia” irrenunciable en trance de transformación: España»⁶, la “filósofa errante” se inmolará a un errar que nunca llega definitivamente, condenada a «andar a la deriva tras de ese “único” que nos persigue sin tregua»⁷: la esperanza destinada a ese “rey mendigo de la creación” que es el hombre *quaerens*, quien sólo en la permanente búsqueda de lo que le falta para “ser”, a través de su forjarse *in fieri*, puede llegar a descubrir la razón oculta de su existir y conquistar su hábitat natural en la creación, que es la “penumbra salvadora” entre la oscuridad de la *ferinitas* y la luz de la *divinitas*.

Durante los trágicos años de la Guerra Civil, se radicaliza el compromiso de la intelectual malagueña, quien, procurando encontrar una

⁴ ID., *Los Bienaventurados*, Siruela, Madrid 1990, pp. 37–38.

⁵ ID., *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Mondadori, Madrid 1989, p. 85.

⁶ Ivi, p. 96.

⁷ Ivi, p. 59.

solución democrática con la que superar la historia trágica de Occidente por medio de la “razón” (poética, mediadora, misericordiosa o, incluso, combativa para defender a su tierra abandonada por “el ángel de la paz”), participa activamente tanto con conferencias como con artículos y ensayos en «El Mono Azul» y en «Hora de España», las dos revistas que constituían el canal idóneo para propagar la idea de una “razón militante” que unía —en oximórico sintagma— pensamiento y acción, de esa “razón de casco, arma y escudo” solidaria con quienes ofrecían la vida en las trincheras y a la que daba voz el frente intelectual consolidado en la Alianza de Escritores Antifascistas.

Gracias a ese saber que representa tan sólo el equipaje de mano que le es permitido llevar consigo, durante los atormentados años del destierro⁸ la exiliada andaluza impartirá cursos y conferencias en distintos países hispanoamericanos⁹ (estaba hablando del concepto de libertad en la Grecia antigua precisamente en la Universidad mejicana de Morelia cuando las tropas franquistas ocupaban la ciudad de Madrid) pero sin nunca dejar de reflexionar sobre la tragedia que vivía no sólo España sino Europa entera, objeto de profundo análisis en *Los intelect-*

⁸ Debido a su dura experiencia existencial, Zambrano concede al exilio, uno los temas clave del siglo XX, un indiscutible protagonismo: «De igual forma que lo hicieron Hannah Arendt con el totalitarismo o Giorgio Agamben con el estado de excepción que comporta todo campo de exterminio, Zambrano se ocupa de la vivencia del destierro que padecieron todas aquellas personas que en los sucesivos conflictos que conmovieron el anterior siglo se vieron obligadas a abandonar sus respectivas patrias.» (MIREIA BOSCH MATEU, *El mito de Antígona en el teatro español exiliado*, «Acotaciones», n. 24, enero-junio 2010, p. 97).

⁹ Giner de los Ríos observa acertadamente, al referirse al exilio latinoamericano de la filósofa, que «la Guerra Civil y su desgarró le devolvió la patria justamente cuando la perdía.» (FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, *Recuerdos de María Zambrano y su destierro en México*, «Philosophica Malacitana», IV, 1991, p. 149). Es una patria que, más que real, se perfila como utópica, imaginaria, casi ficcional, es decir un *beatus ille*, un edén originario, perdido y añorado, que se puede atisbar sólo en la dimensión peculiar del exilio: «El exiliado, que vive en la oscuridad y en vacío, sin tierra y sin patria, cuando experimenta el abandono y el olvido, se integra en un orden cósmico atemporal. Allí, guiado por el alma, logra recuperar la experiencia de una unidad entre ser y vida que había perdido. Entonces, el exiliado, sin afianzamiento concreto circunstancial, desposeído del ámbito familiar y de la geografía conocida, inicia la búsqueda de otro afianzamiento, de otro ambiente, de otra tierra que ya no es la de la patria como realidad concreta geográfica o histórica.» (ANA BUNDGÅRD, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Editorial Trotta, Madrid 2000, p. 150).

tuales en el drama de España (1937) y en *La agonía de Europa* (1945).¹⁰

Después de su larga estancia en La Habana —que le ofrecía lo más cercano a su sentimiento por España y Andalucía, ya que el recinto amistoso de su “Cuba secreta”, formado por el fulcro intelectual de “Orígenes”, contaba con esos grandes nombres de escritores y poetas españoles (tales como Juan Ramón) «que recalaban como una marea recién creada en las playas cubanas»¹¹— la filósofa se trasladará a Puerto Rico, aunque siga angustiada por las condiciones de su madre y de su hermana en París y, a la vez, marcada por las cicatrices de esa otra madre suya que era la lejana Europa martirizada por la Segunda Guerra Mundial.¹²

Tras recuperar las fuerzas físicas y los ánimos suficientes para tomar la decisión de regresar a su patria, el 20 de noviembre de 1984, María Zambrano pisa de nuevo suelo español¹³, donde, sin embargo,

¹⁰ La voz de la escritora estallará como una bomba lanzada para despertar las conciencias de los contemporáneos a los que desvela el “drama” y la “agonía” de esa *alma mater* que, convertida en ara sacrificial donde sus hijos derraman sangre o libertad, fue la cuna del pensamiento occidental y que ahora, en cambio, revela un rostro desfigurado, puesto que «había, seguía habiendo heridas, eran las nuestras propias y también las de Europa, porque sus heridas eran también nuestras y, sobre todo, su preocupación.» (MARÍA ZAMBRANO, *Delirio y destino*, cit., p. 89).

¹¹ JAVIER FORNIELES TEN, “El exilio español en Cuba”, en *Correspondencia, (entre José Lezama Lima y María Zambrano y entre María Zambrano y María Luisa Bautista)*, edición de Javier Fornieles Ten, Espuela de Plata, Sevilla 2006, p. 36.

¹² Desde el paraíso terrenal de la isla caribeña, la pluma de la desterrada grabará el infierno inexplicable de esa Europa enloquecida que mata a sus hijos: «París...y en París estaba su madre, su hermana y el hombre a quien su hermana estaba unida amenazado en grado extremo. París, Europa, la madre. No había ya remedio. [...] Y madre era también Europa. Otra madre despedazada, una madre que se había vuelto loca ¡Oh Medea! Medea matando a sus hijos, a sus hermanos, a sí misma, Medea en un delirio de crimen que era el precio de los suicidios. [...] Y, paradójicamente, desde esta isleta del Mar Caribe...se sentía dentro de Europa, en sus entrañas, en las entrañas, como se siente el hijo cuando ve sufrir a su madre.» (MARÍA ZAMBRANO, *Delirio y destino*, cit., pp. 242–243).

¹³ Así explica Zambrano el *odi et amo* de su regreso a la tierra natal: «Yo vine, para poderlo soportar, mirando la luz. Cuando, por una luz anaranjada, supe que ya sobrevolaba España, entonces, sí, entonces me dio un vuelco el corazón. Porque durante mi largo exilio ya me había dado cuenta de que hay espacios, lugares, países color naranja, o sea, de sacrificio —México, por ejemplo—, y otros azules —como Italia—, sin vocación sacrificial. [...] Y, al ver otra vez la luz anaranjada, entonces dije: “Sí, estoy en España”. Y, ¿para qué negarlo?, sentí también un poco de temor. Porque ninguna víctima va al sacrificio presentándose. [...] Bueno, mira, yo a España la siento dentro, la llevo —no está bien que lo diga, pero tengo que decir la verdad—, la llevo en las entrañas. Entonces, cuando no encuentro esas entrañas mías

nunca dejará de sentirse “exiliada”, como confesará en su paradójico *Amo mi exilio*: en este brillante escrito se destaca una visión del desierto como lugar privilegiado de revelación del ser en su totalidad que, tras atravesar una frontera y entrar en la dimensión desértica de lo ilimitado y del vacío espacio-temporal, se convierte en un sujeto esencial y des-circunstanciado ¹⁴.

1.2. Antígona exiliada en su tumba: paradigma de *pietas* y *areté*.

La terrible tragedia del no-ser, esa *life-in-death* que vivió muriendo la escritora durante el horror de dos dictaduras y de tres guerras (la civil española y las dos mundiales), el drama del desarraigo experimentado durante y después —o quizás antes también— de la trágica experiencia del exilio, son todos rasgos que Zambrano proyecta en el personaje de Antígona, que se convierte en *typos* de una lucha familiar y política, histórica y ética, en figura de un inevitable *pólemos* metafísico entre inmanencia y trascendencia. Antígona/María intentará resolver esta dicotomía gracias al lema de la “razón poética”, la cual,

en las entrañas de España, me puedo quedar en un vacío terrible. [...] Fuera de mí no ha estado nunca. Yo dentro de ella no he podido estar. Es una situación paradójica, que yo ahora espero que deje de serlo. No borrar lo que ha sido, no borrar el exilio, quizá seguir siendo exiliada en España sería una gran hazaña, digo yo, moral.» (JOSÉ MIGUEL ULLÁN, *María Zambrano. Esencia y hermosura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2010, p. 69).

¹⁴ Son conmovedoras las palabras que elige la escritora para describir el lazo emocional que la ata a su exilio: «Hay ciertos viajes de los que sólo a la vuelta se comienza a saber. Para mí, desde esa mirada del regreso, el exilio que me ha tocado vivir es esencial. Yo no concibo mi vida sin el exilio que he vivido. El exilio ha sido como mi patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez que se conoce, es irrenunciable. Confieso... que me ha costado mucho trabajo renunciar a mis cuarenta años de exilio, mucho trabajo, tanto que, sin ofender, al contrario, reconociendo la generosidad con que Madrid y toda España me han arropado, con el cariño que he encontrado en tanta gente, de vez en cuando me duele, no, no es que me duela, es una sensación como de quien ha sido despellejado, como San Bartolomé, una sensación ininteligible, pero que es. Creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero al decirlo me quemo los labios, porque yo querría que no volviese a haber exiliados, sino que todos fueran seres humanos y a la par cósmicos, que no se conociera el exilio. Es una contradicción, qué le voy a hacer; amo mi exilio, será porque no lo busqué, porque no fui persiguiéndolo. No, lo acepté; y cuando se acepta algo de corazón, porque sí, cuesta mucho trabajo renunciar a ello.» (MARÍA ZAMBRANO, “Amo mi exilio”, en *María Zambrano: las palabras del regreso*, edición de Mercedes Gómez Blesa, Cátedra, Madrid 2009, pp. 66–67).

superando la hegemonía de la *ratio* absoluta y excluyente, aspira a reunir pensamiento y sentimiento, razón y pasión, *logos* y *pathos*; movida por la *órexis* de encontrar lo anhelado y por la “razón misericordiosa” —fundamento ontológico de la vida humana— tratará de “explicar” lo “inexplicable” del delirio colectivo de España y Europa, y encontrar su sentido último en el *telos* de una historia universal:

La voz de Antígona seguirá delirando, decía Zambrano, mientras exista la historia y ésta exija sacrificio y víctimas. Esta voz genérica de Antígona es, pues, la de todas las víctimas que han sido sacrificadas en nombre de las ideas e ideologías propias de la historia apócrifa que borra las huellas de la verdadera «historia trascendente» revelada.¹⁵

Zambrano baja a los ínferos de la historia para hacer revivir a la protagonista epónima de la tragedia de Sófocles que, atrapada «en el laberinto de la Guerra Civil y de la tiranía subsiguiente»¹⁶, inspirará *La tumba de Antígona* (1967), donde se revela el drama de los exiliados españoles, de esos “ciudadanos de ningún país” que experimentaron la terrible agonía de “vivir muriendo”, así como debió de sentirse ella durante los cuarenta y cinco años de su exilio en Europa, «su madre en la historia, su patria irrenunciable»¹⁷, y en esa «América maternal» que «la había guardado, acogido, cuidado»¹⁸ con ternura y cariño: «Vivir era eso: morir de muertes distintas antes de morir de la manera única, total que las resume todas, agonizar también, pasar entre la vida y la muerte, ser rechazado de la vida de múltiples maneras sin que por eso la muerte abra sus puertas».¹⁹

Y con el escenario del exilio (palabra clave que aparece ya en las primeras líneas de la obra para luego convertirse en el *leitmotiv* de la misma), se abre también la existencia literaria de la heroína griega, a la que corresponde acompañar piadosamente a su padre Edipo al destierro: «Despertada de su sueño de niña por el error de su padre y el suicidio de la madre, por la anomalía de su origen, por el exilio, obli-

¹⁵ ANA BUNDGÅRD, *op. cit.*, p. 294.

¹⁶ MARÍA ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, cit., p. 21.

¹⁷ ID., *Delirio y destino*, cit., p. 244.

¹⁸ Ivi, p. 246.

¹⁹ Ivi, p. 238.

gada a servir de guía al padre ciego, rey–mendigo, inocente–culpable, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia». ²⁰

Igual que su autora, esa “dama peregrina” ²¹ que había estado siempre en manos de un destino que eligió siempre en su lugar y que transformó su vida en una incesante odisea entre dos continentes, Antígona se convierte en el «símbolo quizá un tanto ingenuo de toda Guerra Civil, mas valadero» ²², en la víctima sacrificial —como lo fue Sócrates en la Atenas de Pericles y como lo será Juana de Arco en la Francia del siglo XV— que tendrá que pasar por los infiernos del abandono, del delirio y del fuego por defender los principios humanos de «esa Nueva Ley que guía y conduce, consume, flagela y salva, conduce a los íferos y rescata de ellos a ciertos elegidos.» ²³

Es por eso que el eco de la voz de la tebana seguirá hablándole durante los años del destierro, como revela la autora en el *Prólogo* escrito, en 1985, para *Senderos*, donde deja claro que la hermana de Etéocles y Polinices ha sido la encarnación viva, la puesta en escena de sus fantasmas, la auténtica revelación de su identidad: «Antígona me hablaba y con naturalidad tanta, que tardé algún tiempo en reconocer que era ella, Antígona, la que me estaba hablando. Recuerdo, indeleblemente, las primeras palabras que en el oído me sonaron de ella: “nacida para el amor he sido devorada por la piedad”». ²⁴

La heroína, rebelde al poder tiránico de Creón, quien desafía las leyes divinas poniendo su *auctoritas* por encima de ellas, será relegada al peculiar exilio de todos los desterrados, que —enmurados no solamente vivos sino vivientes— son víctimas dignas de sacrificio justamente porque, igual que la hija de Edipo, no van en busca de ello:

Porque llevábamos algo que allí, allá, donde fuera, no tenían; algo que no tienen los habitantes de ninguna ciudad, los establecidos; algo que solamente tiene el que ha sido arrancado de raíz, el *errante* ²⁵, el que se encuentra un

²⁰ ID., *La tumba de Antígona*, cit., p. 17.

²¹ Expresión con la que la define Rogelio Blanco en el título de su libro (cfr. ROGELIO BLANCO MARTÍNEZ, *op. cit.*).

²² MARÍA ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, cit., p. 18.

²³ *Ivi*, p. 20.

²⁴ MARÍA ZAMBRANO, “Delirio de Antígona”, en *Senderos*, Anthropos, Barcelona 1986, p.8.

²⁵ La cursiva es nuestra.

día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga.²⁶

El rey/dictador Creón/Franco ordenará su bajada, sumergida en las tinieblas y guiada tan sólo por «esa luz que se enciende dentro de lo más oscuro y hace de ello un corazón»²⁷, a una tumba socavada en las entrañas mismas de aquella tierra-sin-tierra que no se podía abrir sin dejar heridas. Entre las sombras que se proyectan sobre las paredes de esa cárcel que aprisiona su cuerpo aún vivo (y que remiten a la análoga imagen del mito platónico de la caverna), María tratará de reconocer la “voz” de la Razón para distinguirla de los “ecos” de las apariencias, llegando a acuñar la famosa expresión antitética que constituye el eje de su pensamiento: esa “razón poética” que, haciendo dialogar a la filosofía y a la poesía entre sí, representa «un imperativo clásico que va desde Homero, Hesíodo, Heráclito y Parménides hasta Maiakovski, Machado y Juan Ramón.»²⁸ En el limbo de ese sepulcro, buscará una filosofía «que tiene mucho que ver con los reveses y tropiezos de la vida»²⁹ y que ayuda a resistir a los azarosos vaivenes de la existencia, esa «verdad pura que humilla a la vida cuando no ha sabido enamorarla»³⁰, la Luz del renacer y del auto-reconocerse, la Luz de su “ser” personal y del “Ser” de su España.

La figura de Antígona, prototipo universal de todos los desterrados, encarna perfectamente el doloroso sentir de la negación absoluta, de esa agónica imposibilidad de vivir y, también, de morir, que han experimentado y experimentan esos supervivientes que son los exiliados, esos *morituri* rechazados por la vida y no aceptados por la muerte.³¹

²⁶ MARÍA ZAMBRANO, *La tumba de Antígona*, cit., p. 91.

²⁷ *Ivi*, p. 90.

²⁸ MARÍA ZAMBRANO y JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Andalucía, sueño y realidad*, edición de Antonio Zoido, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada 1984, p. 27.

²⁹ *Ivi*, p. 51.

³⁰ MARÍA ZAMBRANO, *La confesión: género literario*, Siruela, Madrid 1995, p. 18.

³¹ Gómez Blesa especifica que «Zambrano apunta la idea de que Antígona funda una “estirpe”, la de los “enmurados”, remitiéndonos, con ello, a los viejos rituales griegos en los que se enterraba viva a una persona en los cimientos de un edificio para calmar las iras divinas ante la producción humana. Los exiliados son aquellos que ejercen la misma función que estos antiguos enmurados: la de renunciar a su vida para seguir sustentando la historia.» (MERCEDES GÓMEZ BLESA, *op. cit.*, p. 40.).

El exiliado es un superviviente que renuncia a su vida—en—Vida y que, al no encontrar su *ubi consistam* en la tierra ³², entra en esa misma galería oscura de dolor y soledad que Antígona recorría quedando inmóvil; así también se quedaba su joven autora —“entre el alba y la aurora” de un nuevo día que estaba siempre a punto de amanecer— en la espera del *fiat lux* del anhelado encuentro consigo misma, con el saber de sí misma.

Antígona/María se quedará encerrada viva hasta que no la libere Cronos, «dios del tiempo, del olvido y de la memoria» ³³, el *fugit irreparabile tempus* que todo lo hace y lo deshace en su devenir incesante, que «libera y oculta, tal como el tiempo ya humano seguirá siempre haciendo, y devora y restituye tal como la historia rehacía a los humanos designios y prosigue haciendo ante nuestros ojos» ³⁴; no le queda más remedio, en suma, que permanecer en esta terrible condición de “ni viva ni muerta” hasta que pueda pisar aquella “tierra prometida” en la que finalmente conseguirá “saber”, a pesar de que esta *gnosis* y *anagnórisis* le hayan costado su vida viviente:

ANTÍGONA: ¿A qué llamas tú saber? [...] Ese saber que no busqué se paga. Cada gota de esa luz, de ésta que venís a beber ahora ya muertos, cuesta sangre. A mí también me la llevaron, la sangre. Mi sangre fue, todavía más que la vuestra, sacrificada: a ese poco de saber, a esa brizna de luz. ³⁵

³² Por eso no tiene otra posibilidad que la de quedarse esperando en la peligrosa orilla entre *Bios* y *Thanatos*, como lo explica Zambrano en *Carta sobre mi exilio*: «[...] tan solo y hundido en sí mismo y al par a la intemperie, como uno que está naciendo; naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida. La vida que le dejaron sin que él tuviera culpa de ello; toda la vida y el mundo, pero sin lugar en él, habiendo de vivir sin poder acabar de estar, cosa tan necesaria.» (MARÍA ZAMBRANO, *Carta sobre el exilio*, «Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura», n. 49, 1961, p. 66).

³³ MARÍA ZAMBRANO, *Delirio y destino*, cit., p. 62.

³⁴ ID., *Un descenso a los infiernos*, Sonseca, Toledo 1995, p. 25.

³⁵ ID., *La tumba de Antígona*, cit., p. 79.

Pedro Salinas: exilio y compromiso

Anna Marimón, Universitat de Barcelona

1.1. Introducción

Tradicionalmente se ha considerado la obra poética de Pedro Salinas como una obra ajena al compromiso social y político. Ello se debe a que, a diferencia de lo que sucede con la mayoría de sus compañeros de la llamada Generación del 27, Salinas no cuenta con poemas propiamente dedicados a la reivindicación política; pese a ello, el compromiso está muy presente en su obra y lo está de forma especial en su última etapa como poeta. Dicha etapa corresponde al exilio de Salinas y comprende tres poemarios: *El Contemplado*, publicado en el año 1946 a raíz de la estancia del poeta en Puerto Rico, ciudad a la que llega en 1943; *Todo más claro y otros poemas*, publicado en 1949; y *Confianza*, que se publica en el año 1955 a modo de obra póstuma.

A pesar de que esta última etapa de la poética saliniana tiende a ser eclipsada bajo la importancia de los poemarios de temática propiamente amorosa que compone el autor —la célebre trilogía compuesta por *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo Lamento* (1939)—, es necesario reivindicar la importancia de los poemarios compuestos desde el exilio porque evidencian la notoria evolución del poeta a la vez que atestiguan su voluntad de comprometerse con el ser humano, con los eternos valores del ser.

Si bien es cierto que Salinas no adopta nunca en sus poemas un tono abiertamente reivindicativo desde el punto de vista político, sí

que cuenta con poemas dedicados a condenar el trágico proceso de deshumanización en el que se ve sumido el mundo moderno y la barbarie que ha supuesto la guerra. Por lo tanto, el compromiso del autor, más que político, es fundamentalmente ético: Salinas se compromete con el hombre, pero no con el hombre partidario o político sino con el hombre esencial, ahistórico.

El único modo para llevar a cabo este compromiso es trascendiendo las circunstancias de su tiempo sin por ello obviarlas ni mucho menos olvidarlas. Así pues, lejos de permanecer despreocupado respecto a las circunstancias sociales y políticas de su época, Salinas reflexiona de manera constante sobre la problemática del ser humano. Le preocupa el hombre porque teme que pueda llegar a perder aquello que verdaderamente le hace humano, es decir, su dimensión ética: sus valores, su capacidad de emocionarse, de sentir... esos “eternos valores del ser” a los que hace referencia Antonio Machado.

1.2. Un intelectual comprometido

A principios de 1931, durante los meses previos a la proclamación de la República, Madrid vive un momento agitado desde el punto de vista político. Pedro Salinas, como la mayoría de sus compañeros del grupo del 27, simpatiza con los ideales republicanos. La afinidad del poeta respecto a la República se debe principalmente a motivaciones de índole cultural; así, en una carta enviada el 6 de mayo de 1931 a Amado Alonso, Salinas escribe:

Ya sabe usted que yo no soy un fanático de la República, pero de todos modos creo que España tiene ahora una amplitud de programa y una flexibilidad de movimiento verdaderamente sin igual. Claro es que esto aumenta nuestras responsabilidades pero hay que aceptarlas alegre y valerosamente.¹

Salinas apoya el espíritu liberal porque considera que la República contribuirá a despertar a los ciudadanos españoles del alarmante letargo cultural en el que viven inmersos. Sin embargo, el optimismo ini-

¹ PEDRO SALINAS, *Obras Completas*, ed. de ENRIC BOU, Cátedra, Madrid 2007, vol.III, p. 261.

cial que deposita el poeta respecto a la República va menguando y ya en el verano de ese mismo año Salinas revela a Guillén su creciente desconfianza:

Discursos, declaraciones, pronósticos, augurios. Todas las gentes que no tienen nada que decir hablan por los codos y las multitudes se reúnen a escucharlos. Yo encantado, porque así mi desprecio por la política crece cada día y se fortifica en el ejercicio diario.²

Pese a esta desconfianza, Salinas apoya desde un principio la reforma cultural promovida por la República y participa activamente de ella. El autor se implica en las Misiones Pedagógicas, que tienen como pretensión difundir la cultura entre las clases populares. Salinas defiende a ultranza de la sabiduría popular porque considera que el pueblo español posee una sensibilidad innata para el placer estético y literario, prueba de ello lo constituye la larga tradición de literatura oral y la rica variedad folclórica.

El empeño del poeta por dinamizar la cultura en España le lleva a emprender en 1933 un proyecto sumamente ambicioso: impulsa la creación de la Universidad Internacional de Verano de Santander. Ese mismo año, Pedro Salinas es nombrado secretario general dicha institución dirigida a potenciar el diálogo entre diferentes disciplinas de conocimiento. Será precisamente su vínculo con la Universidad Internacional lo que, tras la proclamación de la Guerra Civil, obligará a Salinas a permanecer en el exilio hasta el fin de sus días.

1.3. Obra poética compuesta desde el exilio

Salinas toma la decisión de abandonar España en 1935, un año antes de que se produzca el levantamiento. Le ofrecen una cátedra de profesor invitado en Wellesley College, Massachusetts, y la acepta. Así se lo comunica a su amigo Jorge Guillén en una carta que le envía el 19 de marzo de 1936:

² PEDRO SALINAS, *op. cit.*, p. 266.

No te he podido decir hasta ahora mi, para mí, gran noticia. Me voy el año que viene, en septiembre, a Wellesley Collage, Boston, como Visiting Professor, para todo el curso [...] Aparte del atractivo de América me encanta el poder salvarme de este ambiente hispánico, cada día más envenenado, más sembrado de odios y rencores [...] Yo tengo la sensación de que todo va ¡aún! a empeorar, y este viaje es una verdadera salvación, yo así lo siento.³

Los oscuros presagios de Salinas se ven confirmados. El poeta abandona España con la esperanza de regresar pronto a su país ya que su intención inicial es la de permanecer en Estados Unidos durante el año académico especificado en su contrato. Sin embargo, el estallido de la guerra trunca por completo sus planes de regreso.

Estando exiliado en Estados Unidos, Salinas procura mantenerse informado en todo momento sobre la evolución de la recién nacida Guerra Civil a través de las crónicas del *The New York Times* y de la prensa de Boston. Las noticias que llegan desde España le atormentan. A este sentimiento de temor se le une la impotencia y el dolor de saber que nada puede hacer por su país. Salinas es consciente de que si regresa a Madrid muy posiblemente le matarán por el hecho de haber colaborado en proyectos republicanos. El autor no quiere entregar su vida gratuitamente, al servicio del fanatismo, de la brutalidad y de la barbarie; si tiene que morir, prefiere hacerlo por una causa justa:

No es exageración pero creo que de haber estado yo en Madrid, dado mi puesto, no escaparía vivo [...] No me asusta perder la vida por una causa noble y grande de pleno corazón, dándola voluntariamente, no. Pero me rebelo ante la idea de perderla por una causa confusa y mezquina, por violencia brutal, sin darla.⁴

Con semejantes términos se expresa en una carta que envía a su hija el 15 de octubre de 1936:

Yo no predico el apego a la vida cobarde, no. La vida se puede y se debe dar gustosamente, por una razón de morir muy alta, muy noble y que nosotros sintamos muy arraigada en el fondo de nuestra alma. Pero no se debe dar por arrebatado, por espíritu de lucha o venganza, por ligereza, dejándose llevar de un sentimiento momentáneo.⁵

³ Ivi, p. 495.

⁴ Ivi, p. 532.

⁵ Ivi, p. 533.

Durante sus años de exilio en Estados Unidos Pedro Salinas no publica ningún poemario y no es hasta 1943, año en el que el poeta decide trasladarse a Puerto Rico, cuando empieza a escribir *El Contemplado* (1946), poemario que da inicio a la tercera y última etapa poética del autor.

En un primer momento la intención de Salinas es la de permanecer en la isla durante un año, sin embargo, Puerto Rico le cautiva de tal modo que decide prolongar su estancia indefinidamente. En esta ciudad caribeña el autor se reencuentra con la luz y con el mar, que tanto le recuerdan a España, y con el arraigo de su idioma natal, el español. Es entonces cuando su alma creadora revive. Tal y como advierte Jean Cross Newman: «En Puerto Rico, Salinas recuperó una parte de sí mismo que había estado perdida durante décadas y alcanzó una altura espiritual como nunca hasta entonces». ⁶

En efecto, el poeta se siente absorto ante la belleza de la isla y son muchas las tardes que pasa sentado frente al mar, con la vista puesta en la inmensidad del horizonte. De estas horas de contemplación nace *El Contemplado*. El objeto de dicho poemario es la contemplación del mar por parte del autor, un mar confidente a través del cual Salinas logra entrar en contacto con lo eterno. En el mar se aúna pasado, presente y futuro, por lo que su contemplación ofrece garantía de continuidad para el hombre y de algún modo le salva de su finitud: «Y de tanto mirarte, / nos salvemos». ⁷ La importancia del mar radica precisamente en que permite al poeta tomar conciencia de la dimensión trascendente y perdurable del ser ya que, al contemplarlo, Salinas percibe la mirada de todos aquellos hombres que alguna vez lo contemplaron y también la de todos aquellos que algún día lo contemplarán: «Esta tarde, frente a ti/ en los ojos siento algo/ que te mira y no soy yo. / ¡Qué antigua esta mirada, / en mi presente mirando!». ⁸

El poeta se siente hermanado con la humanidad y por vez primera en toda su trayectoria poética afirma la existencia de un tiempo esencial presente: «El presente que tanto se ha negado/ hoy, aquí, ya, se

⁶ JEAN CROSS NEWMAN, *Pedro Salinas y su circunstancia*, Páginas de espuma, Madrid 2004, p. 373.

⁷ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, vol. I, p. 602.

⁸ *Ivi*, p. 601.

entrega. / ¡Presente, sí, hay presente!». ⁹ Tras este descubrimiento, Salinas siente que la oscuridad, el misterio de lo real, empieza a desvelarse: «¡De lo claro que lo enseñas/ qué sencillo es el milagro!». ¹⁰

Esta idea del mar como vía de acceso a lo esencial está ya presente en *Diario de un poeta recién casado*, publicado por Juan Ramón Jiménez en el año 1917. En este poemario Juan Ramón Jiménez describe el viaje real que emprende hacia América en busca de la que será su esposa; ahora bien, este viaje real tiene como correlato un viaje interno que bien podría ser calificado de iniciático en tanto que el poeta se propone emprender un camino de depuración que le lleve al encuentro de la esencia. El mar es el medio elegido para ello: es lo eterno porque es lo ilimitado y lo atemporal, lo que precede al hombre y le trasciende, de ahí la importancia que ambos autores le conceden. Pero no sólo el mar, sino toda la naturaleza en sí, es garantía de salvación para el ser humano.

Tras la publicación de *El Contemplado*, Salinas escribe en 1949 *Todo más claro*, poemario que evidencia la notoria evolución del autor respecto a sus anteriores obras. Por primera vez Salinas vuelve los ojos hacia los conflictos de su tiempo y adopta una actitud crítica y comprometida respecto a los mismos. La Guerra y toda la barbarie que lleva consigo se hace presente de manera explícita en el poemario: «Se abre por fin la tumba a que escaparon; / es llega aquí la muerte de que huyeron. / Yo encontré mi cadáver, el que lloro». ¹¹

En *Todo más claro* el tono reflexivo y contemplativo del autor cede paso a un tono desengañado, de irónico escepticismo. Salinas adopta una postura mucho más existencial, centrada en el momento presente, por lo que vuelve los ojos hacia el mundo moderno, un mundo dominado por la barbarie y la aniquilación. Como no podría ser de otro modo, la visión que el poeta tiene del mundo ha variado de forma sustancial pero no así su visión de los sentimientos y su confianza esencial en ellos. Tal como hiciera Machado, Pedro Salinas otorga una importancia crucial a los sentimientos porque sabe que ellos constituyen los medios primordiales de comunicación entre los hombres; por ello,

⁹ Ivi, p. 584.

¹⁰ Ivi, p. 579.

¹¹ Ivi, p. 670.

y aunque pueda resultar paradójico, en los poemarios de posguerra el elemento afectivo está siempre muy presente.

El poeta toma conciencia sobre la falsedad del mundo, un mundo caótico y deshumanizado donde el hombre no encuentra arraigo posible: «El hombre, en la orilla tiembla/ ¡Y que él sólo se de cuenta/ de que este raudal que corre/ de las prisas camineras/ lleva muertes y más muertes, / una en cada rueda!». ¹² Por primera vez Pedro Salinas se vuelve en contra del mundo de la técnica, al que tantos elogios había dedicado en su etapa inicial, porque considera que las armas y las máquinas que el hombre ha fabricado no han generado más que muerte y destrucción.

En una de las cartas que Salinas dirige a Guillén, fechada el 28 de agosto de 1945, el poeta hace referencia a la invención de la bomba atómica, y afirma:

Te aseguro que desde que me enteré de la invención y uso de tal bomba, me siento como disminuido en mi calidad de humano. Sí, la guerra ha terminado, pero antes de morir se deja puesto este huevo monstruoso, del que puedan salir horrores nunca vistos. Por otra parte, el invento es exactamente lo que había que esperar, es el coronamiento de la época más estúpida de la historia humana. ¹³

El hombre ha perdido su inocencia y lleva sobre sus espaldas el peso del supuesto pecado cometido: «De niño rompí un globo. ¿Es ese el crimen/ constante sombra, dime, / que me reprochas en tu oscura lámina? (...) Me llama mi inocente. ¿Desde dónde?». ¹⁴ Ese *yo inocente* se encuentra perdido y, desde no se sabe dónde, llama al poeta implorando su auxilio. En palabras de Feal Deibe: «El inocente es, pues, el ser originario, desnudo. El ser del alma [...] Su pureza no es —o no es sólo— la de la esencia, sino la de lo sin mancha; la de la inocencia, en suma» ¹⁵.

La dimensión inocente del hombre está perdida entre las tinieblas, pero no está muerta: hay que buscarla, hay que escucharla, hay que

¹² Ivi, p. 627.

¹³ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, vol.III, p. 1055.

¹⁴ Ivi, p. 619.

¹⁵ CARLOS FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, Gredos, Madrid 1971, p. 250.

seguirla; porque la salvación, dice Salinas, pasa por el respeto al inocente.

Tras de tanto buscarlo en lo profundo
me lo encontré en el cénit: mi inocente

Y di con mi inocente, no en la sombra.
A sus giros me vuelvo, como a guías
de afanes indecisos:
volatines que él traza en el aire
modelos pueden ser, que yo los siga.

Vislumbro la salvación: es el respeto
al inocente mío, al trapecista.¹⁶

Estos versos de Salinas pueden remitirnos a los que escribe Rafael Alberti en *Sobre los ángeles* (1929). Alberti, como luego hará Salinas, hace referencia a esa inocencia perdida del hombre, que siente morir en su interior al ángel bueno —*yo inocente*—, al tiempo que, a través del sueño, es arrastrado hacia el infierno por ángeles malignos:

Alguien detrás, a tu espalda,
tapándote los ojos con palabras.

Detrás de ti, sin cuerpo,
sin alma.
Ahumada voz de sueño
cortada¹⁷.

En este sentido, el conflicto sobre el que se articula *Sobre los ángeles* es el mismo que subyace tras *Todo más claro*: el recuerdo de un tiempo perdido, feliz y luminoso, que entra en conflicto con la experiencia de un presente oscuro, envuelto en tinieblas. En efecto, la oposición entre luz y oscuridad, entre claridad y tinieblas, es clave en todo el poemario. La importancia de la luz se advierte ya desde el propio título de la obra: *Todo más claro*, que se justifica a partir de uno de los

¹⁶ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, vol. I, p. 622.

¹⁷ RAFAEL ALBERTI, *Sobre los ángeles*, Orbis Fabbri, Madrid 1997, p. 138.

poemas iniciales: «En esta luz del poema, / todo, / desde el más nocturno beso/ al cenital esplendor/ todo está mucho más claro». ¹⁸

La función del poema es la de clarificar la mirada vertiendo luz sobre la realidad. Salinas insiste a lo largo de todo el poemario en la importancia de avanzar hacia una claridad última que libere al hombre de la oscuridad presente: «Avanzar entre tinieblas/ claridades buscar». ¹⁹

De este afán por alcanzar claridades nace *Confianza*, poemario póstumo de Pedro Salinas que fue publicado en 1955. *Confianza* reafirma el optimismo vital que caracteriza la obra poética de Salinas porque en él el autor muestra una posible vía de salvación para el hombre: la naturaleza. La naturaleza ejerce en este sentido una función de guía, es el ejemplo a seguir; así, tal y como advierte Emilia de Zuleta: «En *Confianza* aparece un mundo virginal, paradisíaco, sin huellas humanas y, sin embargo, pendiente de este primer hombre que se acerca y lo contempla». ²⁰

Al fin, a través de la naturaleza, el poeta consigue entrar en contacto con las almas puras, con la esencia misma de lo real. Éste es el hallazgo máximo al que llega Salinas: ver a través del alma:

Ni luz ni tiniebla
ni ojos ni mirada:
visión, visión del alma

Y por fin, por fin,
ni goce ni pena,
ni cielo ni tierra,
ni arriba ni abajo,
ni vida ni muerte, nada:
sólo el amor, sólo amando. ²¹

En conclusión, en los últimos versos de Salinas la angustia y el dolor fruto de la conciencia sobre la barbarie que ha supuesto la guerra aparece siempre unida a una inquebrantable fe en el ser humano y en la posibilidad de su redención. En su última etapa como poeta Pedro

¹⁸ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, vol. I, p. 619.

¹⁹ *Ivi*, p. 614.

²⁰ EMILIA DE ZULETA, *Cinco poetas españoles*, Gredos, Madrid 1971, p. 85.

²¹ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, vol. I, p. 699.

Salinas se afana por proclamar su confianza en el esencial humano, en los eternos valores del ser, en el poder redentor de la naturaleza. Esas son las fuerzas esenciales a las que el ser humano debe aferrarse para recobrar su inocencia perdida y avanzar de este modo hacia un futuro más humano.

El exilio literario: ¿castigo o liberación?

Ana-Maria Păunescu, Universidad de Bucarest

El presente trabajo no se propone descubrir nuevos sentidos del exilio literario, como podría parecerlo, tras la interpretación del título, sino tiene como meta ofrecer matices diferentes al tan discutido término *exilio*. ¿Qué significa exilarse, en el contexto de la literatura? ¿Es o no el exilio literario un castigo para los autores y para la manera en que éstos pueden desarrollar sus propósitos artísticos? Aparentemente, no cabe discusión alguna, el exilio tiene significados negativos y no se le puede otorgar ninguna presunción de inocencia. Y, sin embargo, ¿no estaríamos ofreciendo una conclusión precipitada? ¿Dónde acaba el exilio y donde comienza, por ejemplo, la emigración? ¿Representa o no este fenómeno un camino fácil de explorar y de explicar, si se tienen en cuenta todas las posibles alteraciones que pueden cobrar las vidas de los autores y de los lectores?

Partiendo justamente de esta compleja suma de dudas, partiendo de estas preguntas expuestas, preguntas que, en verdad, no son completamente retóricas, voy a ofrecer el caso preciso de la autora catalana Mercè Rodoreda, nacida en 1909, en Barcelona, que tuvo que irse de España en 1939, al final de la Guerra Civil española, por medio a las posibles represalias políticas. Su colaboración con diversas publicaciones catalanas consideradas de izquierda (como si las diferencias ideológicas fueran tan fácil de clasificar en un mundo tan complicado y tan frágil), su escritura en catalán, su forma de ser y de sentir los eventos la transformaron en una posible futura víctima ideal, así que,

dejándose vencer por todos estos sentimientos de angustia, decidió irse a Francia, en búsqueda de una libertad y de una seguridad provisionales. Y también en su caso se ha confirmado la paradójica regla: las salidas provisionales siempre llegan a ser las mejores salidas definitivas.

No voy a hacer un resumen de su itinerario de exilio, no es esto lo que nos preocupa en esencia, aunque no sería nada malo intentar comprender el porqué de toda la existencia y de toda la inquietud de Mercè Rodoreda, para poder trasladar cada información en el plano literario, en el mundo de las palabras y de las hermosas casualidades provocadas por la mente humana. No voy a acentuar tampoco los datos provenientes de fuentes de información débiles, que podrían, a pesar de todo, iluminar de alguna manera este análisis, sino voy a elegir un enfoque diferente. La obra que más me llamó la atención para este concentrado estudio literario es la novela *La plaza del diamante*¹, quizá la más conocida y comentada obra de Mercè Rodoreda, que fue escrita en 1960, en Ginebra, durante el periodo del exilio literario al que nos estamos reportando. La versión original, en catalán, fue traducida al español y a varios idiomas, de esta forma otorgándosele el impacto merecido. Las verdades que la autora cuenta, la forma de contarlos, los detalles que enriquecen el campo estilístico e ideático del texto, las imágenes que permanecen en la mente del lector, como pedazos de realidad convertidos en paisajes obsesivos, todos estos indicios nos hacen renunciar por un momento a la rigidez de los diccionarios y a la imposibilidad aparente de aceptar una segunda variante, diferente a la primera interpretación superficial y apresurada. Mercè Rodoreda, lejos de su país, lejos de su familia, obtiene un producto literario de primera mano, tejiendo con un tono casi trágico la historia de Colometa, una mujer española de categoría social media. Nada es violento en las descripciones de Rodoreda, nada agrede al lector de forma directa, pero toda la parte que se refiere a la Guerra impresiona y transmite más emoción de lo esperado. Aunque Natalia, la protagonista, a la que su marido había apodado *Colometa*, no participa en la Guerra, aunque no es más que un testigo indirecto, las dimensiones completamente diferentes que cobra su vida en diversas etapas que supera son la clave del

¹ MERCÈ RODOREDA, *La plaça del Diamant*, Club dels Novel·listes, Barcelona 1962.

texto. Se trata de una novela que pone en relieve los sentimientos, los paralelismos simbólicos —como la comparación de los regimenes políticos con las palomas, éstas últimas representando uno de los principales ejes de enfoque de la obra—. Es una novela que traslada la atención para unas escenas que aparentemente pertenecen al segundo plano: se habla de la institución de la familia y, sobre todo, la autora esboza el retrato detallado de una mujer afectada por la magnitud y la confusión de la Guerra Civil, mujer que se convierte en representante de su género en relación a la época que tiene que combatir.

El esquema de la novela nos puede parecer parecido a un cliché, pero asociar definitivamente tal sustantivo a la obra significaría cometer un grave error de interpretación y de comprensión lectora, que bajo ningún pretexto se puede admitir. Lo importante, para esta autora exilada y alejada de todas las realidades que conocía, no es inventar paisajes complicados ni escenarios sorprendentes, sino contarlos todo de forma clara, directa, trasladar la inquietud de toda una época en la universalidad de una sola lectura, resumir categorías diferentes de sentimientos en menos de trescientas páginas, reestableciendo las prioridades ideáticas. Mercè Rodoreda, protegida por distancias y entornos neutros, consigue rehabilitar su corazón y sus angustias para focalizarlo todo en la coherencia de una novela compleja y representativa, tanto para su género, como para la época en la que se enmarca. La protagonista, Natalia, es el instrumento o, más bien, en lenguaje todavía más cercano a la metáfora, es el bisturí que la autora escoge para revelar —y tratar de curar— las grandes enfermedades del período. Para Natalia todo comienza bien, continúa mal y termina banal. En el capítulo XXVI aparece por primera vez el ambiente oficial de guerra. Para que se comprenda la forma en la que Mercè Rodoreda consigue enmarcar el paisaje de los años bélicos, la cita de algunos párrafos, en mi opinión párrafos-clave, resulta obligatoria: «Y mientras yo armaba la gran revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía que ser muy breve». ² Colometa parece no dejarse conmover por las dimensiones trágicas de la realidad que agitaba las calles, o, por lo menos, no lo hace de forma directa, sino más bien intenta trasladarlo todo a su universo, a su propia revolución, la de las pa-

² ID., *La plaza del diamante*, trad. Enrique Sordo, Edhasa, Barcelona 2009, p. 139.

lomas. Luego, en el mismo párrafo del libro ³, en menos de diez líneas aparecen los porqués de las angustias colectivas: la ciudad de Barcelona de finales de los treinta, a un paso de la Guerra Civil española, hervía bajo el peso inconmensurable de las necesidades diarias, del consumo emocional que inundaba los andenes y las avenidas. «El Quimet también corría por las calles y cada día andaba por las calles y yo siempre pensaba que cualquier día no lo volvería a ver». ⁴ «La señora Enriqueta decía que aquello era demasiado, que le habían destrozado el negocio». ⁵

Otro párrafo que contiene profundos matices emocionales, párrafo mediante el cual la autora consigue enmarcar un estado de profundo análisis interior es el siguiente:

Cuando alguna vez había oído decir: esta persona es como de corcho, no sabía lo que querían decir. Para mí, el corcho era un tapón. Si no entraba en la botella después de haberla destapado, lo afilaba con un cuchillo como si hiciese punta a un lápiz. Y el corcho chirriaba. Y costaba de cortar porque no era ni duro ni blando. Y por fin entendí lo que querían decir cuando decían que una persona era de corcho..., porque yo era de corcho. [...] Tuve que hacerme de corcho para poder seguir adelante, porque si en vez de ser de corcho con el corazón de nieve, hubiese sido como antes, de carne que cuando la pelliczas te duele, no hubiera podido pasar por un puente tan alto y tan largo. ⁶

El tan simple paralelo entre el corcho y el corazón humano traspasa las fronteras metafóricas, llegando a representar de la mejor forma el sentimiento de angustia que tiene que enfrentar Colometa. El puente del que se habla puede ser visto como un símbolo de la Guerra Civil y de sus cambios o, mejor dicho, de las consecuencias irreparables que trajo a las vidas de muchos de los españoles. La Guerra Civil no acaba casi nunca para los escritores exilados, sino que sigue teniendo una fuerte influencia, por lo menos desde el punto de vista del contenido de sus obras y de la forma de mezclar las ideas y las realidades.

La última cita que voy a ofrecer para argumentar la dimensión humana y universal de la novela de Mercè Rodoreda es verdaderamente

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 145.

⁶ *Ivi*, p. 173.

impresionante; la autora concentra en unas cuantas frases lo más íntimo de la existencia humana, el sentimiento del amor incondicional, del amor que resulta capaz de enfrentar todo tipo de barreras, de preguntas sin respuesta: el amor materno. Se trata simplemente de una digna desesperación y de una resignación elegante frente al destino contra el cual nadie se atreve a luchar: «Y dormimos juntos. Yo en el centro y un niño a cada lado. Si teníamos que morir, moriríamos así».⁷

Colometa y sus dos hijos, que se habían quedado solos, sin protección alguna, en plena ciudad invadida por violencia y muerte, unidos por el deseo de recuperar la felicidad o, por lo menos, la tranquilidad de la que habían gozado poco tiempo antes del comienzo de la Guerra, son los protagonistas de esta íntima escena de ternura. El amor de madre supera todo tipo de límites, la muerte parece invadir el plano de la novela, sin destrozarlo. Paradójicamente, la posibilidad de conocer la desaparición definitiva no asusta a Colometa por completo. Sin embargo, su evidente necesidad de seguridad, de protección, se revela mediante la misma cita. Ella se había acostado en el centro, como para poder proteger con la misma fuerza a ambos niños, pero también como para verse rodeada por su familia, por sus tan inocentes hijos.

¿Habría podido Mercè Rodoreda escribir todo esto, de una forma tan clara, con palabras tan simples y, a la vez, tan profundas, si no hubiera contado con el apoyo de su distanciamiento provisional? Un apoyo que nosotros, hoy en día, sólo apreciamos de forma negativa o que dejamos fuera, al momento de componer análisis literarios o históricos. ¿Habría conseguido poner sus ideas en orden y traducir en palabras las imágenes y las conclusiones que su conciencia y su razón habían englobado ya? ¿Habría podido superar las presiones políticas y la imposibilidad de ser leal, honesto y sincero en una época de dictadura, que obliga a verdades disfrazadas o que, en muchos casos, presiona las conciencias humanas, con el fin de vaciarlas de todo contenido incómodo para la sociedad o, simplemente, para la política?

Probablemente, no. Yo creo que no, creo que lo importante de una obra literaria sale a la luz tarde o temprano, siguiéndose una pista simple: ¿consigue o no emocionar a los lectores? ¿Consigue ofrecerles

⁷ Ivi, p. 175.

la sensación de haber estado cerca de lo acontecido, de haber conocido, de una forma por lo menos simbólica, a los personajes? La inquietud de un autor se universaliza solamente cuando se puede traducir a varios idiomas, conservando, al mismo tiempo, su carácter de unicidad y de complejidad estilística y moral. El análisis aquí resumido quizá debería extenderse más, para abarcarlo todo, o casi todo. Pero, como decía mi padre, nunca hay tiempo para decir lo esencial.

La conclusión de este trabajo es bastante clara, bastante fácil de comprender. Y la voy a reformular mediante otra pregunta, para que todos los que hayan leído estas líneas se sientan libres a escoger cualquier respuesta, la que les parezca correcta: ¿no será que el peor de los exilios es el que nosotros mismos nos imponemos, cada día, cada noche, cada momento, cuando no nos atrevemos a asumir y a pronunciar las más simples y relevantes verdades?

La imagen del poeta en la obra de Francisco Pino

Carlos Frühbeck Moreno, Università degli Studi di Enna “Kore”

1.1. La poesía como esencia y el poeta como sacerdote

La interpretación de la labor poética que realiza Francisco Pino ¹ en su obra se articula sobre dos conceptos bien precisos: la lectura de la poesía como esencia epifánica e inexpresable y la consideración del poeta como un sacerdote que, de forma irremediable, tiene el privilegio y la maldición de acceder a ella y contemplarla. Privilegio porque le otorga un conocimiento que le está vedado a los demás hombres y que le sitúa por encima de ellos. Sin embargo, también maldición porque este conocimiento es impermeable a cualquier intento de expresión y tiene como consecuencia el aislamiento. ²

Es este un tópico ampliamente establecido en la tradición poética contemporánea de Occidente. Su genética es rastreable en el movi-

¹ Francisco Pino (Valladolid, 1910–2002). Una de las voces más inclasificables de la poesía española contemporánea. Tras unos orígenes literarios de entusiasta apoyo a las vanguardias y la fundación entre 1928 y 1934 de las revistas «Meseta», «DDOOS» y «A la nueva ventura», vivió, tras experiencias traumáticas durante la Guerra Civil, aislado del mundo literario en su villa modernista en el Pinar de Antequera. En los años sesenta regresó a sus orígenes vanguardista con una poesía crítica con el lenguaje. El reconocimiento a su obra fue creciendo hasta culminar con la publicación de *Distinto y junto*, su obra completa de poesía discursiva en 1990 y *SIYNO SINO*, su obra experimental en 1995. En su vejez recibió numerosos galardones que dijo siempre despreciar. En 2010, con motivo del centenario de su nacimiento la fundación Jorge Guillén publicó una nueva edición de *Distinto y junto* con numerosos libros inéditos.

² FRANK KERMODE, *Romantic Image*, Routhledge, Londres–Nueva York 2002, pp. 9–37.

miento romántico, en particular, en la *doxa* del Círculo de Jena que tomaba como punto de partida la extremada importancia de la labor poética por su comercio con una esencia ajena al ser humano³. De este modo, Pino construirá en su conferencia *Hacia la poesía* la definición de su sustancia poética con nuestra tradición romántica:

A propósito de la Rima XXI de Bécquer.[N.d.A.] Y entonces nos mareamos. La poesía es el propio lugar donde está. Y está siempre en lo otro. En ese “tú” que nosotros creamos y que por sí mismo no es ni está. Es una encarnación de lo inexistente placentero en cierto ser y, mediante él, se manifiesta.⁴

En esta Rima, Bécquer identifica la poesía con su amada. Es decir, con una alteridad radical que, como veremos, se acabará sustentando sobre las nociones de vaguedad e inaprensibilidad. Según la interpretación de Luis García Montero, se trataría de un intento por parte del artista de superar la artificiosidad a la que le condena el mundo burgués a través de la creación de un territorio subjetivo, lejano, misterioso⁵. Ante nosotros tendríamos una

representación de la identidad del sujeto en tanto que alteridad mediante un discurso basado en una estrategia retórica (la ilusión conversacional) y otra figurativa (la imagen femenina en su doble vertiente realista–preciosista y visionaria–onírica).⁶

En realidad, el artista estaría hablando consigo mismo. Esta lectura de la poesía como ideal queda corroborada por el mismo Pino al comentar la Rima IV de Bécquer en *Sobre la manifestación y el lenguaje último en poesía* y justificar la elección por parte del poeta de la mujer inalcanzable, porque en ella «sí que están comprendidos todos los caracteres de la poesía: incorporeidad, intangibilidad, negación del acto posesivo, imposibilidad de relacionarse con el poeta.»⁷

³ JEAN MARIE SCHAEFFER, *Romanticismo y lenguaje poético*, trad. de A. ABUÍN GONZÁLEZ, en FERNANDO CABO ASEGUNOLAZA (ed.), *Teorías sobre la lírica*, Arco Libros, Madrid 1999, pp. 57–59 (original en francés, 1980).

⁴ FRANCISCO PINO, *En no importa qué idioma*, Junta de Castilla y León, Salamanca 1986, p. 30

⁵ LUIS GARCÍA MONTERO, *Gigante y extraño*, Tusquets, Barcelona 2001, pp. 34–47

⁶ *Ivi*, p. 41

⁷ FRANCISCO PINO, *op. cit.*, p. 41

Esta concepción de la poesía tiene como origen —o como consecuencia— una precisa imagen de poeta que se fue progresivamente sustanciando a lo largo de toda la bio-bibliografía de Francisco Pino. Como premisa teórica para entenderla mejor, nos puede ser de utilidad el concepto sociológico de *postura* entendido como la actitud que tiene un autor a la hora de ocupar su posición en el campo literario.⁸

En el caso de Pino, esta posición se conseguirá a través de la adopción de una definición de poeta que cuente con una amplia aceptación social y sirva tanto para justificar su marginalidad durante años como auténtica arma de guerra al dar una serie de características excluyentes que todo aspirante a formar parte del campo literario debe poseer para entrar⁹. El modelo de poeta de Pino se caracterizará por un aislamiento social nacido del contacto con esa supuesta sustancia poética y el desprecio a la sociedad establecida propio de la autonomización del campo literario en la época contemporánea¹⁰. Esta, a nuestro juicio, sería la clave de lectura del siguiente poema de su primera etapa:

SOY DE LOS IDIOTAS

Soy de las nubes, Dios; de los idiotas;
y por serlo me alabo y te doy gracias;
prefiero a las victorias con desgracias
por no serlo, las límpidas derrotas.

Lo soy, pues soy amigo de remotas
volutas, Dios; amigo de esas gracias
tranquilas, muy tranquilas, sin falacias
ni historias que, benévolo, alborotas

pero —como a las nubes— de evasiones

⁸ V. JEROME MEIZOZ, "Postura e campo letterario", trad. al italiano de Anna Baldini, en «Alegoría», 56, pp. 128–137. Este concepto tendría dos facetas: el modo que tiene que presentarse el autor en sociedad y la imagen que el lector puede construir a través de sus escritos

⁹ V. ID., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de T. Kauf, Anagrama, Barcelona 1995, pp. 330–337. Para las justificaciones transhistóricas, v. *Ibid*, pp. 420ss.

¹⁰ *Ivi*, pp. 98–109. Esta escisión se dio entre los autores que se adaptaron al principio económico regente en la sociedad burguesa y aquellos que optaron por la sustitución de los beneficios del *capital económico* por el *capital simbólico*. Ante las renunciaciones a las que les obliga la sociedad burguesa optan por la recategorización de su hipotético papel de víctima por el de *outsider* que encuentra su distinción en su diferencia con respecto a los demás.

y de iluminaciones y elegancias.
¡Oh nubes de tu paz ilustraciones!

Huya de las del mármol petulancias.
Quede, como el idiota, en intenciones
de nube y sean de aire mis ganancias.¹¹

Se trata de un texto construido sobre la paradoja. Para empezar, hay que destacar la contradicción que se establece entre la forma y el contenido. Pino elige como andamio de lo efímero al soneto, que es una forma tradicionalmente asociada a una poesía que justifica su existencia por el trabajo que cuesta su composición¹² y por la consiguiente sensación de estabilidad que produce. Sin embargo, esta estabilidad queda en entredicho por los abruptos encabalgamientos que atraviesan los cuartetos (desgracias / por no serlo; remotas / volutas; derrotas / tranquilas) y por la falta de simetría en su desarrollo, existiendo en su parte central una larga frase de seis versos de sintaxis enrevesada. Así lo demuestra el avance un poco a trompicones que se ve entre los versos 7 y 10. Este avance contrastaría con la naturalidad de los dos primeros endecasílabos que se presentarían como verdades indiscutibles en un ritmo algo desmañado. El efecto sería casi como si la estrofa se estuviera convirtiendo en humo en su propia vocación de permanencia. Efecto que, además, se vería corroborado por el continuo uso del hipérbaton (de las del mármol petulancias.).

Esto encuentra ulterior confirmación en un análisis semántico en el que se individualizarían de forma paralela dos isotopías que podríamos asociar a la efimeridad y a la estabilidad. Ambas se presentarían como dos series paralelas de paradojas, de tal forma que la característica principal de lo duradero sería la superficialidad y la falsedad. Por su parte, la tranquilidad, el equilibrio, la limpieza aunque sea en la derrota estarían del lado de lo efímero. El amante de lo efímero sería ese idiota que, marginado por el mundo de lo estable, está en contacto con una verdad que lo supera pero que, como se dice en la afortunada metáfora del último verso, le otorga las verdaderas ganancias, que no se-

¹¹ FRANCISCO PINO, *Distinto y Junto*, vol. I, Consejería de Cultura, Valladolid 1990, p. 392.

¹² Cfr. ROLAND BARTHES, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos críticos*, trad. de N. ROSA, Siglo XXI, Madrid 2005, pp. 65-69.

rán tangibles sino que estarán hechas “de aire”. En otras palabras, el ya citado *capital simbólico*.

Esta imagen de poeta no aparecerá solamente en los escritos de Francisco Pino sino que se aceptará como una verdad esencial por gran parte de su recepción crítica.¹³ Por el reducido espacio que tenemos a disposición citaremos solamente un retrato realizado por el novelista Gustavo Martín Garzo:

El recuerdo sobre todo de ese temor inesperado de Pino, ya en la puerta, cuando se despedían, a lo que podía haber dicho en ese tiempo. Alguna inconveniencia, algún disparate, como les pasa a los niños cuando se ponen a hablar. El poeta, un descabezado. El que habla sin saber lo que dice, traído y llevado por las palabras, como San Pedro Regalado lo fue por los ángeles.¹⁴

Como demostraremos en otros trabajos, esta imagen del poeta como niño inconsciente que vive en su propio mundo resultará ser tremendamente refractaria a los movimientos del campo literario. Y, a la postre, muy ventajosa para mantener con serenidad una posición en el centro.

1.2. Insuficiencia y liberación de la palabra

La consecuencia de esta poética será una idea de la palabra tensa y contradictoria. Para empezar, siempre en la línea de Bécquer se constatará su insuficiencia con respecto a una revelación que, en palabras de Jorge Guillén «es muy diferente a la palabra y, sobre todo, mucho más rica que la palabra.»¹⁵ Es por eso que la aparición de la esencia poética tendrá una condición epifánica y que la labor del poeta no se

¹³ Y es normal que sea así visto que los movimientos que se dan en el campo literario no son producidos solo por los productores sino también por sus críticos. Esto se debe a que es necesario que para que un producto tenga el valor simbólico de obra de arte cuente con esa justificación “institucional”. V. PIERRE BOURDIEU, *art. cit.*, 1990, p. 30.

¹⁴ GUSTAVO MARTÍN GARZO, “La vida dormida”, en «Un ángel más», n. 9, 1990, p. 27.

¹⁵ JORGE GUILLÉN, *Obra en prosa*, Tusquets, Barcelona 1999, p. 372

considerará creación sino mera traslación ¹⁶ de un imposible. Así, en palabras de Pino:

Sin penetrar en el concepto de si el acto de pensar se produce en palabras o en ideas y haciendo caso omiso de todo el material que aporta la semiótica, intento insistir en el proceso ya descrito de esa epifanía que repentinamente aparece en el poeta, de esa eclosión inequívoca que le obliga a recordarla. ¿Cómo introducirla en el texto? [...] Hasta ahora el poeta no ha sido otra cosa que un mero traductor a un idioma determinado, de un estado ajeno al idioma. ¹⁷

Esta insuficiencia del lenguaje se sustanciará también en la inevitable tensión que se da al tener que expresar la individualidad a través del uso de un instrumento concebido para la comunicación colectiva en el que nunca cabrá la diferencia ¹⁸:

Lo que tiene de malo la poesía es que se hace con un lenguaje dado, no creado por el poeta. El poeta tiene que huir de ese lenguaje y para ello inventa sus propias palabras. Las palabras del poema se aproximan al beso, a la mirada, porque tienen contacto con el espíritu, te sacan de la letra escrita para meterte en otro sitio, crean un ámbito vital. ¹⁹

Otra consecuencia será la consideración de la poesía como un continuo ejercicio de insatisfacción ²⁰. Y de este texto podemos deducir también que se intentará despojar a esta palabra insuficiente de cualquier valor instrumental para llevarla —siempre de modo utópico— al ámbito de lo presignificativo. Así se producirá una decidida apuesta por una poesía nunca entendida como comunicación sino como “sustantividad” De nuevo, en palabras de Pino:

¹⁶ V. JOSU LANDA, *Poética*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2002, p. 50ss. Para el crítico mexicano esta consideración sería un modo de justificar lecturas apriorísticas (p. 93).

¹⁷ FRANCISCO PINO, *op. cit.*, 1986, p. 46

¹⁸ V. GEORGE STEINER, *Después de Babel*, trad. de A. CASTAÑÓN, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1981, pp. 191ss.

¹⁹ ESPERANZA ORTEGA, “La palabra en su furia. Entrevista con Francisco Pino”, en «El signo del gorrión», n. 17, 1999, pp. 45–54.

²⁰ V. ANTONIO PIEDRA, «Francisco Pino: una poética insatisfecha», en AA VV., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, León 1986, pp. 168–177.

El poeta no pretende comunicar sino indicar una presencia insólita o mejor mostrarla [...] El encanto, le charme, que diría Valery ha trocado al poeta en algo vital. En algo cuya expresión radica en su propia sustancia. Ni a una flor, ni a un gusano les tienta comunicar. Están ahí al que desee contemplarles, es decir, no necesitan correspondencia [...] La poesía no funciona jamás como comunicación sino como sustantividad.²¹

No es difícil relacionar esta palabra poética con la que José Ángel Valente propone en escritos como *Sobre la operación de las palabras sustanciales*.²² Aquí nos la plantea como un regreso a un origen anterior a cualquier significación concreta que, a la vez, nos la presentaría como preñada de todos los significados. De esta forma, en el poema, la palabra deja de ser instrumento para convertirse según el mismo Valente en

palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza el lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación.²³

Las consecuencias de esta categorización del lenguaje poético serán múltiples. Pino hará suyas las críticas realizadas a la estética social dominante durante los años cincuenta y principios de los sesenta que la acusaban de una consideración acrítica del lenguaje establecido como medio para la consecución de fines superiores²⁴. Así no dudará en afirmar en 1965, cuando la poesía social ya estaba agonizando, que es necesario «¡Huir, huir, huir de lo social / del lenguaje sin vida; de la vida / presa en un pentagrama, y acercarse, / y sin palabras, a esa claridad / del cerro que se funde al mediodía / con el aire en una rosa.»²⁵

²¹ FRANCISCO PINO, *op. cit.*, 1986, p. 42.

²² JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Ensayos. Obras completas II*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2010, pp. 300–307.

²³ *Ivi*, p. 302.

²⁴ V. JAN LECHNER, «La marea ascendente de la poesía social», en FRANCISCO RICO, (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939–1980*, Crítica, Madrid 1980, pp. 213–231.

²⁵ FRANCISCO PINO, *cit.*, 1990, p. 359. Aunque en una conferencia posterior afirme que este “lo social” se identifica con los honores que la sociedad brinda al poeta. v. ID., *Del sentimiento de academia en los poetas*, Academia Castellano–Leonesa de la poesía, Valladolid 1998, p. 11.

Insuficiencia de un idioma barbarizado, preeminencia del silencio. Nos encontramos con una toma de posición excluyente con respecto a la posibilidad de una poesía civil, comprometida, con un lenguaje accesible a todo el mundo. Pino, desde su posición marginal, opta por robar la condición de poetas a los defensores de esta tendencia. La irrupción del compromiso se dará en Pino a partir de finales de los años sesenta de un modo radicalmente diferente y tomará forma en la crítica a los lenguajes establecidos.

En esta nueva etapa, el poeta saldrá de su aislamiento a través de frecuentación de la tertulia de la librería Relieve y empezará a tener una cierta presencia editorial que se concretará a principios de los ochenta con la publicación de sus libros en la editorial Hiperión.²⁶ Quizá, resumiendo muchísimo, este movimiento del poeta hacia el centro del campo literario y este regreso a sus orígenes vanguardistas se deba a la condición de transitoriedad de una época que tenía la mirada más puesta en los desafíos del futuro que en las emboscadas del pasado.²⁷ Esta situación permitió la recuperación de una serie de poetas que el silenciamiento que sufrió la vanguardia durante el franquismo había condenado al ostracismo.²⁸

Volviendo al compromiso de Pino, este tomará forma a través de una reflexión sobre la barbarización a la que la sociedad contemporánea somete al lenguaje condenándolo al empobrecimiento, alejándolo cada vez más de esa lengua primigenia que nombraba las cosas por primera vez.²⁹ Este empobrecimiento consistiría en palabras de Marcuse en «considerar los nombres de las cosas como si fueran indicadores al mismo tiempo de su manera de funcionar, y los nombres de las propiedades como símbolos del aparato empleado para descubrirlos.»³⁰

Así, en los poemas de Pino se denunciará también la reducción de la realidad solo al ámbito de lo cognoscible empíricamente, a lo pesa-

²⁶ ESPERANZA ORTEGA, «Introducción», en FRANCISCO RICO, *Siempre y nunca*, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 80–81.

²⁷ V. ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, *Poesía '68*, Biblioteca Nueva, Madrid 2004, pp. 20–25

²⁸ Cfr. para el caso de la neovanguardia las declaraciones de Fernando Millán en ID., *Vanguardias y vanguardismos ante el siglo XXI*, Árdora, Madrid 2004, p. 21.

²⁹ V. GEORGE STEINER, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona 2003, pp. 60–67.

³⁰ HERBERT MARCUSE, *El hombre unidimensional*, Planeta-DeAgostini, Barcelona 1993, p. 116.

ble, quedando así el mundo de los valores no medibles fuera de su espacio. Aunque estas ideas adquirieron su máximo desarrollo en obras de esta etapa como *Textos económicos* o *Solar*, ambos de 1969, creemos que son rastreables ya desde finales de la década de los cincuenta. En *Pet, poema* nos encontramos con toda una reflexión sobre la destrucción de un lenguaje sometido a las servidumbres de la finalidad práctica:

¡Cómo gime el deseo entre tantas cadenas!
 Poderes descartan, obligan: éste es el único deseo para todas. Éste:
 BEBA. USE.
 ¿Dónde se hallan las otras posibilidades? ¿Aquellas que se alejan del torbellino de los sentidos? ¿Girará el cadozo de lo material para siempre el espíritu? ¿Nadie podrá salvarse de este embrollo? ¿Dónde el sueño? ¿Dónde el contemplar sin impaciencia? (...)
 la imaginación padece ya de vejez;
 sus caminos están numerados, son rutas nacionales, todo es catálogo.
 Dioses, dioses sin fábulas, con la fábula sujeta al peso y a la medida, gritan por las fachadas, obligan; sobre los tejados entre la buhardillas mandan.
 Todo lo que no pregonan es herejía.³¹

El texto es un resumen de lo que hemos dicho hasta ahora: reducción de la realidad al ámbito de lo empírico y lo instrumental —en este caso el lenguaje publicitario— y desaparición de todo lo que queda fuera de su ámbito, en este caso lo espiritual, esa “contemplación sin impaciencia” que propone el poeta. Se trata de un compromiso de matriz muy diferente al que planteaba la poesía social de los años cincuenta con su vocación de inteligibilidad a través del uso de un lenguaje “llano”.

Visto que los ejemplos son numerosísimos³² a lo largo de toda la obra de Pino, queremos terminar con una referencia³³ a su producción visual también entendida como crítica al lenguaje. Nos encontramos aquí con lo que tendría voluntad de ser un diagrama anatómico que

³¹ FRANCISCO PINO, cit., vol. II, 1990, p. 207.

³² Otro adecuado resumen de esta actitud lo encontraríamos en la culminación de un poema de *Cinco Preludios* (1966), en el que el hombre “enloquecido de razón mira a la noche con un metro en las manos”. *Ibid.*, p. 373.

³³ ID., *Siyno Sino. Poesía cierta mente ciertamente*, vol. I, Fundación Jorge Guillén, Valladolid 1995, p. 357.

nos mostraría las partes de la lengua. Sin embargo, la sorpresa llega cuando lo leemos en detalle. Sus partes poco tienen que ver con la ciencia y sí con lo que escapa a la medida. Así, en estas lenguas de poeta encontraríamos espacios, por ejemplo, para una “bodega de las trovas.” Dentro de su vocación científica el texto nos presenta las lenguas desde el siglo XII hasta un hipotético futuro. Cuando llegamos al siglo XX observamos que la lengua del poeta contemporáneo ha sido mutilada y su muñón tiene nombres tan poco halagüeños como “sótano de la estupidez” o “cavidad de la mentira”. Las interpretaciones pueden ser varias. Nosotros preferimos quedarnos con una lectura del oficio como asesinado por el lenguaje que utiliza y por las servidumbres sociales (la “gloria”, la “inmortalidad”) a las que tiene que responder. Es por eso normal que la poesía ya no exista, que la única solución posible a este esquema sea el silencio. Y que, en los esquemas de Pino, el verdadero poeta corresponda a esa imagen ya defendida.

Compromiso político, compromiso intelectual: Goethe desde Manuel Sacristán Luzón

María Francisca Fernández, Universidad de Cádiz

1.1. Introducción

El análisis de la lectura que hace Manuel Sacristán de Goethe y su *Fausto* permite no sólo acercarnos a la figura y la obra de este clásico de la cultura, sino también —y este es el aspecto en el cual me centraré—, permite acercarnos a la figura de Manuel Sacristán. Para abordar esta faena presentaré primero al personaje, Manuel Sacristán, mediante una breve síntesis de su trayectoria. Luego presentaré el balance que Sacristán hace de Goethe, su valoración, su crítica, los aspectos positivos y negativos que pone en relieve destacando algunos elementos de las trayectorias de ambos intelectuales que ayuden a explicar el porqué del interés específico de Sacristán hacia estos elementos en Goethe y no hacia otros diferentes. Por último presentaré la interpretación que Sacristán hizo del desenlace de *Fausto* y cómo y hasta qué punto éste se vincula a su propia trayectoria y su propia drama vital.

1.2. Manuel Sacristán

Manuel Sacristán es un personaje hoy bastante desconocido, no obstante, su obra es de interés y profundidad y su trayectoria tiene

mucho que decir respecto de las condiciones de posibilidad del trabajo intelectual durante el franquismo. Manuel Sacristán, provenía de una familia falangista y él mismo fue un falangista entusiasta en sus años de adolescencia. En 1956 Sacristán entra al Partido Comunista de España. Su entrada forma parte de un proceso generacional de politización y de reconversión de muchos antiguos falangistas hacia ideas de izquierda o afines. Dentro del partido Sacristán desempeña una labor fundamental en la reconstrucción de la red comunista dentro de la universidad y durante la década de 1960 será sujeto articulante de la lucha por la dignificación de la labor docente y la democratización de la enseñanza universitaria. Sacristán tenía potencialmente todo lo necesario para desarrollar una amplia carrera intelectual, una trayectoria académica sobresaliente y una variada y profunda formación que incluía estudios de postgrado en el extranjero —de lógica simbólica en Alemania—. No obstante, por motivos diversos —pero sin duda de mayor peso, a causa de su militancia comunista—, la carrera institucional e intelectual de Sacristán se vio duramente entorpecida. Sacristán pasó la mayor parte de su carrera como profesor no numerario (PNN). Perdió en 1962 unas sonadas oposiciones a una cátedra de lógica vacante en la Universidad de Valencia, siendo el único postulante especialista en la materia. Luego, en 1965, fue expulsado de la universidad producto de su actividad política. En este contexto de marginación institucional, por un lado, y de una militancia política clandestina cargada de responsabilidades, por otro, las condiciones materiales para desarrollar su carrera intelectual fueron muy precarias.

El texto de Sacristán que vamos a comentar lleva por título “La veracidad de Goethe”, apareció como introducción a las *Obras Completas* de Goethe publicadas por la editorial Vergara en 1963. Esta introducción fue escrita en un contexto especialmente convulso. En lo que respecta a la trayectoria académica, Sacristán venía, como mencionamos, de fracasar en su intento de acceder a la cátedra de lógica en Valencia. Desde la perspectiva política 1963 fue también un año de grandes derrotas: el 20 de abril el gobierno de Franco da muerte a Julián Grimau, emblemático dirigente de PCE, tras durísimas torturas incluida la defenestración. El caso de Grimau que había tenido una repercusión mediática significativa en el extranjero, no lo tuvo por igual en

España, en el interior la protesta se limitó a un pequeño grupo de manifestantes que fueron detenidos, entre ellos estaba Manuel Sacristán.

1.3. Sacristán y Goethe

Visto brevemente este esbozo de la figura de Manuel Sacristán, detengámonos ahora en el balance que éste hizo de Goethe en la mencionada introducción. Ya en el título «La veracidad de Goethe» se apunta por donde irá la argumentación. Asir la veracidad, la verdad de Goethe, es para Sacristán afrontar «el problema de la comprensión global de su personalidad y de su obra.»¹ Para ello, sostiene Sacristán, es pertinente, primero, yendo más allá de la crítica literaria y poética, centrarse en la problemática de sus escritos científicos, que según palabras de Sacristán «presenta de forma más cómodamente perceptible»² el problema de la veracidad en Goethe. Sobre este asunto realiza el siguiente análisis: de una parte, aunque reconoce el valor de algunas aportaciones científicas concretas, se centra primero en la recriminación del “poso de veracidad científica” de Goethe en lo relativo a su teoría de los colores en contraposición a la teoría de los colores Newtoniana. La polémica trata de lo siguiente: Goethe critica el experimentalismo de Newton argumentando que la luz por sí misma no produce el fenómeno cromático, sino sólo cuando se ha expuesto al “martirio” de la forma, cuando se le ha “delimitado” en un haz que no existe para Goethe mas que por el artificio científico, artificio del “agujerillo en la pared negra”. Goethe se apoya en una crítica al experimentalismo que considera rompe arbitrariamente el velo de la naturaleza. Sacristán cita, a modo de ejemplo, el siguiente extracto del Fausto: «Misteriosa en el claro día, la naturaleza no se deja arrebatarse su velo. Y lo que no puede revelar a tu espíritu, no lo forzarás con palancas y tornillos».³

Goethe, prosigue Sacristán, se niega enfáticamente a aceptar el camino de la ciencia moderna que para él atentaba contra «la armonía de

¹ MANUEL SACRISTÁN, *Lecturas. Panfletos y materiales*, t. IV, Icaria, Barcelona 1985, p. 89.

² *Ivi*, p. 90.

³ *Ivi*, p. 92.

lo sensible», que es al mismo tiempo lo esencial, lo real según la lección hegeliana. En esta primera cala en el pensamiento científico de Goethe, Sacristán consideró que —a cien años de que Newton escribiera su *Óptica*—, la actitud de Goethe y la insistencia en su teoría de los colores, expresa una «voluntaria ceguera de apasionado apoyo a las ilusiones cualitativo sensibles de una visión del mundo agotada doscientos años antes y cuya defensa en la época resulta “retrograda”, reaccionaria.»⁴ Ahora bien, no obstante las limitaciones y los errores en las apreciaciones científicas de Goethe, Sacristán destaca de él la convivencia de un empirismo primitivo de ascendencia aristotélica —el de atenerse a lo concreto, el que hace atención a lo cualitativo sensible: pues Goethe ha arrancado los fósiles marinos con sus propias manos de tierra firme⁵—, con la conciencia del carácter abstractivo y por tanto creativo, y en este sentido ficticio, de todo trabajo científico. Como ejemplo de esta consciencia, aunque prematura y precaria, determinante para Sacristán del pensamiento y el arte goethiano, valga la siguiente cita recogida por Sacristán de *Zur Farbenlehr, Vorwort*, HA XIII, p. 317.

Curiosísima exigencia ésta presentada sin duda alguna vez, pero incumplida siempre incluso por los que la esgrimen: que hay que exponer las experiencias sin conexión teórica alguna, dejando que el lector, el discípulo se formen a su arbitrio la convicción de que les plazca. Pero el nudo mirar una cosa no puede hacernos adelantar. Todo mirar se convierte naturalmente en un considerar, en un meditar; todo meditar, en un entrelazar; y así puede decirse que la simple mirada atenta que lanzamos al mundo estamos teorizando.⁶

Para Sacristán, a nivel metodológico general en lo relativo a «la intrincada conjunción de la teoría con la experiencia, Goethe [fue] mucho más moderno y veraz que sus contemporáneos.»⁷ Por el valor del planteamiento de este problema metodológico fundamental —la convivencia problemática entre teoría y práctica— Goethe, defiende Sacristán, merece ser interpretado y no groseramente rechazado en su error. Una vez establecido este balance, esta convivencia inestable en-

⁴ *Ivi*, p. 94.

⁵ *Ivi*, p. 95.

⁶ *Ivi*, p. 95.

⁷ *Ibid.*

tre, de una parte, el error por insuficiencia de abstracción, y de otra, la potencialidad de las consideraciones metodológicas de Goethe —en el sentido de necesidad de síntesis—, Sacristán prosigue el análisis intentando explicar esta condición paradójica del Goethe científico.

Sostiene primero que hay un problema de precocidad en la percepción, por parte de Goethe, de los «límites del pensamiento científico y filosófico», precocidad que se manifiesta en una síncope entre el Goethe que aspira a «la intuición de totalidad» —«esa tendencia de cifrar el ideal del conocimiento en la captación intuitiva y sensible —concreta— del todo estructural o formal»⁸—; y la ciencia analítica mecanicista de su tiempo. Este desajuste temporal, por así decir, se tradujo en un consciente rechazo de Goethe hacia buena parte del pensamiento analítico, que era efectivamente en su momento el pensamiento científico creativo. Pues bien, lo que ahora destaca Sacristán es que la recusación científica de Goethe «es consciente y querida», es decir, que «no se trata de una ignorancia de los niveles superiores de abstracción que la ciencia estaba alcanzando, se trata de una recusación de los mismos.»⁹ Hay que agregar a lo dicho que, muy fugazmente, Sacristán introduce el argumento marxista mecanicista al afirmar que: «La división técnica del trabajo no estaba entonces [a comienzos de siglo XIX] ni siquiera cerca de sus últimas necesarias consecuencias, y menos aún era, por tanto, superable». El fracaso de Goethe, se debió entonces en parte, a presentarse en un momento prematuro del «inevitable» caminar del capitalismo hacia su fin.

Por otra parte para Sacristán, Goethe —con su insistencia en refutar a Newton su experimentalismo— estaba denunciando, al igual que hiciera más tarde Ortega, el desarrollo desequilibrado de la ciencia moderna. Ciencia que avanzaba a pasos de gigante en el conocimiento de la naturaleza, pero que estaba muy retrasada en lo que respecta al conocimiento del hombre. Desequilibrio que para Sacristán tiene consecuencias epistemológicas importantes, en tanto que limita el desarrollo de los instrumentos metodológicos y conceptuales por su lado sintético, favoreciendo el elemento analítico, así como también, tiene consecuencias políticas de gran calado, pues la segregación del conocimien-

⁸ MANUEL SACRISTÁN, *Lecturas*, cit., p. 97.

⁹ *Ivi*, p. 99.

to favorece el monopolio del poder intelectual y político, además de limitar las herramientas críticas de los ciudadanos y coartar así sus posibilidades reales participación en la vida pública.

Sacristán —siguiendo a Goethe y a Ortega, entre otros—, denuncia la escisión entre la ciencia de la naturaleza y las ciencias del hombre, pero a diferencia de Goethe y también de Ortega, Sacristán no reniega de la abstracción de la ciencia; al contrario, Sacristán que tenía una fuertísima pulsión hacia la racionalidad más desnuda —pulsión que le había llevado a especializarse en lógica matemática—, fue infatigable en advertir las consecuencias nocivas que el extremo contrario de la dicotomía —el énfasis desequilibrado en los aspectos cualitativo-sensibles— podía acarrear: una ciencia semimítica carente de la abstracción necesaria del “pensamiento analítico causal”.

La consecuencia teórica más importante que Sacristán recoge de esta y otras cavilaciones fue, sin duda, que el marxismo no podía ser una ciencia. En 1964, un año después de la publicación de «la veracidad de Goethe» Sacristán rechazaba que el marxismo pudiese ser una ciencia positiva, devolviéndole a su estatus de filosofía política. Filosofía o teoría política, sí, pero también materialista y racionalista y por tanto elaborada sobre los resultados objetivos de las ciencias positivas y las ciencias sociales, esto dirá Sacristán en 1964 ¹⁰ en pleno auge de la «ruptura epistemológica» althusseriana.

La última cala que hace Sacristán respecto a la veracidad de Goethe es una recusación del Goethe científico cargado de argumentos políticos. Para Sacristán Goethe fracasa en su veracidad como científico a causa de intentar una solución personal al problema de la escisión de la cultura. La solución de Goethe —que es la de Fausto— fue una solución personal, que pretendió en su obra y en su propia persona conocer y ser la totalidad, la armonía en la integración entre ciencia, filosofía y poesía. Para el Sacristán de 1963, dirigente comunista e intelectual marxista, la solución de Goethe resultaba falsa, “inauténtica” destinada al fracaso, pues para Sacristán sólo era legítimo pretender la totalidad y la integración del conocimiento en una concepción del

¹⁰ V. “La tarea de Engels en el Anti-Dühring” en MANUEL SACRISTÁN, *Sobre Marx y marxismo*. Icaria, Barcelona 1983, pp. 24-61.

mundo, a través del compromiso en la lucha objetiva por la resolución de los problemas del hombre en sociedad.¹¹

1.4. La interpretación del desenlace de Fausto

Teniendo lo anterior a la vista revisemos ahora la interpretación que Sacristán hace del desenlace del *Fausto* de Goethe. La travesía de Fausto es para Sacristán un viaje que parte desde el fracaso —desde el fracaso del conocimiento— y que conduce a la salvación final, que es, en palabras de Sacristán, «la resolución utópica del saber social de Goethe». El viaje parte como «escapatoria primera al muerto saber de la filosofía» y transcurre en etapas que conducen a Fausto en su búsqueda, primero, hacia el «cuerpo y el sentimiento» representados por el amor de Margarita; luego hacia la poesía, entendida como pensamiento vivo —dice Sacristán, Fausto se enamora «materialmente del clasismo griego» a través de la figura de Helena—; para llegar en los actos cuarto y quinto «a la vida creadora, de la acción y el trabajo, [la] vida encarnada por las grandes empresas técnicas de la época». Pero la vida científico-técnica activa y creadora de la edad burguesa había nacido no obstante de la división mefistofélica entre ciencia y poesía, de la escisión de la cultura moderna que pone así a Fausto ante la contradicción fundamental de la «naturaleza creadora de la obra técnica» y el origen espurio de la “acumulación primaria de capital” que la hace posible, ante la cual Fausto sucumbe bajo el influjo de Mefistófeles.

Ahora bien, como anunciábamos el desenlace de la obra es para Sacristán, clara e inequívocamente «la resolución utópica del saber social de Goethe», es el anhelo de Fausto de realizar la empresa moderna sin ayuda de la magia, es decir del mal, que Sacristán interpreta no tanto como la propiedad, sino como la acumulación de riqueza y la explotación del hombre por el hombre. Tras la muerte terrenal de

¹¹ Coincidiendo así con la crítica de Brecht, que recriminaba a Goethe su complacencia de observador omnisciente y cínico ante la “humillación de los humillados”, para Sacristán resulta inaceptable el aprovechamiento que hizo Goethe de su posición social como condición en tiempo y holgura económica para desarrollarse como intelectual, a la vez lúcido de las injusticias de su tiempo, mas no comprometido por modificarlas.

Fausto, en el cielo su utopía totalizadora y ahora, claramente materialista y social, se cumple. Cita Sacristán a modo de ejemplo las últimas palabras de Fausto ante de morir:

Sí, estoy totalmente entregado a esta idea;
 ésta es la última decisión de la sabiduría:
 solo merece la vida y la libertad
 quien sabe conquistarla a diario.
 Y así, rodeados de peligro,
 pasarán un año laborioso, la infancia, el hombre y el anciano.
 ¡Querría ver su afanarse!
 ¡Querría estar en la tierra abierta con el pueblo libre!

A continuación Fausto pronuncia las palabras que precipitan su pacto con Mefistófeles y le dan muerte: ¡Detente ya! ¡Qué hermoso eres! Varias conclusiones podemos sacar de lo visto hasta aquí. Primero. En la lectura que hace Sacristán de Goethe, se dejan ver con fuerza los elementos que configuran la subjetividad teórica de Sacristán: defensa de la racionalidad científica potencialmente revolucionaria en su capacidad de destrucción de mitos, que convive con la atención hacia lo empírico–sensible y con la inclinación hacia la integración y la totalidad. Este tema, como sostiene Moreno Pestaña¹², deriva en parte de la problemática continental ya clásica, introducida en España vía Alemania por Ortega, que organizó el debate en torno a dicotomías como ciencia versus poesía, luego —filtrado en un sentido emancipatorio por el marxismo— racionalidad o conociendo versus vida fáctica. Estos elementos tomarán forma definida un año más tarde en el prólogo al “Anti–Duhring de Engel” al que ya hemos hecho referencia¹³. Segundo. Me inclino a pensar que en la interpretación que hace Sacristán del desenlace de *Fausto* hay mucho de su propia trayectoria y de su propia experiencia vital. Me explico: creo que la salvación final de Fausto es en cierta medida la propia salvación de Sacristán como

¹² JOSÉ LUIS MORENO PESTAÑA, “Tan orteguianos como marxistas: una relectura del debate entre Manuel Sacristán y Gustavo Bueno”, en «Anales del Seminario de Historia de la Filosofía», vol. 28, 2011, p. 229–252.

¹³ En él, Sacristán a la vez que rechaza al marxismo como ciencia positiva insiste en la necesidad de entenderlo como una concepción de mundo, como una filosofía en sentido amplio que parta de los conocimientos concretos que la ciencia pone a su disposición para integrarlos en un proyecto político emancipatorio siempre revisable.

desplazamiento, como reflejo de la tensión vital que estructuró su vida. Es decir, que la salvación final de Fausto es, hasta cierto punto, una defensa, quizá no plenamente consciente, su propio proyecto vital como comunista y como intelectual marxista.

Como marxista, resulta evidente, pues la salvación de Fausto —y de Goethe a través de él— radica en su «proclama de la acción social técnica», confirmada por los ángeles en la celebre frase «...a quien siempre se esfuerza y trabaja, nosotros lo podemos redimir.»¹⁴ La salvación de Fausto es por tanto, para Sacristán, la salvación marxista relatada sobre la metáfora religiosa de la ascensión los cielos¹⁵. Metáfora que esconde la «utopía» —en el sentido de salvación sin lugar real— que le sirve a Sacristán para explicar a través de ella la incongruencia política de Goethe —su “veraz cinismo” ante la injusticia social—, por el hecho de vivir esta utopía como *insustituible* y a la vez *irrealizable*. Irrealizable para Goethe que, siempre según Sacristán y al contrario de él, no había sabido o no había querido ver la coincidencia entre la libertad abstracta “burguesa” y su expediente concreto de posibilidad en el pueblo¹⁶. La traslación de esta utopía a su propia persona había sido la razón del fracaso de Goethe como científico.

Decíamos antes que la salvación final de Fausto era en cierta medida, una defensa más o menos inconsciente del propio proyecto vital de Sacristán también como intelectual. Qué significa esto. En las últimas páginas de la introducción que comentamos, Sacristán presenta un breve debate con Ortega —referente intelectual generacional y referente particular de Sacristán, que en su juventud le consideró un maestro y que no dejó de dialogar con él, incluso en el contexto marxista de los años sesenta cuando esto era considerado una anatema—. Sacristán le reprocha a Ortega considerar que Goethe fuese inauténtico por no haberse decidido entre uno de sus destino posibles (poeta, literato, científico, político...) por haber querido estar, en palabras de Ortega “siempre disponible”¹⁷. Para él en contraposición a Ortega, la autenticidad de Goethe radica precisamente en lo contrario, en querer ser y en vivir en sí mismo un proyecto integral de hombre. Aunque este

¹⁴ MANUEL SACRISTÁN, *Lecturas*. cit., p. 125.

¹⁵ Ivi, p. 124.

¹⁶ Ivi, p. 125.

¹⁷ Ivi, p. 127.

proyecto, según Sacristán, se fundase en el error de no saber ver la concreción de la utopía en la acción social, fue no obstante, un proyecto auténtico, vivencia verdadera del ser ideal de uno mismo y más aún, en sus propias palabras «la única autenticidad por la cual vale la pena “ser un hombre”: la integridad armoniosa de la persona». ¹⁸ Pues bien, Sacristán hizo suyo este principio vital, muy tempranamente adquirido y lo reafirmo con el marxismo en su sesgo ético y social. La interiorización de este modelo de hombre integral funcionó en él como principio catalizador de intereses heterogéneos, a la vez, y esto es lo que me interesa destacar, como coacción práctica. Coacción que le impidió elegir entre sus dos posibles más evidentes: el Sacristán filósofo y el Sacristán político y que le llevo a vivir la suma de ambos con similar intensidad y «veracidad existencial», por así decir, en un momento en que las condiciones puestas por el franquismo volvían muy difícil su conjunción grata. Sacristán era consciente de que el contexto franquista sumado al arduo trabajo como dirigente político clandestino volvía *irrealizable* su profunda vocación intelectual, a la vez que entendía su compromiso comunista como un aspecto *insustituible* de su identidad. Por su parte Ortega, vocacionalmente entregado a la filosofía, más no obstante, en permanente tensión hacia la intervención cultural y política, o dicho de otra forma, hacia la necesidad de llegar a un público amplio y heterogéneo, defiende a través de Goethe la que fue su propia elección vital, la elección —siempre tensa políticamente— por la vida intelectual, pues, a diferencia de Sacristán, el inestable compromiso político de Ortega siempre estuvo supeditado a su identidad de intelectual. Las posturas opuestas de ambos filósofos ante la autenticidad o inautenticidad de Goethe son, aunque sólo en parte, reflejo de sus propias experiencias filtradas a través de él.

¹⁸ Ivi, p. 127.

La *senxualidad* en Carlos Edmundo de Ory

Milagrosa Parrado Collantes,
Universidad de Cádiz–Universidad de Granada

1.1. Explicación y representación del término *senxualidad*

En principio me gustaría aclarar que el título no es una errata tipográfica, sino que está puesto con la mayor de las intenciones. He querido homenajear a este fantástico escritor en mi título, es decir, Carlos era innovador en todos los sentidos en cuanto al lenguaje se refiere como buen vanguardista (en lo que nos adentraremos más adelante). Juega con las palabras, las estira y deforma, las une a placer y separa según el interés, por ello yo también he querido jugar con el léxico, uniendo así *sensualidad* y *sexualidad*, creando un nuevo vocablo expresamente para él, *senxualidad*, ya que lo uno y lo otro están íntimamente ligados.

1.1. Carlos Edmundo de Ory y la Vanguardia: vuelta de tuerca a la disidencia

Carlos nace un 27 de abril (como mi madre) de 1923 en Cádiz, ciudad que marca la poética del autor, debido al telurismo que la propia ciudad suscita. Hijo del poeta modernista Eduardo de Ory. Estudió en el colegio San Felipe Neri. En 1936 empieza a estudiar en la Escuela Náutica que abandona por el estallido de la Guerra. A partir de 1940

comenzará su extensísima obra poética, plagada de esmero y cuidado. En 1942 marcha a Madrid, primera parada de su largo andar...

El esbozo del Postismo comenzará cuando conoce a Eduardo Chicharro y completará el trío postista el italiano Silvano Sernesi. Madrid será para él sinónimo de desorientación, pues nunca se sentirá cómodo ni identificado en esta ciudad. Si hay una palabra con la que se puede determinar al Postismo esa es extravagancia, palabra que cobra sentido en el lenguaje, que se maneja a placer en un mar de ironía. Es una brecha abierta en la imperante Poesía de Postguerra del momento, por donde se cuela la tríada con acierto y elegancia. Podríamos decir que es el broche de oro de la Vanguardia española.

Así se funda la revista *Postismo*¹ que cuenta con su propio manifiesto. La revista contará tan solo con un número por su natural irreverencia y excesiva vitalidad en tiempos tan arduos. Después de este fracaso estrepitoso, fundan *La Cerbatana*² que contará también con un único número. Pero el Postismo no acaba con las revistas. Se prolongará cuando conozca al teórico del experimentalismo Mathias Goeritz. Entretanto escribe y reescribe su obra continuamente, siempre reinventándose a sí mismo.

Culminará el Postismo en cierto modo con el manifiesto “introrrealista”³, recibido aún con recelo, el cual hará en cierto modo que llegue la hora de abandonar España dejando tras de sí una estela llena de vida y espontaneidad. Entre Madrid, Cádiz, Francia e, incluso, Marruecos andará, entre Denise y otras amantes, hasta llegar a Laura y convertirse en su *Tetrarca*⁴ de amor.

1.3. La concepción de la mujer

En primer lugar habría que decir que evidentemente la imagen de la mujer es primordial en Carlos: «el sexo implícito en la idea de lo femenino se carga de un fuerte aroma animal y entonces —animistas

¹ *Postismo*, n.1, Madrid 1945.

² *La Cerbatana*, n. 1, Madrid 1945.

³ CARLOS EDMUNDO DE ORY y DARÍO SURO, *Nuestro tiempo: poesía. Nuestro tiempo. pintura*, Imprenta Fareso, Madrid 1951.

⁴ CARLOS EDMUNDO DE ORY, *Soneto Vivo*, Anthropos, Barcelona 1988.

más que anímicos— sentimos que el alma de la mujer se convierte en cuerpo»⁵. Aquí se reafirma la concepción del erotismo como «exaltación del amor físico en el arte»⁶. Poesía es su esposa y como tal consume su amor con ella a través de las palabras.

Metiéndonos de lleno en su poética, encontramos varias identificaciones de la mujer como un animal, como por ejemplo: «Cuando tu bello hocico beso y muerdo / [...] / la gata que hizo al hombre / allí maulló cuando te herí la cara»⁷.

Por otra parte, cuando alude a la mujer no sabremos si ésta pertenece al universo ficticio o al real: mezcla a sus amantes, a sus mujeres con el lenguaje poético confundiendo así la propia palabra con las mujeres de carne y hueso: En todo caso me casé con ella / Yo que estoy ya casado con la mía / Con la mía maniática Poesía⁸.

1.4. *Sensualidad*

Como he dicho antes, la creación de la palabra *sensualidad* posee una definición. *Sensualidad*: paso en un segundo de la oscuridad más íntima a la plena luz del día, es la chispa que brota de dos cuerpos cuando se rozan, es el halo de luz más puro y sincero, es el todo y la nada, es el *arché*.

En primer lugar he querido dar a la definición un sentido fundamentalmente basado en una dicotomía: luz y oscuridad. Como veremos, la oscuridad y el sexo son puntos claves en la poética de Carlos Edmundo, sobre todo en dos sentidos muy claramente distinguidos. Por un lado, el momento de encuentro con la amada siempre estará plagado de oscuridad, de cuerpos que se hacen uno en la misma y esto conlleva un sentido también de confusión. Por otro lado, esta dicotomía se halla en los poemas del autor gaditano como un paso muy fu-

⁵ ID., “Nosotros decimos mujer”, *Iconografías y Estelas*, Servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz 1991, p. 207.

⁶ Erotismo. *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*, vol. 1, Espasa Calpe, Madrid 2001, p. 947.

⁷ ID., “Trabajo de amor”, *Metanoia*, Cátedra, Madrid, 1978, p. 42, v. 1 y vv. 15–16.

⁸ ID., “Mi Laura de Noves”, *Soneto Vivo*, Anthropos, Barcelona 1988, p. 20, vv. 9–11.

gaz, dejando un destello de luz en los ojos que casi no deja ver. Es una transición de pupilas dilatadas.

Asimismo, hallamos en la definición la palabra *arché*. He querido recurrir a los autores presocráticos para poder argumentar mejor esta definición. La *senxualidad* en Carlos Edmundo es esto, el principio, donde todo nace y converge y lo que determina la realidad más allá de la apariencia de los seres.

Pero ésta es tan solo mi teoría. Para entender mejor la “problemática” del sexo en Carlos hay que recurrir a su propia definición, asimismo antes de adentrarnos en ella creo que sería necesario dejar claros algunos términos más:

Sexo: m. Condición orgánica, masculina o femenina, de los animales y las plantas. 2 .m. Conjunto de seres pertenecientes a un mismo sexo. Sexo masculino, femenino. 3 .m. Órganos sexuales. 4. m. Placer venéreo. *Está obsesionado con el sexo.*⁹

Sensual: adj. Perteneciente a las sensaciones de los sentidos. [...] 3. Perteneciente o relativo al deseo sexual.¹⁰

Sensualidad: f. Cualidad de sensual. 2. Propensión excesiva a los placeres de los sentidos.¹¹

Erotismo: m. Amor sensual. 2. Carácter de lo que excita el amor sensual. 3. Exaltación del amor físico en el arte.¹²

No obstante, de estas definiciones habría que desgajar también algunas cuestiones. Hay una relación inter-semántica de los términos *sensualidad* y *erotismo*. El erotismo se vale de la sensualidad para definirse, sin embargo, hay una fórmula implícita que hace que la una se diferencie de la otra: *sensualidad* = *sexo* + *sexo*; *erotismo* = *amor* + *sexo* (la raíz *eros* tiene un papel crucial para determinar esta distinción). Y de esta formulación matemática partiré para exponer la teoría de Carlos¹³.

⁹ Sexo. *Diccionario de la Lengua Española*, cit., vol. 2, p. 2058.

¹⁰ Sensual. *Ivi*, p. 2047.

¹¹ Sensualidad. *Ibid.*

¹² Erotismo. *Ivi*, vol. 1, p. 947.

¹³ CARLOS EDMUNDO DE ORY, *Iconografías y Estelas*, cit.

1.4.1. “Cerebralización” del deseo

Aquí nos encontramos con la “cerebralización” o también la celebración del deseo. Carlos no entiende el sexo como algo burdo ni mucho menos, para él va más allá, es un término siempre ligado al amor. De hecho en su artículo, nos dice explícitamente: «El sexo cobra una función de “valor” desligado del conjunto. [...] La crisis del amor es una evidencia natural»¹⁴. Con esto el autor nos quiere decir que hemos separado abruptamente el sexo del amor, valiéndonos del primero sin tener en cuenta al otro la mayoría de las veces.

El placer fisiológico animal limitado a un fin, socialmente consagrado, repoblador y de saciedad fácil, ve minimizada su importancia vital y condenado su esparcimiento ante la aventura de felicidades eróticas del placer psico-sensorial, psico-sensitivo y psico-motor buscando satisfacción en un anarquismo amoroso tan desesperante como el suplicio de Tántalo.¹⁵

Como bien nos dice «La vida sexual cambia con la vida social»¹⁶ y este punto es clave para entender esta problemática. Según Carlos, la saturación de las imágenes mentales eróticas hace que se distancie el deseo de la realidad (aspectos muy cernudianos). Pero Carlos no solo incide en lo negativo de este cambio, sino que hace especial hincapié en la liberalización del sexo con respecto a los pudores y la vergüenza.

1.4.2. Profanidad del sexo

La tentación de la carne ha llegado a ser una endemia originada por el materialismo de la época. Se ha perdido el significado espiritual de todas las tentaciones.

Carlos relaciona íntimamente, encuadrado en ese sentido material del que nos habla, el sexo con el dinero: ¿Qué es lo que impera? El sexo y el dólar americano. Llega a tacharlos a ambos de demoniacos.

¹⁴ ID., “Erotismo y civilización”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 217-222, 1968, p. 251.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 252.

1.4.3. *Desacralización de la sexualidad*

Cuando nos habla de “desacralización” lo hace en el sentido del despojo pudoroso que siempre ha dañado la sexualidad: «La pandemia moderna del sexo ha venido a dar un golpe mortal al pudor y los manuales médicos que enseñan “el arte y la ciencia del amor” han procurado inteligentemente, superar los complejos íntimos de la vergüenza y del remordimiento»¹⁷.

Y es en el término remordimiento en el que la desacralización toma el gran sentido, sobre todo en la concepción judeocristiana del sexo como pecado y no como placer de la pareja. De hecho Carlos tilda a este pudor como «pudibundez, necedad e ignorancia de las gentes».¹⁸

1.5. El sexo en su poética

Denise

Cuando pongo mis manos de metal
mis manos primitivas sin destreza
en tu pelo abundante donde empieza
tu cuerpo que respira amor mortal.

Cuando tocan mis dedos tu total
altura de los pies a la cabeza
sin que me tiemble el pulso, amo la pieza
maravillosa de tu ser camal.

Y entonces de quietud y roce puro
tu mirada me vence, llena de aguas
y tu silencio femenino me arde.

De repente de acción me transfiguro
desciendo mi contacto a tus enaguas
y te desnudo y te amo y se hace tarde.¹⁹

¹⁷ Ivi, p. 254.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Id., “Denise”, *Soneto vivo*, cit., p. 86.

En principio vemos el metal imagen muy recurrida en Carlos, en el sentido de lo brillante, aspecto por el que hemos caracterizado anteriormente la definición de *senxualidad*.

Además vemos cómo se repite uno de los tópicos por los que se caracteriza Carlos en su concepción del amor, la dicotomía amor–muerte.

Eros Tremendum

En la noche del sexo busco luz
y encuentro más y más oscuridad
mi cuerpo es sacro y sacrifica edad
sin tiempo sobre el tuyo cruz con cruz.

Subo y bajo y gravito mi testuz
cae sobre el muro de tu atroz ciudad
sin puertas donde al fin me da mitad
de entrada a la tiniebla un tragaluz.

Mantel mi espalda cubre los manjares
mis brazos y mis piernas son a pares
con los tuyos en forma de escorpión.

Las dos manzanas mi contacto deja
y duerme como un vaso en la bandeja
de tu vientre mi enorme corazón.²⁰

Aquí reafirmamos la *senxualidad*. Vemos la búsqueda de luz por el poeta que se supone le ofrece el sexo, sin embargo, se encuentra en la más profunda de las oscuridades. Por otra parte, podemos vislumbrar aquí ciertos términos en relación con la Imaginería: *cruz con cruz, sacrificio...*, lo que podría suponer una imagen casi sagrada del sexo, lo que chocaría con la imagen profundamente profana del mismo. Vemos claramente también una imagen del sexo femenino, imagen que se repetirá con la del masculino en numerosos poemas del autor (vv. 6–8). También reafirmamos la *senxualidad* en la amalgama de cuerpos que acaba en forma animal, (aspecto al que hemos aludido previamente):

²⁰ “Eros tremendum”, Ivi, p. 94.

un escorpión, animal que tiene en cierto modo también, un sentido hiriente, venenoso.

Trabajo de amor

Cuando tu bello hocico beso y muerdo
Y en tus pies una oscura tumba tiembla
Oigo rodar tu hipo tranquilo y plateado
En la cama camera limpia y triste

De noche estoy contigo
Nadó tu brazo solo sobre mi alma
Me amaste el cuerpo con paciencia y miedo
Y sonó tu salada voz de harpía

El espejo bebió sólo la onda
Alas las piernas y los besos pelos
Ya estás de nuevo en la tierra
La nada era la nada [...] ²¹

Podemos decir que hay una auténtica animalización de los amantes en este poema. La animalización es plena sobre todo en la mujer a la que se denomina como a una *harpía*. Este término tiene dos sentidos. En la mitología griega, seres de apariencia hermosa que, cumpliendo un castigo impuesto por Zeus, se dedicaban a robar comida. En sentido animal, ave rapaz de América. Así, como antes con el escorpión, esta animalización de harpía tiene un sentido también hiriente. Por otra parte, tenemos otra vez la reafirmación de la *senxualidad* en el sentido del amor y la nada, cliché muy recurrente en Carlos: «la nada era la nada» ²². Siguiendo con la lectura de los poemas de Carlos,

Canción de los amantes

Si me dices que coja la flor
Y por qué no y por qué no
Si le dice que coja la flor
¡ya la cogió!

Si me pides la espada que tengo

²¹ ID., “Trabajo de amor”, *Metanoia*, Cátedra, Madrid 1978, vv. 1–12..

²² Ivi, v. 12.

Diré que sí diré que sí
Que le doy la espada pesada
¡ya se la di!

Nos encontramos ante un poema del autor recogido en antologías. Vemos una temática muy clara además de un guiño muy claro también: el poema recuerda a la lírica española tradicional. Vemos que hay dos metáforas claras que también se usan como clichés en la lírica popular tradicional: la flor —órgano genital femenino— y la espada —órgano genital masculino—. He querido hacer referencia a este desconocido poema de Carlos ya que rompe con la estética predominante de esta época, abriendo así una exquisita y fresca brecha.

Ajo Ojo

Cuando en la noche misma que te traje
Yo te recojo con mi tercer ojo
En forma de pirámide y escojo
Mi agujero perfecto y te viajo

Con mis manos unánimes trabajo
Los volcanes análogos y arrojo
Lava en tus labios mientras más te mojo
De ser navaja tuya que te rajo

Ya no se mueve herida en lo total
Se duerme y sueña con su criminal
Que la contempla ileso y sonriente

Recorre a tientas él la sombra quieta
Dos montes palpa baja a la meseta
Y no hay sangre la tierra está caliente.²³

Puede ser que este poema sea el más explícito de los cinco elegidos. En principio, hay una imagen muy sacrílega y es poner su ojo del culo dentro de un triángulo, como si fuera el ojo divino de dios. Por otro lado, vemos una imagen sexual muy clara del sexo anal, pero está poetizado como si fuera un verdadero crimen. Se identifica al sexo masculino con un arma blanca, una navaja, metáfora que hemos visto

²³ ID., “Ajo Ojo”, *Soneto vivo*, cit., p. 23.

también en el poema anterior. Además del sexo anal, vemos ápices también de sexo oral: «y arrojó / Lava en tus labios mientras más te mojó»²⁴. Además volvemos a ver una animalización de la amada, la cual se queda como un animal herido tras el acto sexual.

1.6. Conclusiones

Es indudable que la poética de Carlos Edmundo está plagada de sexo, pero en un sentido muy ligado al amor e incluso a la propia palabra y la poesía, cuestiones que hemos verificado en cuantiosas ocasiones a lo largo de este breve capítulo. Sin embargo, hemos de decir que la obra de Carlos es muy prolífera y que muchas cuestiones habrían de ser abarcadas en profundidad para acercarnos más a esta excéntrica y adorable persona.

Sin duda se fue, pero nos dejó su gran obra para que nunca nos olvidemos de él ni un solo día de nuestra vida (o al menos es lo que me invade el alma cada día).

²⁴ *Ivi*, vv. 6-7.

Estremecimiento impuesto a la sensibilidad:
poesía transgresora de Leopoldo María Panero

Ewa Śmielek, Universidad de Silesia

1.1. Leopoldo María Panero: el novísimo transgresor

Poeta maldito, poeta terminal, el arquetipo de malditismo, el último poeta transgresor, son denominaciones que utilizan los críticos para presentar a quien «no se considera [a sí mismo] un autor maldito, aunque es consciente de que molesta y desagrada»¹ a Leopoldo María Panero. El poeta madrileño, nacido en 1948, fue reconocido, en primer lugar, por José María Castellet quien incluyó sus poemas en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*² (1970). Así pues, Panero fue designado poeta novísimo ya que su creación en el principio, según Castellet, la caracterizaba la despreocupación por las normas tradicionales, las técnicas de collage y de sincopación, el culturalismo, referencias a la cultura popular y lo camp³. No obstante, algunos críticos no compartían la opinión de Castellet; entre ellos estaba Rafael Conte para el que «la antología era un magistral golpe perpetrado por Caste-

¹ BENITO J. FERNÁNDEZ, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Tusquets Editores, Barcelona 1999, p. 31.

² JOSÉ MARÍA CASTELLET, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral, Barcelona 1970.

³ ID., “Nueve Novísimos”, en Aa. Vv., *Historia y crítica de la literatura española VIII. Época contemporánea 1939–1980*, Grijalbo, Barcelona 1980, pp. 301–306.

llet de la mano de Barral y Gimferrer»⁴, y quien decía: «¿Y Leopoldo María Panero, el terrible, el inclasificable, el molesto y el mayor perturbador de todos? Nunca fue un novísimo sino un trágico, entrando y saliendo, del reposo al grito, desigual y genial a trozos». ⁵ Es interesante que el propio Panero se haya separado del grupo novísimo poco después de la publicación de la antología, lo que justificó con las siguientes palabras: «Lo que yo trato [...] es instalarme donde sea, menos en el lugar donde ya estoy: en la novísima poesía española». ⁶ A partir de aquel momento su creación poética ha ido cambiándose hasta convertirse, como indica Armando Roa Vial en *Entrevista a Leopoldo María Panero. Un poeta maldito del siglo XXI*: «no ya [en] una obra, sino [en] una literatura en sí misma». ⁷

1.2. El traspaso de barreras culturales

Cada ser humano, viviendo en la sociedad, está obligado a obedecer ciertas normas. Ésas se convierten para el hombre en una especie de cárcel imaginada en la que las paredes son los límites que no se pueden traspasar. Entendida como la violación de dichos límites, la transgresión, sin lugar a dudas, constituye un elemento característico de la poesía de Leopoldo María Panero. No sin razón Túa Blesa escribe que toda la obra de ese poeta es «una escritura de transgresión, [que] *crea*, dice no ya lo que se viene entendiendo por literatura, sino qué es lo que pueda llegar a ser tenido por literario, siendo así toda una auténtica exploración.» ⁸

La transgresión en la creación paneresca se manifiesta tanto en la forma como en el contenido. El poeta aborda temas tabúes creando así con maestría su propio mundo poético en el que predominan la violencia, la obscenidad y el asco. Según Georges Bataille, precisamente

⁴ LEOPOLDO MARÍA PANERO, *Poesía completa 1970–2000*, ed. de TÚA BLESA, Visor Libros, Madrid 2001, p. 150.

⁵ *Ibid.*

⁶ BENITO J. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 155.

⁷ ARMANDO ROA VIAL, “Entrevista a Leopoldo María Panero. Un poeta maldito del siglo XXI”, en «Revista de Libros». Disponible en: <http://www.letras.s5.com/ar131204.htm>.

⁸ LEOPOLDO MARÍA PANERO, *op. cit.*, p. 8.

Al final de la descripción de ese acto sexual el sujeto lírico nos confiesa que es solamente su deseo (“si así fuera realmente”) y, lo que es más, habla del sentimiento que le acompañaría obtenida la satisfacción: la vergüenza. La masturbación es un tema tabú en nuestra sociedad sobre todo porque la relacionamos con instintos bestiales y animalescos. Sin embargo, a la hora de analizar la obra paneresca debemos aferrarnos a la opinión de Alexandrian, de que «el hombre necesita que ciertas cosas del sexo le estén prohibidas por la moral para así asumir su deseo erótico como una trascendencia y no como una caída en la bestialidad.»¹²

Lo perverso y lo inmundo se manifiesta en la creación de Leopoldo María Panero también en las imágenes de coprofilia, o incluso de coprofilia, con las que nos encontramos en algunos de sus poemas. En el ya mencionado “Descort”, leemos: «¿Acaso no amas / que yo te orine?»¹³, y en los versos siguientes: «y yo amo que me orines, / y tu pie sobre mi boca, besarlo».¹⁴ En el poema “Da-sein (2.^a versión)” el “yo” lírico, como dirigiéndose al lector, dice: «me encontra-/ réis en la/ siniestra humedad de un cubo [...] / ciego/ nutriendo como un hijo al excremento».¹⁵

En el poema “Diario de un seductor”, Leopoldo María Panero nos muestra cuál es, en su opinión, el verdadero rostro del amor:

No es tu sexo lo que en tu sexo busco
sino ensuciar tu alma:
desflorar
con todo el barro de la vida
lo que aún no ha vivido¹⁶

El sujeto lírico considera el amor algo inmundo. Ese punto de vista aparece también en el poema “Necrofilia” cuyo sujeto lírico nos convence de que «Eyacular es ensuciar el cuerpo / y penetrar es humillar con la/ verga la/ erección de otro yo.»¹⁷ El poeta madrileño despoja

¹² ALEXANDRIAN, *Historia de la literatura erótica*, Planeta S.A., Barcelona 1990, p. 352.

¹³ LEOPOLDO MARÍA PANERO, “Descort”, *op. cit.*, p. 164, vv. 28–29.

¹⁴ *Ivi*, p. 165, vv. 54–55.

¹⁵ *Ivi*, “Da-sein (2.^a versión)”, p. 177, vv. 6–12.

¹⁶ *Ivi*, “Diario de un seductor”, p. 243, vv. 1–5.

¹⁷ *Ivi*, “Necrofilia”, p. 244, vv. 8–11.

“el amor” de cualesquiera emociones positivas, lo describe con intenciones iconoclastas, para romper así las imágenes convencionales del amor. Por tanto, los lectores se quedan estupefactos al confrontarse con su visión que derriba la nuestra: la unión espiritual entre los amantes.

Esa idea es solamente el prelude de lo que vendrá luego; constituye la base sobre la cual Leopoldo María Panero construye su mundo poético marcado por la sexualidad, obsceno y sucio. Este «erotismo supone transgresión, pero el movimiento de esta transgresión se funda en la prohibición y funda la prohibición al mismo tiempo.»¹⁸

El amor en la poesía paneresca tiene muchas facetas. Una de ellas es la homosexualidad y como homosexual se nos da a conocer el propio Panero en el poema “Da–sein (2.^a versión)”: «Soy/ virgen de los hombres y no tengo/ sexo, como la nada».¹⁹ Según Ernesto Carrión,

Panero se desliza consciente e inconscientemente, hasta anular por completo la posibilidad de su “Yo”. Por eso, observamos incluso, en ciertos poemas, un Panero asumiendo una personalidad asexual, bisexual, heterosexual, homosexual; desplazándose fácilmente de su no–identidad hacia un cuerpo otro en el que —como el pintor austriaco Egon Schiele— llega a colocarse a sí mismo una vagina, en vez de un pene y viceversa.²⁰

En “Un cadavre chante” el “yo”, «un viejo verde al que los niños apedrean / al crepúsculo, y el pueblo le conoce por el nombre / sarcástico de “viuda”»²¹, se dirige a su amante que, según todos los indicios, está muerto. El sujeto lírico ve el cadáver con el que monologa: «Qué queda de ti. [...] / que queda de ti en los negros/ testículos hay como un humo,/ y la poya cobarde y retraída, es ya hongo».²² Para los lectores es chocante el uso, por parte del poeta, de las palabras como

¹⁸ KATHYA AREÚJO, “El erotismo en el pensamiento de Georges Bataille visto desde el psicoanálisis”, en «Revista de la Academia», n. 4, Otoño, 1999, pp. 9–19. Disponible en: http://www.academia.cl/biblioteca/publicaciones/Academia_04.html.

¹⁹ LEOPOLDO MARÍA PANERO, “Da–sein (2.^a versión)”, *op. cit.*, p. 179, vv. 57–59.

²⁰ ERNESTO CARRIÓN, “Leopoldo María Panero y la muerte del sujeto en el mapa de la lírica contemporánea”, en «Casa de las iguanas. Revista virtual de cultura y poesía», 14 de septiembre de 2006. Disponible en: <http://casa-delasiguana.blogspot.com/2006/09.html>, consultado el 10 de abril de 2012.

²¹ LEOPOLDO MARÍA PANERO, “Un cadavre chante”, *op. cit.*, p. 192, vv. 15–17.

²² *Ivi*, pp. 191–192.

“poya”, “culo”, “pedo”, “semen”, “tetilla”, “moco” y otras, que a nuestro parecer no pertenecen al lenguaje poético. Dichos vocablos generalmente contribuyen a que en algunos momentos concibamos el poema (así como muchos otros de este autor) como primitivo e incluso repugnante:

Tengo cinco agujeros: sabes, lo sabes muy bien, el de la boca, el de los oídos tapado con cera, el del pene color violeta, el de la nariz que supura alimento para imbeciles, el otro que suelta pedos y pide otra vez el insulto. Ah, y dos, bajo la frente.²³

Las palabras vulgares, en este caso las denominaciones de órganos sexuales o secreciones provenientes de los cuerpos, tanto vivos como muertos, tienen como objetivo acentuar las ideas del autor. Como explica Paul Michel Foucault la función del lenguaje de la transgresión

Este lenguaje de peñascos, este lenguaje inesquivable al cual ruptura, declive, perfil desgarrado le son esenciales, es un lenguaje circular que remite a sí mismo y se repliega en una interrogación de sus límites — como si no fuera otra cosa sino un pequeño globo de noche del que brota una extraña luz, que designa el vacío de donde viene y a la que dirige fatalmente todo lo que ilumina y toca.²⁴

Al leer “Un cadavre chante” se nota que Leopoldo María Panero no se limita a hablar abiertamente de la homosexualidad, tema que obviamente constituye un tabú, sino que consigue asquear al lector aún más al presentarle la «atracción sexual hacia los cadáveres y su contacto»²⁵, con lo que infringe ya no sólo las prohibiciones impuestas por la cultura sino por la humanidad. De hecho podríamos tener la impresión de que la necrofilia, de la que hablamos aquí, se convierte en la poesía de Leopoldo María Panero en una práctica alabada.

Otra referencia a esa aberración la constituye el poema “Descort”, en el que leemos: «Así fue — es — nuestro amor/ erección sobre ruinas, [...] / semen/ sobre un cadáver. [...] / Que lo fecunde. [...] / Que

²³ Ivi, vv. 65–69.

²⁴ MICHEL FOUCAULT, “Prefacio a la transgresión”, en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, vol. I, Paidós, Barcelona 1999, p. 174.

²⁵ Necrofilia: *Diccionario de uso del español actual*, Ediciones SM, Madrid 1999.

crezca / de él la raza nueva». ²⁶ Como vemos, el poeta madrileño reduce todo el erotismo a la imagen de un cuerpo desmembrado, y especialmente a la de los miembros que participan en el acto sexual: “falo”, “pene”, “ano”, “seno”. Como si fuera poco, su descripción es muy minuciosa; no tiene miedo a denominar explícitamente las secreciones del cuerpo humano, como “semen”, “menstruo”, “mocos” o “saliva”. Lo asqueroso de dichas palabras está aún más reforzado por el contexto en el que aparecen, como por ejemplo en los versos del poema “Un cadavre chante” mencionado anteriormente: «A quién daré mi semen, y/ cuándo/ beberé otra vez en el vaso la cerveza de tu menstruo/ que gotea como el tormento en mi cabeza». ²⁷ De esa forma Panero parece convertir la frase de Bataille, «la prohibición está ahí para ser violada» ²⁸, en el lema de su poesía.

Es habitual en la creación poética de Leopoldo María Panero, como ya hemos visto, la doble transgresión en el marco de un mismo poema. Así, los actos necrófilos obtienen una carga todavía más repugnante a la hora de presentarlos junto con el incesto. Quizás el mejor ejemplo sea la “Glosa a un epitafio (Carta al padre)”, poema en el que el sujeto lírico se dirige a Leopoldo Panero, padre del poeta en realidad y en estos versos “amante” del yo poético.

Solos tú y yo, e irremediamente
unidos por la muerte: torturados aún por
fantasmas que dejamos con torpeza
arañarnos el cuerpo y luchar por los despojos
del sudario, pero ambos muertos, y seguros
de nuestra muerte [...] ²⁹

Al principio del poema el sujeto lírico describe la situación: su muerte y el mundo de Tanatos. Los versos siguientes dicen:

solos los dos en esta pausa
eterna del tiempo que nada sabe ni quiere, pero dura
como la piedra, solos los dos, y amándonos

²⁶ LEOPOLDO MARÍA PANERO, “Descort”, *op. cit.*, pp. 164–165, vv. 12–34.

²⁷ Ivi, “Un cadavre chante”, p. 193, vv. 56–59.

²⁸ GEORGES BATAILLE, *op. cit.*, p. 68.

²⁹ LEOPOLDO MARÍA PANERO, “Glosa a un epitafio (Carta al padre)”, *op. cit.*, p. 149, vv. 1–6.

sobre el lecho de la pausa, como se aman
los muertos³⁰

Como constata Ernesto Carrión «Panero da un vuelco en la común historia del incesto: retomando su homosexualidad [...], no se vincula a la madre para transgredirla; sino a su padre, a quien llama[rá] “amante”, entre otras cosas.»³¹ El “yo” hace el amor con su progenitor en el lecho de la muerte. El autor evoca elementos repulsivos, recurre a territorios prohibidos. Habla, por ejemplo, sobre el amor entre «hermanos invisibles que / florecen / en el Terror»³² y cuyas manos «surgen de la tierra como tallos/ surcos arados por la muerte.»³³

En este punto cabe subrayar que no en todos los poemas el padre se convierte en el amante del sujeto lírico. En el poema “Descort” encontramos el motivo de la profanación de su cuerpo: «El padre muerto/ al que escupimos y el que escupe/ una y otra vez en nuestra cara/ una invisible y pútrida saliva.»³⁴

El poema “La oración” es, en nuestra opinión, el ejemplo más horroroso y obsceno de todos los que ha creado Leopoldo María Panero. Los primeros versos nos dibujan la escena del velatorio, que es una tradición funeral típica: «Y la Madre reprendió al niño, y dijo/ qué haces que no velas el cadáver/ [...] Hijo mío ve y mira/ al fondo para saber si duerme o si nos piensa.»³⁵ De las palabras de la mujer deducimos que ha muerto alguien de su familia y por eso le pide al niño que vele al cuerpo del difunto. Lo que no cabe en la cabeza es que el hijo parece haber entendido las palabras de su madre, de “mira[r] al fondo”, demasiado literalmente, ya que en los siguientes versos leemos: «y él puso su boca en aquel falo, y/ sorbió lentamente como de un alimento.»³⁶ Estos versos dejan a los lectores boquiabiertos: Leopoldo María Panero llega hasta los límites de la tolerancia de éstos. Y si estamos de acuerdo con la opinión, presentada por Michel Foucault, de

³⁰ Ivi, p. 150, vv. 21–25.

³¹ ERNESTO CARRIÓN, *op. cit.*

³² LEOPOLDO MARÍA PANERO, “Glosa a un epitafio (Carta al padre)”, *op. cit.*, p. 151, vv. 60–62.

³³ Ivi, p. 152, vv. 106–107.

³⁴ Ivi, “Descort”, p. 164, vv. 40–43.

³⁵ Ivi, “La oración”, p. 229, vv. 1–10.

³⁶ *Ibid.*

que «la transgresión es un gesto que concierne al límite; es allí, en la delgadez de la línea, donde se manifiesta el relámpago de su paso»³⁷, ese relámpago en el poema *La oración* es como un estallido de bomba.

Llegados a este punto podemos sin duda constatar que la poesía de Leopoldo María Panero es el espacio donde «no existe prohibición que no pueda ser transgredida.»³⁸ El poeta alude a distintas facetas del amor: al incesto, a la homosexualidad, a la necrofilia, a la coprofilia y a otras, lo cual muestra evidentemente el carácter transgresivo de su poesía. Bataille decía que el sentido último del erotismo era la muerte³⁹. No sin razón Túa Blesa, en el prólogo a la antología *Leopoldo María Panero. Poesía Completa 1970–2000*, escribe que la escritura del poeta madrileño «en otro sentido, es, toda ella, un acta de la experiencia de la muerte.»⁴⁰ La muerte, en la creación paneresca, se convierte en la amante perfecta, diríamos, en la única amante posible del sujeto lírico rodeado por el «bosque sacrílego en donde / los falos caminan erguidos como hombres, / imitando a los árboles.»⁴¹ Javier Francisco Casado a la hora de resumir la poesía de Leopoldo María Panero escribió que «Los elementos que manchan la obra de uno de los poetas más singulares y mágicos que haya parido Lucifer [son]: [la] muerte, destrucción, asesinato, pérdida de identidad, demencia, humillación, obscenidad, escatología, coprofagia, necrofilia, incesto, pornografía, sadomasoquismo...»⁴²

Sin embargo, al acercarnos a la poesía de Leopoldo María Panero nunca debemos olvidarnos de que esta “literatura en sí” no presenta el erotismo real, «sino tal como se desarrollaría si los deseos franquearan totalmente las conveniencias e inhibiciones.»⁴³

³⁷ MICHEL FOUCAULT, *op. cit.*, p. 236.

³⁸ GEORGES BATAILLE, *op. cit.*, p. 67.

³⁹ KATHYA AREÚJO, *op. cit.*, pp. 9–19.

⁴⁰ TÚA BLESA, “Prólogo”, LEOPOLDO MARÍA PANERO, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ Ivi, “El pájaro”, p. 224, vv. 22–24.

⁴² FRANCISCO JAVIER CASADO, *Leopoldo María Panero. Cópula con el cadáver de la poesía*, 2006. Disponible en: <http://airepalabras.blogspot.com/2006/12/leopoldo-mara-panero.html>.

⁴³ ALEXANDRIAN, *op. cit.*, p. 385.

Creación y deconstrucción de la memoria como medio de identidad nacional. José María Gironella y Juan Benet: dos escritores en antítesis

Sara Polverini, Università degli Studi di Firenze

1.1. Literatura e identidad nacional

Antes de profundizar el tema es necesario precisar que en el presente estudio se entiende la identidad como la manera en la que el sujeto (sea éste un individuo o una sociedad) se considera miembro de un determinado grupo social. De ahí que, si queremos comprender el sentido de identidad que nos constituye, tengamos que recurrir a las consecuencias morales y políticas que se desprenden de la memoria. La memoria está conectada a la identidad a través del pasado, cuya conciencia auto-estimula el conocimiento de nosotros mismos dentro de la sociedad en la que vivimos. Desafortunadamente, como observó David Lowenthal ¹, esa misma conciencia nunca ha logrado producir una visión estable de la propia identidad; al contrario ha proclamado su relativización perenne, por enlazarla a la subjetividad de la memoria. Es más: no es suficiente tener un pasado, sino tenerlo otra vez, es decir, poseer la capacidad de desarrollar un proceso de recuperación de ese pasado para utilizarlo en nuestro presente actual ². Como apunta

¹ DAVID LOWENTHAL, *The past is a foreign country*, CUP, Cambridge 1998, pp. 198–199.

² Cfr. STEFANIA ACHELLA, *Identità e memoria*, in Aa. Vv., *Memoria: fra neurobiologia, identità, etica*, a cura di V.G. Kurotschka et. al., Mimesis, Milano–Udine 2010.

Paolo Rossi ³, el pasado trasladado al presente se reajusta para adquirir nuevos significados en la base de las necesidades del individuo y de la sociedad. Gracias a este mecanismo —a través del cual la identidad, aunque necesaria, nunca puede ser fijada— la memoria asegura su persistencia en el futuro.

En un contexto traumático como el de la Guerra Civil, las diversas memorias tienen un papel central pues son medio de connotación individual o colectiva al cimentar la constante búsqueda de una identidad nacional momentáneamente perdida. Es cierto que, como escribió recientemente José Álvarez Junco «al final de aquella última contienda, el bando vencedor impuso un españolismo monolítico, unitario, brutal y partidista, que en lugar de reforzar la identidad nacional la dejó desprestigiada y casi en el arroyo en 1975, al morir el dictador.» ⁴ En la posguerra al trauma de los hechos se añadió la política franquista, lo cual generó una necesidad impelente de identidad para el pueblo. Ésta última se convertiría en un cometido para muchos escritores que comenzaron así a ocuparse de este tema. Entre estos elegí como ejemplo dos escritores en total antítesis: José María Gironella y Juan Benet. Ellos representan dos diferentes excepciones a la clara dicotomía nacional/republicano en la que se ha dividido el mundo español de las letras en la segunda mitad del siglo precedente. Ambos intentan salir de una manera singular de la hiponimia forzada por dicha dicotomía. Gironella, aunque escritor en apoyo a la causa nacionalista, se considera a sí mismo disidente por intentar representar el conflicto desde un punto de vista totalmente objetivo, con el fin de llevar a la población a la superación de las divisiones provocadas por la guerra recuperando su común sentido de pertenencia a una cultura homogénea. Benet, estilísticamente y conceptualmente disidente, procura despertar el ánimo de su pueblo, revelándole la conciencia de su estado de abulia ⁵.

³ PAOLO ROSSI, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 20.

⁴ JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, *Memoria e identidades nacionales*, en Aa. Vv., *Identidad y memoria imaginada*, ed. J. BERAMENDI y M. J. BAZ, PUV, Valencia 2008, p. 189.

⁵ He restringido el campo de estudio a la tetralogía gironelliana (*Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos*, *Ha estallado la paz*, *Los hombres lloran solos*) y a la primera y la última novelas benetianas centradas en la Guerra Civil (*Volverás a Región* y *Herrumbrosas lanzas*).

1.2. José María Gironella: un proyecto social

Gironella se sitúa entre los autores que quieren recrear una memoria colectiva capaz de superar los hechos cainitas del pasado de España. Le Goff afirma en la prefación a su *Histoire et memoire*⁶ que la historia se ha convertido en un elemento básico en la necesidad de identidad. No nos extraña entonces que Gironella haya elegido ese campo para restablecer aquella identidad, en su opinión, preexistente a la Guerra Civil y, por lo tanto, sencillamente latente. El autor ve claramente la identidad como un conjunto uniforme que, una vez reformulado, puede ser homologable al entero pueblo español. De ahí que el proceso de formación de dicha identidad sea visto por el gironino como lineal y se base en la recuperación del pasado, o sea de la narrativa de lo ocurrido. Su propósito narrativo se funda en la creación de una memoria pública de la contienda (desde las causas hasta las consecuencias) de manera que ésta confirme su objetivo. Este proceso activaría, según él, una fase de identificación del pueblo que favorecería la recuperación de la memoria colectiva del ser español.

El intento del autor, o sea la supuesta presentación neutral de los hechos de la Guerra Civil, fue criticada por ambas facciones políticas: los republicanos veían como su trabajo concordaba con los dogmas del franquismo o, peor aún, de la Falange; los nacionalistas no soportaban la intención declarada de Gironella de reservar el mismo tratamiento moral a ambos bandos, aunque eso no se refleje en la narrativa efectiva. No obstante, Gironella siguió con su propósito. Sin embargo, en mi opinión, el resultado no ha sido positivo, porque una identidad paralizada que no sea consciente de su propia dinamicidad y transitoriedad acaba siempre por ser falaz.

El primer problema que se pone el autor es el de ampliar al máximo su público de lectores. Ésta es la razón principal de su tan criticada imparcialidad que, como ya han demostrado varios estudios, no llega a ser efectiva en la narrativa. Así pues, esta supuesta imparcialidad es aplicada por el autor a los dos bandos *in primis*, ya que Gironella intenta regular la presencia de las diferentes facciones del conflicto presentando de manera neutral lo que ocurrió para hacer prevalecer la razón

⁶ JACQUES LE GOFF, *Histoire et mémoire*, Gallimard, Paris 1988, p. 18.

por encima de los sentimientos. Y justo esos sentimientos preocupan al autor porque, como es sabido, las emociones influyen en la relectura de lo real. Gironella, consciente de que no es posible eliminar las emociones probadas por el individuo durante el conflicto no condena la parcialidad del recuerdo personal (inevitable) sino que, a través de su narrativa, intenta crear una brújula para poderlo orientar. El autor aplica entonces a su narrativa un proceso de jerarquización de los recuerdos que comporta la supresión de aquellos considerados negativos para el objetivo (por ejemplo los conectados a los ideales y a las atrocidades que ocurrieron) y que, sin embargo, acaba connotando los textos gironellianos de un enciclopedismo retórico aséptico.

Los sentimientos que el autor propone llegan de la herencia cultural del mundo cristiano. La instancia narrativa marca un hiato entre los dos grandes opuestos afectivos: odio y amor. Estos representan la banal dicotomía bueno/malo que tiene su origen en el imaginario religioso al alcance de todos los ciudadanos españoles de su época. El odio se limita en la narrativa a los tres años de contienda y es condenado desde los primeros momentos de la posguerra. Gironella plantea entonces el perdón de impronta cristiana, intentando vincular el odio al irracionalismo del pasado y el amor a la razón para el futuro. No se niega así el derecho del individuo al dolor, sino que se sugiere la solución cristiana del sufrimiento compartido y de la confianza en lo divino. Es evidente que esa óptica y ese lenguaje cristianos no pueden adaptarse a la población en su totalidad y que, en consecuencia, la única audiencia que Gironella toma en consideración es la media burguesía cristiana.

Gironella también utiliza otro recurso para clarificar la comprensión de su mensaje: la presentación de un perfecto contexto de convivencia pacífica entre caracteres y opiniones desacordes. La familia Alvear sirve al autor más para confirmar sus tesis que para desarrollar la diégesis. En este caso representa un núcleo utópico, el módulo basilar que tendría que reproducirse en toda España. Esa familia simboliza la coexistencia posible de varias realidades regionales y políticas, aunque acaba pareciendo un calderón inconexo: Matías es un castellano republicano moderado, su mujer Carmen es una fanática católica nacionalista vasca, la hija menor Pilar es una catalana falangista. Ignacio, el protagonista, encarna la duda: republicano y nacionalista casi al

mismo tiempo, nunca puede elegir definitivamente una fe y representa la convivencia en el mismo hombre de varias opiniones. El último recurso que el autor utiliza para fortalecer y, en algunos casos, recrear *ex novo* el vínculo entre españoles es el de dibujar la intervención extranjera como un abuso por conveniencia, en el mismo momento en que España se convirtió en una base de ensayo de la futura guerra mundial. Esa crítica fue bastante difundida entre los intelectuales. Pero el reparo de Gironella no se limita a la intervención de las Brigadas Internacionales; de hecho, lo que más le preocupa es la intervención de los intelectuales extranjeros o de los españoles huidos o exiliados que, según él, empeoraron la situación porque prefirieron hacer propaganda en vez de trabajar para reunir a la población. Está claro que todo el esfuerzo gironelliano es fugaz dado que basado en la exclusión de aquella parte del pueblo que no era la burguesía.

Desde mi punto de vista, el nudo de la especiocidad de Gironella se encuentra en la elección de la vuelta a un pasado hipotéticamente áureo para definir la identidad de su pueblo. Se vuelve entonces a la tradición y, en particular, a los dogmas de la tradición cristiana, o sea la familia y la Iglesia. Frente a la destrucción de la guerra y a la desilusión que es su consecuencia, Gironella presenta como refugio la seguridad del hogar y de la fe hacia un Dios que perdona. Los rituales están a la base de ese proceso tranquilizador. Como señala Danièle Hervieu-Léger la tradición a través de la memoria se auto-legitima y por eso aparece como una herencia del pasado objetiva e incuestionable: «[I]a tradición es un universo de significaciones colectivas en la que las experiencias cotidianas [...] son referidas a un orden inmutable, necesario y preexistente a los propios individuos». ⁷ La falacia del proyecto gironelliano se encuentra en el hecho de que un retorno al pasado, para ser actualizable, tendría que implicar una forclusión, o sea el olvido total de lo ocurrido.

Por último, la identidad en la narrativa de Gironella no es el resultado de un procedimiento espontáneo del yo, sino el equivalente de lo que la sociedad de modelo franquista exige y que el autor presenta a través de modelos comportamentales que fomenten en el individuo un

⁷ DANIÈLE HERVIEU-LEGÈR citado en JOËL CANDAU, *Memoria e identidad*, eds. Del Sol, Buenos Aires 2008, pp. 118–119.

sentimiento de pertenencia o de semejanza y, añadido yo, aseguren a la sociedad la creación de un sector de previsibilidad de acción del ciudadano. En el proyecto gironelliano la identidad se hace social y no llega, sin embargo, a desarrollarse en una perspectiva histórica, sino que calca el antiguo modelo, que coincide en su mayor parte con el dechado franquista.

Treinta y tres años después encontramos a un Gironella transformado, aunque no muy evolucionado. Con el cambio de contexto Gironella pasa de ser un autor de *best seller* a ser borrado de la tradición literaria, y llega así a ser víctima de aquel proceso de pacificación y limpieza que él mismo promovía. Gironella intenta capturar la atención de esa nueva audiencia modernizando su narrativa e insertando algunas críticas al régimen. Pero su esfuerzo no es suficiente, sobre todo porque en la base de la diégesis de ese último volumen el autor propone una vez más aquella tradición que difícilmente puede ser tomada en consideración por la nueva generación.

1.3. Juan Benet: un proyecto individual

Benet en sus obras desarrolla constantemente la problematicidad de la relación inevitable entre narrativa, historia e historiografía. Ese vínculo, junto a los muchos asuntos tratados por el autor, encuentra su contexto en la notoria narrativa del enigma que todo lo pone en cuestión. Y en cuestión Benet pone también la identidad: una identidad única e irrefutable no puede ser eficaz y, además no es deseable. El autor entiende cuán favorable es el momento histórico para la inserción de una identidad de conveniencia (y hablamos tanto de la primera posguerra como de la primera transición) porque la población misma la pide por creer necesitarla. Como señala Benet en su ensayo “Sobre el carácter tétrico de la historia”, cada visión única es equivocada porque ofrece a los individuos una percepción incorrecta de la realidad de su tiempo y, sobre todo, de su cultura ⁸. En cuanto a escritor contrario al régimen denuncia cómo, obviamente, la visión única franquista no procede de un tentativo de crear beneficio y evitar conflictos para el

⁸ JUAN BENET, *Puerta de tierra*, Cuatro Ediciones, Madrid 2007, pp. 177–178.

bien de la colectividad sino de una política de mantenimiento del poder.

Como ha subrayado excelentemente Herzberger, Benet rechaza el orden constante como categoría deseable: no existe en su narrativa una línea del caos al orden, sin embargo está presente una tendencia a resolver el caos en orden para volver de nuevo al caos en un movimiento continuo.⁹ De esa misma forma tiene que elaborarse la identidad, en una reconstrucción constante y consciente de sí misma.

La idea misma de una identidad única es para Benet absurda, la de vincular esa supuesta identidad al pasado es ridícula. ¿Y qué pasado? ¿Una edad de oro inexistente confirmada a través de tradiciones que ya han perdido su significado? Benet en *Región* desmantela el armazón construido por el sistema constantemente, destruyendo los dos grandes dogmas en los que se basa la idea de identidad gironelliana, o sea familia e Iglesia. La familia como institución de referencia se derrumba ante de los ojos del lector: padres egoístas, madres desaprensivas e hijos malcriados forman parte de una sociedad frustrada por la ilusoria expectación de un núcleo originario protector; esos personajes se definen a través de su sumisión o irrespeto de las leyes sociales.

De *Volverás a Región*: «la familia privaba; no existía nada [...] que no obedeciera a la determinación familiar. Un hombre no podía hacer nada [...] si no era empujado por una conciencia y una voluntad familiar».¹⁰ La evidente falta de libertad presente en el sistema familia benetiano es lo que no permite que en su interno se desarrollen unas identidades verídicas.

Las tradiciones religiosas, las que tanto consuelo aportan a los personajes gironellianos, son desacreditadas a través del ritual de El Salvador: los habitantes de *Región* obtienen un amargo alivio oyendo el disparo que, según asegura la tradición, llega del fusil del Numa y restablece el orden. Además de simbolizar aquel eterno movimiento entre orden y caos, El Salvador es también una metáfora de la necedad de la fe ciega, que se aferra a la memoria que se manipula para confirmar la creencia:

⁹ Cfr. DAVID K. HERZBERGER, *Narrating the past. Fiction and historiography in postwar Spain*, Duke UP, Durham 1995, p. 97.

¹⁰ JUAN BENET, *Volverás a Región*, eds. Destino, Barcelona 1991, p. 133.

[...] el sonido llega envuelto [...] en la incertidumbre de un hecho que, por necesario e indemonstrable, nunca puede ser evidente. La evidencia llega más tarde, con el alba, la memoria y la esperanza aunadas para repetir el eco de aquel único disparo [...] que sus oídos habían esperado como la sentencia de la esfinge al sacrilegio y que, año tras año, aceptaban sin explicaciones ni perplejidad.¹¹

Como la esfinge en la mitología griega¹² el Numa y su ritual pueden ser vencidos con agudeza e intelecto en contraposición a la torpeza de los regionatos. Lo que Benet critica más es que los creyentes no indaguen en la fuente del misterio que originó la usanza y se tranquilicen con poner en acto o asistir a un ritual ya vacío de su significado original. En otras palabras: se conforman con lo que ya tienen y que otros les han dejado. Los que tendrían que darles respuestas, o sea los miembros de la Iglesia, simplemente no están: los pocos curas que vivían en Región se fueron pocos días después del estallido de la contienda y nunca volvieron por allí, como nos explica Benet en *Herrumbrosas Lanzas*¹³. El Salvador, una entre las tantas iglesias abandonadas, sigue alojando el rito, en memoria de un acontecimiento milagroso que nunca revelará su veracidad.

Benet a través de las vidas desoladoras de sus personajes nos muestra una identidad hipócrita, que se derrumba en el mismo momento en que se intente certificar su autenticidad. Los regionatos son seres deshumanizados, privados en un eterno presente de su savia vital. A diferencia de los personajes gironellianos no manifiestan ningún apego a su tierra de origen ni la voluntad de crear una relación entre individuos. Sin embargo, es esta incapacidad para relacionarse con el otro la que justamente permite la supervivencia de una falsa y única identidad regionata. La falta de comunicación al interno del grupo regionato es evidente incluso cuando, en *Volverás a Región* algunos personajes dialogan: no se trata de un intercambio sincero sino de una superposi-

¹¹ Ivi, p. 14.

¹² Cfr. JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRAND, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, vol. II, BUR, Milano 1994, pp. 382-383.

¹³ JUAN BENET, *Herrumbrosas lanzas*, De Bolsillo-Random House Mondadori, Barcelona 2009, p. 89.

ción congestionada de monólogos; por otra parte en *Herrumbrosas lanzas* el engaño es la única posibilidad de interacción.

La confrontación indirecta con el viajero en el rito de El Salvador es la única circunstancia en la que los regionatos forman una especie de comunidad temporalmente unida. El viajero, como dijo Simmel se presenta como forma de discontinuidad y, por lo tanto, de amenaza¹⁴. Sin embargo, los regionatos no intervienen contra él sino que esperan la intervención del Numa que, a través del ritual, convalida su poder manteniendo el aislamiento de Región (y de España). La espera pasiva del ruido del disparo bien representa la entidad del tiempo regionato. Se puede adaptar con esa tierra la definición que en sus estudios sobre la espera y la esperanza Edoardo Borgna dio del “tiempo del aburrimiento”¹⁵, donde el futuro pierde de significado y el *nunc* se dilata preservando ese estado de aburrimiento causado «por la falta de otro quehacer.»¹⁶ Eso permite al presente extenderse sin llenarse de contenidos. Esa dinamicidad temporal (presente pero no explícita) no consiente a los habitantes unir su experiencia al tiempo, vinculándolo a su memoria personal. En ese contexto, el viajero se coloca como la víctima necesaria para el mantenimiento del estado actual y además, siendo la relación entre los habitantes de Región y el viajero indirecta, la responsabilidad de su muerte cae sobre el Numa, sin crear ninguna reacción macbethiana en los regionatos. Así pues, la inmolación del viajero salva y confirma la falsa identidad de los regionatos de manera que puedan autodefinirse en la aceptación de un presente impuesto, cuestionable y, sin embargo, nunca puesto en duda.

Por lo tanto, el lector no encontrará en estas dos novelas de Benet ningún consuelo ya que, si bien es cierto que el autor le libera al privar la identidad unívoca de su validez, al mismo tiempo no le ofrece una alternativa confortadora, sino que le hunde en el enigma de la naturaleza humana. El lector que, acercándose al mundo de los personajes, acepta el desafío que le propone Benet y se abandona a una revisión total del concepto tradicional de memoria, acaba por reconocer la imposibilidad de definición de su propia y definitiva identidad.

¹⁴ Cf. GEORG SIMMEL, *Forme e giochi di società. Problemi fondamentali della sociologia*, Feltrinelli, Milano 1983.

¹⁵ EDOARDO BORGNA, *L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 44–45.

¹⁶ JUAN BENET, *Volverás*, cit., p. 106.

Si una identidad bentiana puede existir, ésta se desarrolla potencialmente dentro de nosotros mismos en una simbólica Guerra Civil de la psique. De tal modo, la identidad será la multiplicidad indefinible de las diversidades que habitan en el sujeto, dependientes de él y de su contexto cultural. La conciencia de una realidad fragmentada y de la irrealizabilidad de una identidad única acompaña al lector hacia el enigma de la naturaleza humana. Lo que le interesa a Benet y lo impulsa a la escritura de sus novelas nunca es la definición, sino la búsqueda. Las obras de Benet son la manifestación sensible de su investigación, se sitúan en la notoria zona de sombra y están predisuestas para activar en el lector precisamente esa intención de búsqueda que es lo que permite efectivamente la percepción de su ser humano.

Los cantautores difunden la poesía. Poesía y compromiso: la nueva canción en los años sesenta y setenta en España

Antonio Muñoz de Arenillas Valdés,
Universidad de Cádiz-Université Paris Ouest Nanterre-la Défense

1.1. Introducción

Este texto trata sobre el movimiento musical conocido como nueva canción o canción social, surgido en España a finales de los años cincuenta y afianzado en la década siguiente. Hay muchísimos cantautores que si bien escribían la letra de sus canciones, también musicalizaban poemas o escribían a partir de estos. Sobre esta última opción me centraré, explicando la influencia que tuvieron poetas sociales como Blas de Otero y Gabriel Celaya a favor del cambio del registro escrito al oral. El objetivo era lograr una mayor difusión de la poesía comprometida y de las ideas, símbolos, valores contenidos en ella. Comenzaré explicando los postulados elementales de los marcos de referencia interpretativa, marco analítico sobre el que se asienta el presente trabajo. Posteriormente señalaré la influencia de la poesía en el surgimiento y desarrollo de la nueva canción, centrándome en Paco Ibáñez como cantautor paradigmático dentro de este hermanamiento entre poesía y canción.

1.2 Cuestiones teóricas: Marcos de referencia interpretativa

El marco teórico del presente trabajo proviene de nuevas tendencias en sociología en las que se priman los aspectos culturales y de identidad, por encima de otros que pudieran considerarse “externos”, en la formación y desarrollo de los movimientos sociales. La pertenencia de un sujeto a un determinado movimiento social y su acción dentro de él, dependen de su identificación personal al conjunto de valores colectivos del grupo al que pertenece. En este sentido, es necesario estudiar los movimientos sociales atendiendo a los procesos cognitivos y simbólicos internos, sin prestar tanta importancia a factores “externos” a estos movimientos. Esta interiorización de los símbolos, valores, normas morales que forman el ideario colectivo provoca cambios en los marcos de acción colectiva y los modelos organizativos de los movimientos ¹. Asimismo, hay que destacar la capacidad de los movimientos sociales para crear nuevas normas y significados sociales ², actuando como agencias difusoras de nuevas ideas ³. Los cambios en las sociedades, provocan a su vez cambios en la evolución y estructura interna de los movimientos, en sus objetivos, ideas y estrategias, en sus relaciones con las autoridades institucionales y con sus seguidores; por otro lado, estos cambios son el resultado de la sedimentación de ideas, valores, símbolos, ecc. dentro de los movimientos, resultantes de cambios anteriores y tienen repercusiones sobre cómo conciben la realidad personas y grupos (y en sus comportamientos). Es por ello que una redefinición de conceptos, ideas con respecto a una determinada situación, puede provocar la aparición de un nuevo movimiento social ⁴.

En este sentido, los cantautores, en el contexto del tardofranquismo y la transición política, tuvieron un papel capital en la difusión de un

¹ Cfr. ENRIQUE LARAÑA, *La construcción de los movimientos sociales*, Alianza Editorial, Madrid 1999.

² Cfr. JOSEPH GUSFIELD, “La reflexividad de los movimientos sociales: revisión de las teorías sobre la sociedad de masas y el comportamiento colectivo”, en ENRIQUE LARAÑA, HANK JHONSTON Y JOSEPH GUSFIELD (eds.), *Los nuevos movimientos sociales. De la ideología a la identidad*, CIS, Madrid 1994, pp. 93–118.

³ En este sentido, Enrique Laraña caracteriza a los movimientos sociales como “agencias de significación colectiva”.

⁴ ENRIQUE LARAÑA, *La construcción de los movimientos sociales*, cit., p. 57.

ideario colectivo de lucha por la libertad y los derechos, a través de la letra de sus canciones. Si bien ese ideario no se refiere al marco de referencia de un movimiento social concreto, sino a un *marco dominante*, que cumple las mismas funciones que aquél «pero a mayor escala ya que tiene carácter genérico y es compartido por distintos movimientos sociales»⁵. La percepción mutua entre un movimiento, (o para el caso que nos ocupa, determinados cantautores) y un público receptivo a su ideario, objetivos y estrategias, provoca un sentimiento generalizado en ellos de “cambio posible”. Aparecen una serie de cuestiones, conflictivas y ahora susceptibles de ser cambiadas (o al menos así se conciben). En las sensaciones e imágenes transmitidas a un público y a potenciales seguidores, reside la *eficacia simbólica* de los movimientos para promover cambios en la sociedad.

Por tanto, las estructuras organizativas de los movimientos sociales no se pueden reducir a su dimensión formal, visible. Estas estructuras se forman a través de la interacción, la negociación y el conflicto acerca de las definiciones colectivas de sus objetivos y las posibilidades de alcanzarlos (oportunidades y límites de las acciones colectivas). Así se construye la *identidad colectiva*, que da unidad al movimiento y dota a los individuos de un sentimiento de pertenencia a él. Los movimientos se definen a partir de la interacción de grupos, (intercambio de ideas, configuración de objetivos) y la voluntad de conectar con el pensamiento de sus potenciales seguidores, así como deben existir unas determinadas condiciones socioculturales⁶. Los marcos de referencia, son, por tanto, el conjunto de herramientas conceptuales, discursivas y de significado empleadas por los integrantes de un determinado movimiento social, en su interpretación idealizada del mundo⁷.

⁵ Cit.: Ivi, p. 251.

⁶ Ivi, pp. 99–105.

⁷ V. DAVID SNOW, *et. al.*: “Frame Alingment Process, Micromobilization and Movement Participation”, en «American Sociological Review», n. 5, 1986, pp 464–481; DAVID SNOW Y ROBERT BENFORD, “Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization”, en BERT KLANDERMANS, HASPETER KRIESI Y SIDNEY TARROW, *From Structure to Action. Comparing Social Movement Research Across Cultures, International Social Movement Research*, vol. 1, JAI Press Inc., 1988, pp. 197–217; DAVID SNOW, “Master Frames and Cycles of Protest”, en ALDON MORRIS Y CAROL MUELLER (eds.), *The Frontiers in Social Movement Theory*, Yale University Press, Londres 1992, pp. 133–155; SCOTT HUNT, ROBERT BENFORD Y DAVID SNOW, “Identity Fields. Framing Processes and the Social Construction of Movement Identities”, en ENRIQUE LARAÑA, HANK JHONSTON, JOSEPH GUSFIELD (eds.), *op. cit.*, pp. 221–252.

Igualmente, los procesos de cambio social están íntimamente relacionados con la formación, desarrollo y disolución de las identidades personales y colectivas. Cuestiones relativas a la vida privada de las personas se sitúan en el foco de las reivindicaciones de los nuevos movimientos sociales. Cuestiones que antes no se discutían o si se hacía, era sólo en el ámbito privado, sobrepasan éste y se defienden en ámbitos públicos. Así, surgen *marcos de injusticia* vinculados a asuntos a priori privados. La mayor o menor difusión de los marcos de injusticia dota de mayor o menor legitimidad al movimiento, de la que depende a su vez su mayor o menor poder de movilización colectiva. Ahí radica la capacidad de un movimiento social para crear nuevas normas y producir cambios en la sociedad ⁸. En este sentido, durante las décadas de los sesenta y setenta en España, aparecieron reivindicaciones vinculadas a una nueva concepción del amor, de las relaciones sexuales, ecc., que sobrepasan los límites morales de la dictadura franquista. La producción artística de los cantautores, de los poetas, era uno de los medios a través de los cuales se recogían y difundían estas nuevas concepciones vinculadas a esferas privadas de la vida de las personas.

Es necesario destacar también, que estos supuestos teóricos, provenientes de teorías constructivistas y de la sociología cognitiva, otorgan un gran papel al “análisis del discurso”, el cuál aporta claves relevantes sobre la estructura de la acción colectiva. El lenguaje no es sólo un medio de comunicación, es un entramado de conceptos y de símbolos a través de los cuales se organiza la realidad misma ⁹. Estrechamente conectado con lo desarrollado anteriormente, el uso de determinadas palabras, conceptos, en contextos semánticos específicos está estre-

⁸ Cfr. ENRIQUE LARAÑA, *La construcción... op. cit.* pp. 182–186. Asimismo, v. RALPH TURNER, “The Theme of Contemporary Social Movements”, en «British Journal of Sociology», n. 20, 1969; ID., “Ideología y utopía después del socialismo”, en ENRIQUE LARAÑA, HANK JHONSTON, JOSEPH GUSFIELD (eds.), *op. cit.*, pp. 69–92.

⁹ Cfr. AARON CICOUREL, “Three Models of Discourse Analysis. The Role of Social Structure”, en «Discourse Processes», n. 3, 1980. Asimismo, v. ID., *El método y la medida en sociología*, Editora Nacional, Madrid 1982; HANK JHONSTON, “A Methodology for Frame Analysis. From Discourse to Cognitive Schemata” en HANK JHONSTON Y BERT KLANDERMANS (eds.), *Social Movements and culture*, University of Minnesota, Minneapolis 1995, pp. 217–246.

chamente vinculado a los marcos de referencia interpretativa y de acción de un movimiento.

En resumidas cuentas, el papel de los movimientos sociales en el cambio político producido en España en los años setenta es capital, actuando desde la oposición al régimen para deslegitimarlo. Para estudiar los movimientos sociales, debe combinarse el análisis de los cambios en la estructura de oportunidades políticas con otros cambios de carácter cultural, para explicar adecuadamente la formación de los movimientos sociales. Siguiendo esta explicación, los movimientos de oposición al franquismo se articularon bajo un marco de protesta común, lo que permitió el consenso y un algo grado de coordinación entre ellos. Todo ello afianzado bajo una causa común: la consecución de la democracia. Los marcos de acción colectiva deben identificar problemas colectivos, atribuyéndoles un significado justo o moral, y señalar los posibles responsables de esas situaciones. Como se ha señalado anteriormente, los marcos dominantes realizan esas mismas funciones a mayor escala. Todos los movimientos de oposición al franquismo atribuían a la dictadura una naturaleza injusta e inmoral, represora de derechos y libertades. Estaba difundido por tanto un diagnóstico de la situación sociopolítica del momento, identificando un problema colectivo. Además, compartían a grandes rasgos un mismo marco de pronóstico (entendido éste como un conjunto de soluciones al problema planteado): cambio del sistema político a otro que permitiera el pleno desarrollo de las libertades y derechos. Asimismo, ese marco unitario de oposición cumplió la tercera tarea atribuida a los movimientos sociales: apeló a la responsabilidad de los individuos fomentando su participación en las acciones de protesta. Por todo ello, hay que prestar más atención a las dimensiones simbólicas, culturales de estos movimientos, en especial a los procesos de identificación colectiva¹⁰. Los cantautores contribuyeron enormemente a la difusión entre su público del conjunto de ideas, valores, símbolos, significados pertenecientes al marco dominante compartido por la oposición a la dictadura.

¹⁰ Cfr. ENRIQUE LARAÑA, *La construcción de los movimientos sociales*, cit., pp. 275–338.

1.3 La nueva canción o la canción social

La explicación anterior permite señalar la importancia del papel jugado por los cantautores dentro del proceso de formación de marcos de referencia (o dominantes). Llegados a este punto, es necesario hablar del movimiento musical conocido como nueva canción o canción social. Para el caso que nos ocupa, veremos que gran parte de los cantautores de la época musicalizaban poemas o escribían sobre estos, con el objetivo de difundir una poesía comprometida, en el marco de las reivindicaciones contra la dictadura franquista ¹¹. El término de “nueva canción” fue utilizado por Lluís Serrahima, uno de los padres intelectuales de la nova cançó catalana, en la revista «Germinàbit» ¹², en 1959, donde reclamaba que se hicieran canciones que hablaran de la situación existente en nuestro país en esos años. También se utiliza el término canción social, en clara analogía con la poesía social, corriente poética predominante en España en los años cincuenta. Siguiendo a González Lucini ¹³ podemos establecer, además del mencionado, varios momentos fundacionales de este movimiento. Uno de ellos: en 1956, Paco Ibáñez, en París, decide por primera vez poner música a un poema: “La más bella niña”, de Luis de Góngora ¹⁴.

1.3.1 La reivindicación de la difusión oral de la poesía

Asimismo, en 1955 aparecen dos publicaciones que demandan nuevos cauces de difusión para la poesía: *Pido la paz y la palabra*, de Blas de Otero; y *Cantos iberos*, de Gabriel Celaya.

¹¹ Con todas las “comillas” que queramos poner a adjetivos como “social”, “comprometido”, ecc. Un poema que atente contra el “poder” en un sentido amplio, o contra convenciones sociales fuertemente arraigadas ligadas al poder, también entrarían en esta categoría. Poemas como “Don dinero” de Quevedo, o “Lo que puede el dinero” del Arcipreste de Hita, serían buenos ejemplos.

¹² LLUÍS SERRAHIMA, “Ens calen cançons d’ara”, en «Germinàbit», 1959. «Germinàbit» era una pequeña revista de difusión muy limitada, perteneciente a la Escolanía de Montserrat. Por ello el régimen franquista no hizo nada contra esta publicación.

¹³ V. FERNANDO GONZÁLEZ LUCINI, ...*Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*; Sociedad General de Autores, 2 Vols., Madrid 2006.

¹⁴ Poeta estrechamente ligado a la llamada “generación del 27”, grupo de poetas ideológicamente comprometidos con la causa republicana.

Con *Pido la paz y la palabra*, el poeta bilbaíno reivindicó el poder de la palabra como herramienta transformadora de la realidad, denunciante de las injusticias. Para ello, el poeta debía ser un personaje cotidiano, cercano al lector tanto en lenguaje como en experiencias, con el objetivo de concienciar a la población de la realidad existente. Es decir, el emisor-poeta y el receptor-público deben compartir una serie de valores (un mismo marco de referencia), donde el primero debe fomentar los deseos de libertad y de cambio político colectivos. Para ello, la forma del mensaje, la estética de la poesía, debe ser lo más cercana (asumible) posible al pueblo. Además, era necesario, evidentemente, ampliar los soportes en los que se reproducía la poesía. En este sentido, Blas de Otero defendió fervientemente que la poesía debía “escapar” de los libros. Así lo expresa en su texto “Poesía y palabra”:

Sabido es que hay dos tipos de escritura, la hablada y la libresca. Si no se debe escribir como se habla, tampoco resulta conveniente escribir como no se habla. [...] Sin ir más lejos, la palabra necesita respiro, y la imprenta se torna de pronto el alguacil que emprisiona las palabras entre rejas de líneas. Porque el poeta es un juglar o es nada. Un artesano de lindas jaulas para jilgueros disecados.

El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden –podrían: y más la propia voz directa– rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía. Que los temas son cada día más ricos y acuciantes.¹⁵

Como podemos apreciar, el poeta bilbaíno utiliza un campo semántico “carcelario” para referirse al registro escrito: la prisión, que recluye a la poesía: el reo. Para “escapar” de esa cárcel, como decía anteriormente, la poesía comprometida debe difundirse por otros cauces, para llegar a la “inmensa mayoría”. Para ello, es consciente de las posibilidades de los nuevos adelantos técnicos. Además, es evidente que Blas de Otero se interesó por el movimiento musical de la nueva canción: encontramos en su poesía referencias a cantantes como Paco

¹⁵ BLAS DE OTERO, “Poesía y Palabra”, *Historias fingidas y verdaderas*, Colección Alfabeta Literaria, Barcelona 1970, p 29.

Ibáñez o Bob Dylan, o hacia cantaores comprometidos como José Mesese¹⁶.

En la misma línea, se encuentra Gabriel Celaya. En *Cantos Íberos*, denunciaba que la poesía no podía ser intemporal, no era un fin en sí. Debía ser un medio, un instrumento capaz de transformar el mundo, adscrito a los problemas y a las reivindicaciones de un momento histórico concreto. Por lo tanto, la poesía no podía ser neutral, debía ser una poesía comprometida. Estas exigencias quedan recogidas en su poema “La poesía es un arma cargada de futuro”, himno que simboliza el compromiso del poeta. Además, fue muy consciente, al igual que Blas de Otero, de las potencialidades de los nuevos avances técnicos para la difusión de la poesía, lo que permitía un retorno a la oralidad. Esto quedaba recogido en su ensayo “La poesía oral”:

Los medios de transmisión sonora –radio, micrófono, disco, magnetofón, ecc.– están llamados a producir –si no han producido ya– un cambio en la Poesía de signo inverso al que la revolución técnica de la imprenta produjo en su día, y mucho más radical desde luego que el de una a otra escuela poética. Es evidente que nunca ha dejado de recitarse poesía [...]. De lo que se trata es que hoy, aun mejor que con los medios de difusión de la imprenta, disponemos de otros de más alcance [...] el acceso a la “inmensa mayoría” sólo se conseguirá por vía oral.¹⁷

Por tanto, el cambio de registro (del escrito al oral), de formato (del libro al disco) y de modo de recepción (de la lectura individual a la recepción grupal) son fundamentales para una mayor difusión de los poemas (y del conjunto de valores, símbolos, ecc., contenidos en ellos). Con la nueva canción, la poesía volvió a ser oral, y algunos cantantes tuvieron un papel fundamental.

1.3.2 Un ejemplo paradigmático: Paco Ibáñez

He mostrado sucintamente la influencia de la poesía social en el nacimiento de la canción social y su objetivo común: ampliar la difu-

¹⁶ Le dedicó un poema al cantao de La Puebla de Cazalla: v. BLAS DE OTERO, “José Mesese”, *Poesía con nombres*, Alianza Alfaguara, Madrid 1977, pp. 90–91.

¹⁷ GABRIEL CELAYA, “La poesía oral”, en «Revista de Occidente», n. 23, Madrid 1965, p. 208 y ss.

sión de letras comprometidas para “remover” la conciencia del público, dentro de un contexto de lucha y reivindicaciones antifranquistas. Dentro de esta línea, expondré un ejemplo paradigmático de la musicalización de la poesía: Paco Ibáñez.

El año 1968 (fecha clave, con protestas también en España, recital de Raimon en la Complutense de Madrid), tras dos discos publicados y gozar de cierto reconocimiento en Francia, Paco Ibáñez vuelve a España para actuar. A pesar de ser un artista claramente reivindicativo, logró actuar en plena dictadura, con el fantasma de la cancelación de un recital siempre acechando. Así, en febrero de 1968, realiza su primer concierto en España, en Manresa. Ese año daría varios conciertos en nuestro país. En España, sería muy seguido en Cataluña: una de las regiones más castigadas por la represión cultural franquista y, por tanto, de las más reivindicativas. Un testimonio de su concierto en el Teatro Romea de Barcelona ¹⁸:

La aparición de Paco Ibáñez en el escenario del Teatro Romea, abarrotado de entusiastas, fue acogida con verdadero calor, [...] Ya es importante que a estas alturas se pueda llenar de entusiasmo un teatro con poesía áspera, cantando rudamente, y esto es lo que ocurrió en el Romea. Es importante pero no muy extraño, porque esa “España que bosteza” a la que el propio Ibáñez alude, está empezando a vibrar. Y ya se sabe que en toda vibración popular, la poesía ha tenido siempre arte y parte.

Existía por tanto un público que compartía un ideario colectivo con el artista, viéndose aquél reflejado en la poesía cantada por Paco Ibáñez, quien se sorprendió del cálido recibimiento del público español. Su éxito en España continuó: verdaderamente importante fue su concierto en el teatro de la Comedia de Madrid, en diciembre de 1968 ¹⁹. Como se recoge en la página web del artista: «[...] su repertorio, poemas reivindicativos en defensa de las libertades, llega a una mayoría. Su voz alcanza España». ²⁰

Mientras tanto, en Francia continúan sus actuaciones: el 12 de mayo de 1969 tiene lugar un concierto en La Sorbona, para conmemorar

¹⁸ «La Vanguardia», 14 de julio de 1968, p. 42.

¹⁹ Fue retransmitido además por radio, lo que contribuyó a difundir su música y la poesía en España. Además, ese mismo año cantó dos canciones en rtve.

²⁰ www.aflordetiempo.com

el primer año de la toma de la universidad en Mayo'68. El recital fue un verdadero éxito, hasta el punto de que finalmente se organizó en el patio de la universidad porque no cabía la gente en la sala donde estaba previsto. Pero el concierto más famoso del cantante, que significó un punto de inflexión en su carrera, fue sin duda, el del Olympia parisino, el 2 de diciembre de 1969. El teatro, donde un público francés y español se reunió para escuchar e incluso cantar junto con el artista su repertorio, estaba completo llegando asimismo a corear su nombre entre canción y canción. La conexión entre el cantante y su público, era total, pues compartían a grandes rasgos el mismo marco de referencia interpretativo de la realidad.

En 1971, Paco Ibáñez fue censurado en España ²¹, prohibiéndosele actuar en nuestro país. Este hecho ni mermó su fama, ni detuvo su trabajo como “atizador de conciencias” ²² y artista difusor de la poesía.

1.4 Conclusión

El de Paco Ibáñez es sólo un ejemplo, aunque paradigmático, puesto que no canta textos propios, del importante papel jugado por la nueva canción en la difusión de la poesía. Podríamos citar muchísimos más nombres: Hilario Camacho, Luis Pastor, Rosa León, Lluís Llach... Los cantautores recuperaron la tradición de la poesía oral, dentro de una toma de posición a favor de los intereses populares, en el marco de la lucha antifranquista. Su labor constituye el éxito de la comunión poesía-música, en el marco de los recitales, espacios donde las personas se concentraban para escuchar de boca del cantautor sus miedos, sus deseos, sus reivindicaciones, sus esperanzas.

²¹ En esa época vivía a caballo entre Barcelona y París, pero tras el anuncio del gobierno franquista decide residir únicamente en la capital francesa.

²² Así se autodefine en una entrevista concedida al periódico «El País», 20 de abril de 2007.

Escritores, compromiso y libertad: Apuntes sobre algunas reflexiones en torno al Chile de los años setenta

Juan Gustavo Núñez Olguín, Universidad de Cádiz

1.1. Introducción

Las revistas españolas de carácter político y cultural, publicadas a lo largo de la década de los setenta, además de constituir un lugar de expresión para una parte importante del campo literario, fueron un espacio trascendental en la difusión del pensamiento crítico. Muchas de estas publicaciones se caracterizaron por un discurso de oposición al régimen franquista y por reflejar el pensamiento de una izquierda que buscaba un lugar en la transición a la democracia. A comienzos de este periodo, en Chile, el Dr. Salvador Allende Gossens a la cabeza de la UP (Unidad Popular) llegaba al poder democráticamente ante los sorprendidos ojos de un mundo dividido en bloques. Esta experiencia, conocida como *vía chilena al socialismo*, y la dictadura cívico-militar que le sobrevino, fue seguida con gran interés desde España, donde vientos de cambio soplaban con intensidad.

El objetivo de este trabajo es reflexionar en torno al campo literario enfrentado al acontecimiento histórico. Para esto, se han revisado algunas importantes revistas de la época en las que destacados escritores de la literatura hispánica vertieron sus opiniones críticas en torno al momento histórico que se desarrollaba en Chile. Mediante una breve descripción de los artículos seleccionados para este trabajo, pondre-

mos en relación esta información con el contexto histórico-social en la que se inserta, es decir, los años setenta de la España en transición.

1.2. Campo literario y campo político

La teoría de los campos elaborada por el sociólogo francés Pierre Bourdieu resulta especialmente útil para intentar explicar el papel que juegan escritores e intelectuales al intervenir, con sus opiniones, en política. Nos referimos al concepto de “campo”, siempre siguiendo a Bourdieu ¹, entendido este como un espacio con una autonomía relativa poseedor de su propia y particular lógica, un espacio en el que se producen enfrentamientos que responden a relaciones de fuerza. Esta fuerza es el capital simbólico acumulado de manera desigual por los individuos que actúan dentro del campo, donde lo que está en juego es justamente la transformación de estas relaciones de fuerza, la modificación del peso de los capitales dentro del campo. En otras palabras, se lucha por cambiar o mantener el orden establecido.

En el caso del campo político se enfrentan capitales simbólicos específicos: prestigio, reputación, renombre, confianza, que en su conjunto conforman el capital político. La lucha dentro del campo es por un tipo particular de ideas a las que se invita a sumarse a gran parte de la opinión pública, para la que, en teoría, han nacido estas ideas. Ahora bien, ¿cómo llegan esas ideas al resto de la población?

Existen condiciones sociales de posibilidad de acceso al campo político, por ejemplo, contar con tiempo libre —cuestión que implica una cierta renta—, o con buena educación. Esto, nos muestra Bourdieu ², implica una exclusión, pues el campo político mientras más se constituye, más se profesionaliza haciendo cada vez más visible la distancia entre “profesionales” y “profanos”, es decir, entre los políticos y el resto de la población. En este sentido el campo político, a diferencia de otros campos, no puede llegar al momento del hermetismo completo, pues, y como es lógico, debe rendir cuentas a la opinión

¹ PIERRE BOURDIEU y LOÏC WACQUANT, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Siglo XXI, Buenos Aires 2005, pp. 147–172.

² PIERRE BOURDIEU, *Propos sur le champ politique*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2000.

pública, a los votantes. De esta manera, el campo político se ve afectado directamente por la acción de hombres de opinión, cuya intervención determina en alguna medida la representación o la imagen que el ciudadano se hace de la clase política.

Podemos deducir entonces que el campo literario al intervenir en política, o mejor dicho, la opinión de escritores con fuerte compromiso político, produjo efectos en el campo político, funcionando como fuente de legitimación del discurso de izquierda durante los años setenta. En este contexto histórico se producían sucesos en el mundo que claramente ejercerán algún tipo de influencia en el discurso y en el debate que se estaba suscitando en España. Nos referimos, por ejemplo, al mayo francés y a la invasión soviética a Checoslovaquia que en 1968 puso fin a un proceso que buscaba avanzar progresivamente hacia una forma no totalitaria de socialismo. Paralelamente se desarrollaba en Chile un movimiento amplio de izquierda que también se desmarcaba de la influencia soviética, proclamaba un respeto irrestricto a la diversidad y el pluripartidismo, y un tránsito pacífico y democrático hacia el socialismo.

Es indudable que la *vía chilena al socialismo* tuvo un alcance fuera de las fronteras de Chile, influyendo en el discurso político de las izquierdas europeas donde veían cómo, por una única vez, un proyecto socialista llegaba al poder por la vía democrática. Pasados ya poco más de cuarenta años desde el triunfo electoral de Salvador Allende, son bien conocidos los logros y profundas reformas que llevó a cabo el gobierno de la UP, como bien conocidos son también los motivos que desencadenaron la tragedia del 11 de septiembre chileno³ y las consecuencias de una dictadura que practicó sistemáticamente el terrorismo de Estado.

Una parte importante del campo literario hispanoamericano opinará al respecto.

³ De esto se han encargado numerosos y serios estudios, papeles desclasificados de la CIA y sendos informes del senado norteamericano: Informe Church "Covert Action in Chile 1963-1973" (1975). Disponible en: <http://foia.state.gov/Reports/ChurchReport.asp>; Informe Hinchey "CIA Activities in Chile" (2000). Disponible en: <http://foia.state.gov/Reports/HincheyReport.asp>.

1.3. La experiencia chilena

El 4 de septiembre de 1970 es electo Presidente de la República el Dr. Salvador Allende Gossens. Era la primera vez en la historia que un candidato marxista llegaba al poder por medio de una elección democrática y constitucional; con el PC y el PS liderando una coalición de partidos que incluía a otros sectores progresistas del espectro político nacional ⁴ y con un Programa de Gobierno revolucionario que contemplaba, entre otros aspectos, la nacionalización de la banca y los recursos naturales, junto a un incentivo del arte y la cultura sin parangón en la historia chilena. El polarizado mundo de la época siguió la noticia con asombro. Unos miraron con rechazo, pues el triunfo de la UP significaba un cambio en el paradigma revolucionario que podía entusiasmar a otros países, y otros miraron con simpatía y admiración, entre ellos, el PCE que unos años más tarde se jugaría un espacio en la transición hacia la democracia ⁵.

Las izquierdas de los países de la Europa occidental vieron en la experiencia chilena una esperanza y un ejemplo para alcanzar el socialismo por cauces democráticos, cuestión que venía teorizando hace algún tiempo el PCI y en menor medida el PCE, y que oficializarán junto al PCF bajo el nombre de “eurocomunismo” en 1977. Para graficar los aspectos que acabamos de mencionar, hemos seleccionado un artículo del profesor Enrique Tierno Galván, referente literario e intelectual de la época que nos ocupa.

El artículo mencionado, publicado por revista «Triunfo» en marzo de 1973 ⁶, fue escrito por Tierno Galván a la vuelta de su viaje a Chile para contribuir, junto a otros especialistas de diversas nacionalidades, en varias conferencias y reuniones de trabajo coordinadas por el Centro de Estudios de la Realidad Nacional. Destacaremos dos puntos

⁴ La UP estaba conformada por los siguientes partidos: Comunista, Socialista, Radical, Social Demócrata, Movimiento de Acción Popular Unitaria (cristianos escindidos de la Democracia Cristiana) y Acción Popular Independiente.

⁵ «La experiencia de la Unidad Popular en Chile fue seguida por nosotros con apasionante expectación. Era un intento de socialismo democrático, el primero de ese tipo que había comenzado con resultados positivos...» En: SANTIAGO CARRILLO, *Memorias*, Planeta, Barcelona 2006, p. 614.

⁶ ENRIQUE TIERNO GALVÁN, “La legalidad como alternativa”, en «Triunfo», n. 544, 1973, pp. 46–48.

centrales del artículo: la experiencia chilena como ejemplo y el proceso enfrentado a una legalidad burguesa.

El primer aspecto es ampliamente compartido por escritores e intelectuales de izquierda que seguían con especial interés el proceso que se estaba desarrollando en Chile. Tierno Galván no es la excepción y relata con un dejo de esperanza el hecho de que la experiencia chilena plantea una posibilidad, ahora tangible, de una transición pacífica hacia el socialismo, el bien simbólico y político que se jugaría la izquierda durante la transición a la democracia, «una experiencia que podía ser modelo y guía para otras experiencias no sólo en América, sino en Europa.»⁷ Menciona también la sorpresa que le causó la serenidad de los dirigentes políticos de la UP en momentos difíciles, su «distancia intelectual suficiente para reprimir sus propias emociones y poner entre paréntesis cualquier natural inclinación de recurrir a la vieja fórmula de la dictadura del proletariado, aunque sólo fuera como amenaza y criterio.»⁸ También menciona haber encontrado un «pueblo ejemplar que acepta las pequeñas privaciones con buen humor y que se enfrenta a las amenazas e incluso a las violencias de ciertos grupos de derechas con una calma imperturbable.»⁹ Y no olvida hacer una mención a la juventud chilena, «es otra de las sorpresas de Chile, la capacidad de sacrificio, soslayando cualquier ostentación de que están haciendo un sacrificio, que parte de los miles de jóvenes que concilian el trabajo físico con el trabajo intelectual y la máxima austeridad con el paciente buen humor.»¹⁰

El segundo aspecto hace referencia al problema de llevar adelante un proceso revolucionario sin salirse de la legalidad vigente. Este punto, de perfil más técnico, constituye el motivo por el que el profesor Tierno Galván había sido invitado a colaborar. Al respecto se menciona la necesidad de «encontrar los medios para vencer los obstáculos que se oponían y se oponen al proceso revolucionario en un sistema que admite el pluralismo político.»¹¹ El reto era, en estas condiciones, transformar las estructuras político-económicas de Chile para abrir pa-

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ Ivi, p. 47.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ivi, p. 48.

¹¹ Ivi, p. 46.

so a los cambios en las estructuras sociales y finalmente instaurar, siempre por cauces democráticos e institucionales, el socialismo. Tierno Galván identifica los obstáculos a vencer en esta etapa de transición de un régimen liberal a uno socialista.

Finalmente, y ante el debate que la experiencia chilena suscita en la izquierda de muchos países, es decir, si se trató de una experiencia reformista o revolucionaria, el profesor Tierno Galván reconoce en el esfuerzo del pueblo chileno, el intento de «la revolución más renovadora de cuantas revoluciones ha habido: la revolución que impone la ley sobre la violencia.»¹²

1.4. Observando la dictadura

Una vez producido el golpe militar que puso fin a la experiencia de la UP, Augusto Pinochet asume el poder en su calidad de presidente de la Junta Militar. Inmediatamente se declara disuelto el Congreso Nacional, se proscriben los partidos políticos y se limitan los derechos civiles. Comenzaba también la sistemática violación de los Derechos Humanos que caracterizará a la dictadura de Pinochet. Estos aspectos marcarán la tónica de las reflexiones de muchos escritores hispanoamericanos que en adelante observaron la realidad chilena.

El primer artículo que traemos a colación se titula “El canto inacabado”¹³, escrito por Manuel Vázquez Montalbán en memoria del recientemente fallecido poeta Pablo Neruda. Vázquez Montalbán dedica el primer párrafo a la memoria de Salvador Allende:

Al acabar [de leer *Canto General*] me queda el vacío de unos últimos versos, imposibles versos, pero indispensables. Unos versos dedicados a ese hombre destrozado, yacente sobre un sofá del Palacio de la Moneda, en las manos paralizado el último tardío intento de asir el timón de la Historia: una ametralladora.¹⁴

¹² Ivi, p. 48.

¹³ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, “El canto inacabado”, en «Triunfo», n. 575, 1973, pp. 14–16.

¹⁴ Ivi, p. 14.

El autor rinde homenaje a Neruda desde una perspectiva política sensible al difícil momento que se estaba viviendo en Chile y señala al poeta como uno de los intelectuales chilenos que habían contribuido a «crear las condiciones ideológicas que hicieron posible la experiencia de la Unidad Popular Chilena y la esperanza del gran cambio histórico universal.»¹⁵ Esta reflexión no es solo un homenaje a Neruda, es una primera aproximación crítica al nuevo momento histórico de Chile.

Manuel Vázquez Montalbán escribe en mayo de 1974, también para «Triunfo»¹⁶, un artículo de denuncia, como la mayoría de los que comienzan a publicarse desde el golpe de Estado en adelante. En él se acusa la injerencia estadounidense en el proceso soberano que fue interrumpido en Chile, fundada en la estrategia de embargos y paralización de créditos; se denuncia la presencia de la CIA en Chile; se mencionan también, como es lógico, las torturas, desapariciones y muertes que sistemáticamente está llevando a cabo la dictadura; y concluye con una reflexión sobre los exiliados, muchos profesionales e intelectuales que abandonan Chile, señalando el hecho de que en España, al contrario de otros países, no ha habido reacción oficial a la situación de los exiliados:

Sólo en el campo de las Ciencias Sociales, el Chile de Allende había creado un óptimo clima de trabajo (...) que dio frutos notables en la investigación. España podría tomar alguna medida oficial para acoger a esa inteligencia chilena que huye una vez más de la destrucción de la razón.¹⁷

Destacaremos también una interesante entrevista a Julio Cortázar realizada por José Luis Jover en París¹⁸. No hablarán casi de literatura, a Cortázar, un Cortázar político, le interesaba hablar de la situación en América Latina, en especial de Chile, pues se encontraba trabajando en una obra colectiva que llevaría por título *Dossier Chile: el libro negro*. Cortázar menciona algunas manifestaciones culturales realizadas en Francia para reunir fondos para los refugiados políticos chile-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, “Chile, otra vez”, en «Triunfo», n. 605, 1974, pp. 34–37.

¹⁷ *Ivi*, p. 37.

¹⁸ JOSÉ LUIS JOVER, “Cortázar: ‘muchas esperanzas se han visto frustradas’”, en «Triunfo», n.º 606, 1974, pp. 57–61.

nos y menciona también algunos de sus viajes al Chile de la UP para colaborar con la Editorial Quimantú, «que estaba haciendo un trabajo formidable de ediciones populares.»¹⁹ Sobre el libro que estaba preparando acerca de Chile, Cortázar destaca el hecho de que se trata de una obra anónima realizada por un equipo sin división jerárquica en la que todos colaboraban en distintas labores, ya sea transcribiendo, traduciendo, recopilando el material y repartiéndose los capítulos por especialidades. Con respecto a la finalidad del libro, Cortázar dice:

Se nos ocurrió a unos cuantos amigos, aquí en París, que tal vez era el momento de hacer una especie de libro negro sobre Chile. Y ello por lo siguiente: porque el lector medio francés, un poco el hombre de la calle, tiene sobre Chile sólo esa información periodística, que, como usted sabe muy bien, es una información fragmentaria, con grandes huecos, etcétera.²⁰

El siguiente artículo que destacaremos fue escrito por Eduardo Galeano para *El Viejo Topo* en 1978²¹. En él, analiza la realidad de los países latinoamericanos después de siete años de la publicación de *Las venas abiertas de América Latina* (1971). Comienza con una lapidaria afirmación: «El sistema ha multiplicado el hambre y el miedo; la riqueza continuó concentrándose y la pobreza difundándose».²² Galeano realiza un completo y documentado análisis de la situación de explotación de los países latinoamericanos, relacionando esto con las políticas de las dictaduras y con el ánimo imperialista de las grandes multinacionales que contribuyen al subdesarrollo de estos países. Galeano concluye con un juicio más optimista mencionando las huelgas que estallaban en todo Chile a pesar del terror, «por eso [el capitalismo] se lleva mal con la historia de los hombres, por lo mucho que cambia. Y porque en la historia de los hombres cada acto de destrucción encuentra su respuesta, tarde o temprano, en un acto de creación.»²³

¹⁹ Ivi, p. 57.

²⁰ *Ibid.*

²¹ EDUARDO GALEANO, “Las venas abiertas, siete años después”, en «El Viejo Topo», n. 22, 1978, pp. 9–17.

²² Ivi, p. 9.

²³ Ivi, p. 17.

Finalmente destacaremos en esta muy resumida revisión, un artículo de Julio Cortázar para la revista «La Calle»²⁴, en el que volvemos a ver a un Cortázar políticamente comprometido. En esta reflexión, el escritor argentino se refiere principalmente al panorama de la educación y la cultura en Chile y declara que lo hace porque lo considera un deber elemental como latinoamericano y como escritor que defiende la causa de la libertad y la democracia. Cortázar da cuenta de la proliferación de manifestaciones en todos los campos de la cultura, cuestión que muestra claramente «el avance de una conciencia de libertad (...) a pesar de las represiones, las censuras y la intimidación.»²⁵ Esto es fruto, afirma Cortázar, de un obstinado y peligroso trabajo clandestino cumplido por escritores y artistas chilenos, cuestión que evidenciaba dos cosas: que el régimen era incapaz de sofocar totalmente la resistencia, y «la decisión de mantener vivo el clima de cultura que tan admirablemente había caracterizado al Gobierno de la Unidad Popular.»²⁶ Cortázar concluye con el siguiente mensaje:

Mantengamos los ojos fijos en Chile, porque nuestra actitud internacional puede ser decisiva, y la Junta lo sabe de sobra. Todo lleva a pensar que el pueblo chileno está logrando ya una victoria parcial que muy bien podría ser el detonante, una vez más la rosa blindada de la victoria definitiva.²⁷

1.5. Algunas conclusiones

Esta revisión, muy resumida, de algunas de las opiniones vertidas por algunos escritores a propósito del momento histórico por el que atravesaba Chile, muestra algunos lugares comunes que guardan relación con el momento histórico que se desarrollaba en España:

En el contexto de los últimos años del franquismo, la *vía chilena al socialismo* era vista como esperanzadora demostración de que el socialismo podía alcanzarse pacíficamente y por cauces legales, cuestión que algún tiempo después teorizarían los partidos comunistas de España, Italia y Francia bajo el nombre de «eurocomunismo»; la denun-

²⁴ JULIO CORTÁZAR, “Ganar la calle”, en «La Calle», n. 45, 1979, pp. 20–22.

²⁵ *Ivi*, p. 20.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 22.

cia de la injerencia norteamericana en un proceso soberano y las primeras acusaciones de los abusos y crímenes de la Junta Militar, se produce en momentos en que España comenzaba a vislumbrar la posibilidad de dejar atrás la dictadura franquista para comenzar a generar su transición a un sistema democrático; ya en la segunda parte de los años setenta, comenzada la transición española y en vísperas de aprobarse la constitución de 1978, se denuncian los vicios del sistema neoliberal implantado por la fuerza en Chile, que ha acentuado la desigualdad crónica que sufre la sociedad chilena, aumentando la pobreza de muchos e incrementando los beneficios de unos pocos; por último, y en sintonía con el optimismo de la izquierda española hacia fines de la década, se observa una apreciación más optimista de la realidad chilena, producto de un pueblo que pese a todo resiste y que encuentra en las manifestaciones artísticas algunos derroteros para mantener la esperanza de un mejor futuro.

La importancia de estas reflexiones no descansa solamente en una dimensión ética de la observación de la realidad de Chile, es decir, en una noble y necesaria demostración de solidaridad y de compromiso con la causa de la libertad, sino que también, en el papel que estas reflexiones desempeñaron en el contexto de la década de los setenta, cuando España comienza a caminar hacia una democracia pactada. Esto porque, como antes mencionamos, el campo político requiere de fuentes de legitimación externas que lo justifiquen ante la opinión pública y que le permita ejercer su influencia en la sociedad, ya sea para consolidar el orden establecido, o para cuestionarlo y transformarlo.

La intervención de escritores, hombres de opinión, periodistas e intelectuales que fijaron su atención en Chile funcionaba como puente entre el discurso político y la recepción de este discurso por parte de la opinión pública en una época de importantes cambios. Pensamos que esta intervención, además de ser reflejo del compromiso de un importante sector del campo literario hispanoamericano, al referirse a la experiencia chilena produjo, en alguna medida, efectos directos en el discurso de una izquierda que buscaba un bien simbólico y político específico: una vía democrática al socialismo.

Coplas, canciones y sonetos para antes de unas elecciones. La sátira política en verso de José Bergamín en la primavera de 1977

Iván López Cabello,
Université Paris Ouest Nanterre la Défense–Universidad de Cádiz

En la introducción al primer volumen de las Poesías completas de José Bergamín, el editor y gran conocedor de su obra, Nigel Dennis, presenta a este poeta como «una de las figuras más originales y fascinantes de la intelectualidad española del siglo XX.»¹ Figura sin embargo compleja y desconcertante, cuya personalidad multifacética sigue constituyendo una especie de “incógnita por despejar”, treinta años después de su muerte². Entre los muchos “Bergamines” que existen, el disidente político puede considerarse uno de los más incomprensidos, en especial el de la última etapa de su vida, en la que se enmarca la sátira política que publicó en los meses previos a las elecciones generales celebradas en España en junio de 1977. Este conjunto de versos, reeditado parcialmente en el citado volumen³, forma

¹ JOSÉ BERGAMÍN, *Poesías completas*, edición de Nigel Dennis, vol. I., Pre–Textos, Sociedad Estatal de Conmemoraciones, Valencia–Madrid 2008.

² NIGEL DENNIS, “Prólogo”, en José Bergamín, *Obra esencial*, Turner, Madrid 2005, p. 9.

³ La limitación de espacio no nos permite reproducir este conjunto de versos, por lo que remitimos a la citada edición de las *Poesías completas* y a los anexos de mi tesis doctoral, que incluyen una relación completa de esta obra satírica (IVÁN LÓPEZ CABELLO, *José Bergamín, una voz disidente en la España de la Transición (1974–1978)*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense–Universidad de Cádiz 2012).

parte de la voz disidente de uno de los más destacados representantes del exilio intelectual de 1939. Fiel a sí mismo, Bergamín mantuvo su “fe republicana” frente al “espíritu de la Transición” que fundamenta la Monarquía parlamentaria actual, por lo que no debe extrañar el que esta importante figura permanezca como un auténtico “fantasma” en el mundo cultural español.

1.1. La voz disidente de José Bergamín en la España de la Transición

El tratamiento del pasado y los usos de la memoria que se han venido realizando en España desde la Transición, son factores que explican, en gran medida, el que una de las principales figuras del exilio intelectual como fue José Bergamín «permanezca en la inquietante penumbra de la marginación y el olvido»⁴, como afirma Nigel Dennis. Este caso particular muestra claramente el carácter excluyente de este proceso democratizador, en cuyos márgenes quedaron las voces disidentes que no comulgaron con el consenso establecido en la Transición. Ejemplo significativo de ello es el prólogo realizado por Alfonso Guerra para el catálogo de la primera exposición oficial dedicada al exilio de 1939, e inaugurada por Juan Carlos I el año 2002, en el que se afirma que «los españoles del destierro concebían una España reconciliada, en paz; soñaban lo que mucho más tarde sería la Constitución de 1978.»⁵

La inquietud que provoca la permanencia de una figura como Bergamín en esa zona de sombra, es aún mayor teniendo en cuenta la gran consideración que merecía su labor para intelectuales tan relevantes de la España de la Transición y de los primeros años de democracia como José Luis López Aranguren, quien afirmarí­a en el diario *El País* con motivo de su muerte: «No es exagerado afirmar que José Bergamín ha sido durante los años de la República, y aun después de ella, en la “España peregrina”, en tanto que vivo, activo y comprometido, movi-

⁴ NIGEL DENNIS, “Prólogo”, *op. cit.*, p. 9.

⁵ ALFONSO GUERRA, “Prólogo”, *Exilio*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias–Centro Nacional de Arte Reina Sofía 2002, p. 13.

lizado y movilizador, el intelectual más importante de España». ⁶ Exagerada o no, lo cierto es que esta rotunda afirmación, que calificaría el propio Aranguren de elogio “mesurado” y no de “rendida admiración” ⁷, es reveladora de las anomalías que pueden provocar citas como la anterior, en el intento por construir una nueva identidad colectiva basada en la reconciliación y en la concordia que caracterizan al llamado “espíritu de la Transición”. La necrología que dedicó también al escritor Manuel Tuñón de Lara en las páginas del mismo diario bajo el título “José Bergamín, en la historia” ⁸, muestra la gravedad de este asunto complejo, al señalar este relevante historiador cuál era el lugar que debía ocupar esta importante personalidad, al margen de las divergencias o convergencias con su posicionamiento político.

La voz disidente de Bergamín en la España de la Transición debe abordarse desde la perspectiva de su dilatada trayectoria intelectual, en la que puede observarse una “acrobática coherencia” —como dijera Giorgio Agamben en referencia a su obra— ⁹, que pone de manifiesto su temprano y firme compromiso político republicano. Basta recorrer su dilatada trayectoria, desde su efímera, pero significativa, participación en el primer Gobierno Provisional de la República en 1931, formando parte del Ministerio de Trabajo de Francisco Largo Caballero, hasta la presentación de su candidatura por Madrid en las elecciones al Senado de 1979, dentro de las listas de la coalición Izquierda Republicana, pasando por la importante labor diplomática desarrollada como agregado cultural durante la Guerra Civil, al mismo tiempo que ejercía de presidente de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Bergamín mantuvo viva una “fe republicana” a prueba de exilios y retornos, y desempeñó su rol de portavoz de la “España peregrina” tanto fuera como dentro de España —como “pere-

⁶ JOSÉ LUIS LÓPEZ ARANGUREN, “José Bergamín”, «El País», 4 de septiembre de 1983.

⁷ ID., “Reconstrucción de una página de pequeña historia”, «El País», 28 de julio de 1986, p. 9. Bergamín tuvo un conflicto personal con Aranguren poco antes de iniciar su segundo exilio.

⁸ MANUEL TUÑÓN DE LARA, “José Bergamín, en la historia”, «El País», 8 de septiembre de 1983.

⁹ GIORGIO AGAMBEN, “Du dandy au démonologue”, en FLORENCE DELAY, DOMINIQUE LE-TOURNEUR (eds.), *José Bergamín*, Centre Georges Pompidou, París 1989, p. 21.

grino en su patria”, que dijera Lope de Vega—, sin que terminara nunca su “destierro espiritual”¹⁰.

Gracias a la importante producción periodística producida durante su destierro, y esparcida en los “campos de dispersión” americanos y europeos, Bergamín pudo ejercer su “ministerio literario” y expresar libremente sus opiniones sobre el doloroso “problema de España”, entendiendo el oficio de escritor al modo unamuniano, como el “santo oficio de inquirir verdad”¹¹. La coherencia de su compromiso político republicano quedaría manifiesta en sus escritos, en los que mostró su desacuerdo con una posible restauración monárquica desde comienzos de los años sesenta, en nombre de una “Tercera República”¹² que no dejó de reivindicar hasta el final de su vida. La entereza y el desafío de su conducta, sin parangón entre la intelectualidad antifranquista, le valdría un segundo exilio, no siendo autorizado a regresar a España hasta 1970, en plena agonía del franquismo, momento en que se inicia la última etapa de su vida que pasó principalmente en Madrid y que terminaría con su muerte en San Sebastián en 1983, ciudad en la que decidió “exiliarse”¹³ nuevamente tras afirmar: «Mi mundo no es de este Reino».¹⁴

1.2. La sátira política en verso de José Bergamín ante las elecciones generales de 1977

Como ha señalado Gonzalo Penalva Candela¹⁵, otro de los grandes conocedores de su vida y de su obra, los textos publicados por Bergamín en la prensa española durante la última etapa de su vida constitu-

¹⁰ *España Peregrina* fue el título que dio Bergamín a la célebre revista del exilio fundada en México y de la que fue su primer director. V. JOSÉ BERGAMÍN, “El destierro espiritual”, «Sábado Gráfico», nº 934, 26 de abril de 1975, p. 25.

¹¹ V. ID., “Las marionetas”, «Sábado Gráfico», nº 1051, 23 de julio de 1977, p. 21.

¹² ID., “Tercera República”, «El Nacional», 10 de julio de 1963.

¹³ Expresión utilizada por su amigo Rafael Alberti en el artículo publicado con motivo de su muerte (“De X a X”, «El País», 14 de septiembre de 1983).

¹⁴ V. MANUEL ARROYO-STEPHEN, “Instantánea de José Bergamín”, «Cambio 16», n. 610, 8 de agosto de 1983, p. 87.

¹⁵ GONZALO PENALVA CANDELA, “Introducción”, José Bergamín, *Antología*, Comunidad de Madrid / Castalia, Madrid 2001, p. 32.

yen un valioso documento sobre el tardofranquismo y la Transición política española, vistos desde la perspectiva del pensamiento republicano del escritor. El medio de expresión principal con que contó esta voz disidente fue la colaboración periodística que mantuvo entre 1973 y 1978 con la revista comercial *Sábado Gráfico*, donde llegó a publicar cerca de doscientos artículos que constituyen en su conjunto una suerte de “crónica anacrónica”¹⁶ de aquel proceso histórico.

Además de estos artículos periodísticos, recogidos la mayor parte bajo el título «Las cosas que no pasan», Bergamín publicó en *Sábado Gráfico* una serie de versos que se incluyeron en la sección colectiva de sátira política “Coplas, canciones y sonetos para antes de una guerra”, nombre inspirado de la película realizada unos años antes por Basilio Martín Patino, *Canciones para después de una guerra*. Bergamín colaboró en dicha sección con diez entregas realizadas entre el 19 de marzo y el 11 de junio de 1977¹⁷, momento marcado por las elecciones generales que se celebraron en España aquella primavera y que serían las primeras desde el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936.

Como ha señalado José Antonio González Casanova, uno de sus más atentos lectores, la obra “satírico–censoria” bergamasca: «Es un testimonio político que no tiene desperdicio y, por injusta y cruel que

¹⁶ “Crónica anacrónica” es el título de la sección que mantuvo Bergamín en la revista «Historia 16» entre mayo y diciembre de 1976, calificando de ese modo también el escritor sus artículos en «*Sábado Gráfico*».

¹⁷ Relación de entregas por orden cronológico: JOSÉ BERGAMÍN, “Himno de reconciliación nacional”, en «*Sábado Gráfico*», n. 1036, 19 de marzo de 1977, p. 9; ID., “Dos sonetos fúnebres”, «*Sábado Gráfico*», n. 1036, 9 de abril de 1977, p. 10 (reeditado en ID., *Poesías completas*, cit., pp. 43–44; reedición parcial en GONZALO PENALVA CANDELA, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Turner, Madrid 1985, pp. 278–279; reedición del primer soneto en JOSÉ BERGAMÍN, *Antología*, edición de Gonzalo Penalva Candela, Comunidad de Madrid / Castalia, Madrid 2001, pp. 48–49); ID., “Décimas”, «*Sábado Gráfico*», n. 1042, 21 de mayo de 1977, p. 11 (reedición en GONZALO PENALVA CANDELA, *Tras las huellas de un fantasma*, cit., pp. 285–286); ID., “Octavas realísimas”, «*Sábado Gráfico*», n. 1035, 2 de abril de 1977, p. 9 (reedición en ID., *Poesías completas*, cit., pp. 43–44); ID., “A toque de queda”, «*Sábado Gráfico*», n. 1037, 16 de abril de 1977, p. 24; ID., “Decimillas febriles”, «*Sábado Gráfico*», n. 1038, 23 de abril de 1977, p. 18; ID., “Adelante con los faroles”, n. 1039, 30 de abril de 1977, p. 18; ID., “Soneto”, «*Sábado Gráfico*», n. 1043, 28 de mayo de 1977, p. 11 (reedición en ID., *Poesías completas*, cit., p. 44); ID., “Soneto trágico”, «*Sábado Gráfico*», n. 1044, 4 de junio de 1977, p. 11 (reedición en ID., *Poesías completas*, cit., p. 44); ID., “Soneto estrambótico (porque con estrambote)”, «*Sábado Gráfico*», n. 1045, 11 de junio de 1977, p. 10 (reeditado en ID., *Poesías completas*, cit., p. 45).

a veces sea —¿qué sátira no lo es en algún caso?—, no es obra de un despechado o de un fanático, sino de un desesperado patriota». ¹⁸ Estos versos, caracterizados «por su variedad, acierto y gracia», forman parte de la voz disidente de Bergamín en la España de la Transición y constituyen, por su contenido político, un complemento de los artículos periodísticos publicados en aquellos años.

El conjunto heterogéneo de versos que presentamos incluye coplas, canciones y sonetos, como indica el título de la sección en que están recogidos, pero también décimas, epigramas, octavillas y redondillas de distinta calidad literaria, no pudiendo considerarse toda ella “poesía menor”. Poemas como sus “Dos sonetos fúnebres” ¹⁹ dedicados a la muerte de Franco, no desmerecen el elogio que hizo Antonio Machado al Bergamín sonetista en plena Guerra Civil ²⁰. En estos dos sonetos encontramos la metáfora del “gusano”, a la que recurrió Bergamín en sus artículos en alusión a los herederos del franquismo, cuya obra preocupaba más al escritor que el propio cadáver del caudillo ²¹. La obra que llevaría a cabo aquella “gusanera”, culminó con la sucesión de Francisco Franco en la persona de Juan Carlos de Borbón a título de rey, instaurándose una Monarquía que daría sus primeros pasos bajo el frustrado aperturismo de Arias Navarro, para consolidarse con la reforma política puesta en marcha por Adolfo Suárez.

Gran parte de estos versos pueden considerarse “poesía de circunstancia”, por enmarcarse esta sátira política en una protesta cuya pretensión era influir en un proceso del que quedaron excluidas alternativas republicanas como la que defendía el escritor, quien consideraba la Monarquía como un error del pasado que no podía representar ningún proyecto de futuro deseable para el país. Bergamín se negó a suscribir, por ello, ese consenso no escrito entre intelectuales y políticos de todas las tendencias en el que se asentó la Transición, permane-

¹⁸ JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ CASANOVA, *Bergamín a vista de pájaro*, Turner, Madrid 1995, p. 188.

¹⁹ JOSÉ BERGAMÍN, “Dos sonetos fúnebres”, cit.

²⁰ ANTONIO MACHADO, “Mairena póstumo”, «Hora de España», n. 2, octubre de 1938, p. 231.

²¹ Alusión al artículo de Bergamín “Comienzan su obra los gusanos...”, «Sábado Gráfico», n. 897, 10 de agosto de 1974, p. 29.

ciendo fiel a su compromiso político republicano y manifestando su disidencia con gran libertad e independencia.

La intención de los versos de Bergamín recogidos en *Coplas, canciones y sonetos para antes de una guerra* era por ello claramente subversiva, e iba dirigida contra el nuevo régimen monárquico restaurado en 1977 gracias a la cesión de los derechos dinásticos que hizo Juan de Borbón a su hijo Juan Carlos. Bergamín cuestionó en unas décimas de esta sátira la validez de este acontecimiento tan atípico, por tratarse de la cesión de derechos reales que hacía un desilusionado pretendiente a la Corona, a un rey que ya había sido instaurado por el franquismo tras la muerte del caudillo ²².

Uno de los factores fundamentales del proceso democratizador fue la unidad de la oposición antifranquista asumiendo el célebre “espíritu de la Transición”, que partía de la consideración de la amnistía como una forma de reconciliación nacional basada en la responsabilidad compartida de la Guerra Civil. Esta perspectiva permitió el establecimiento de la democracia en España, pero tendría como resultado el abandono de las tesis de la “ruptura democrática”, tal y como se había planteado antes de la muerte de Franco. Partidos como el PCE y el PSOE experimentaron entonces un “transformismo ideológico” ²³ que les condujo a abandonar su republicanismo y a aceptar la Monarquía parlamentaria como única alternativa de gobierno viable en aquella coyuntura histórica de España.

Considerando un error histórico la política emprendida por las principales fuerzas de la oposición, Bergamín consideraría aquel proceso democratizador como una “farsa transformista”, que implicaba no sólo la rendición política del antifranquismo, sino la rendición de la conciencia, de la memoria y de la dignidad de una lucha que quedaba así enterrada. La crítica de Bergamín fue especialmente virulenta contra el PCE dirigido por Santiago Carrillo, como muestra esta sátira po-

²² ID., “Décimas”, cit.

²³ V. JUAN ANTONIO ANDRADE BLANCO, “Comportamiento y transformismo ideológico de la izquierda durante la Transición”, Oscar Aldunate León, Iván Heredia Urzáiz coord., *Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea* : Zaragoza, 26, 27 y 28 de septiembre de 2007, 2008.

lítica que se abre con un “Himno de reconciliación nacional”²⁴ dedicado a los comunistas, en el que se concentran burlescamente todos los elementos que venimos señalando:

*Los comunistas, los comunistas,
se quieren reconciliar,
con los conventos, con los cuarteles,
con el trono y el altar.*

La posición política predominante de concordia y reconciliación fue mantenida por representantes del exilio intelectual como Rafael Alberti, militante del PCE que pudo presentar su candidatura a las elecciones generales de 1977, tras regresar a España aquel año “con la mano tendida”. A su gran amigo Alberti, que llegaría a convertirse en un auténtico icono de la España de la Transición, dedicaría Bergamín una «Coplilla andaluza» que da muestra del significativo desencuentro político que se produjo entre dos de los intelectuales más activos y comprometidos con la causa republicana durante la Guerra Civil²⁵. En referencia al retorno de Alberti a España, y en clara alusión al cambio ideológico que suponía su aceptación de la Monarquía, en consonancia con el giro estratégico emprendido por el PCE para obtener su legalización, Bergamín exclama en aquella coplilla: «¡Santo Dios si éste es aquél!».²⁶

Meses antes del regreso de Alberti, el escritor ya había mostrado su desacuerdo con la visita que hizo al rey en la Embajada de España en Roma, donde acudió para estrecharle la mano y entregarle un escrito firmado por un grupo de exiliados españoles que le suplicaban la amnistía para los presos políticos que permanecían en las cárceles. En opinión de Bergamín, la amnistía no debía implicar el “olvido” de la represión franquista, ni el “perdón” del rey para los presos políticos, por no haber cometido delito alguno estos supuestos delincuentes.

²⁴ ID., “Himno de reconciliación nacional”, cit. El himno incluye una nota en la que se indica: «(Se canta con música de “La cucaracha”)».

²⁵ V. MARÍA PAZ BALIBREA ENRÍQUEZ, “Usos de la memoria de la República y el exilio durante la Transición. Los casos de Bergamín y Alberti”, María Ruido ed., *Sobre imágenes, lugares y políticas de memoria*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 2008, pp. 443–453.

²⁶ JOSÉ BERGAMÍN, “A toque de queda”, cit.

Desde la perspectiva republicana del escritor, el delito remontaba al golpe de Estado de 1936, que permitió la institucionalización de un régimen ilegítimo surgido de la violencia y de la “Victoria” de una Guerra Civil. La amnistía no debía significar por ello olvido ni perdón, sino “memoria” y “justicia”, y así lo reivindicó Bergamín en sus artículos de *Sábado Gráfico* tras la aprobación del primer decreto de indulto general de Juan Carlos I²⁷.

Bergamín no mostró en ningún momento ilusión alguna hacia el proceso democratizador, por eso no puede hablarse en su caso de “desencanto”. Este destacado representante de la “España peregrina” — como bautizó a la comunidad exiliada—, no perdió nunca la ilusión de ver surgir de nuevo en España una república como la que vio nacer y morir en los años treinta. La Transición supuso desde el primer momento un engaño desde su perspectiva republicana, y procuró desengañar a los españoles a través de sus artículos y de la sátira política que presentamos. El engaño de este proceso democratizador residía en su principal característica, la de ir “de la legalidad a la legalidad”, dado el carácter ilegítimo del régimen, argumento que invalidaba el conjunto de aquel proceso político que continuaba la obra institucional del franquismo gracias una vía democratizadora tramposa.

La legalización de asociaciones y de partidos políticos que se llevó a cabo en los meses previos a las elecciones de 1977, formaba parte de ese engaño por carecer de legitimidad la autoridad legalizadora. Este argumento llevaba a Bergamín a preguntarse en unas «Decimillas febriles»²⁸, en relación a aquel Gobierno: «¿Y a él quién lo legaliza?».

Bergamín critica principalmente a los comunistas como viejo “compañero de viaje” que se siente traicionado, pero su sátira política incluye todo el espectro político: desde los partidos de la oposición hasta los más cercanos al Movimiento, a quienes dedica unas “Redondillas inamovibles”²⁹. El principal objeto de burla sería por ello la “farsa transformista” que protagonizaron todos estos grupos provenientes del franquismo y del antifranquismo, en nombre de una “reconciliación nacional” que consideraba más bien un “contubernio pa-

²⁷ V. ID., “Los presos privilegiados”, «*Sábado Gráfico*», n. 971, 7 de enero de 1976, p. 21.

²⁸ ID., “Decimillas febriles”, cit.

²⁹ ID., “A toque de queda”, cit.

triótico”³⁰, protagonizado por personalidades como Manuel Fraga Iribarne y Santiago Carrillo. Las coplas tituladas significativamente “¡Adelante con los faroles!”³¹, ofrecen una crítica generalizada a todos los partidos que pudieron concurrir en aquellas primeras elecciones generales, cayendo, voluntariamente o no, en la trampa de la legalización.

1.3. A modo de conclusión

El último soneto de esta serie fue publicado cuatro días antes de las elecciones generales, y ofrece una suerte de autorretrato burlesco de Bergamín que cierra de forma tragicómica esta sátira política. Empieza con una cita de “Don Quintín, el amargao”, sainete de su suegro Carlos Arniches cuyo título parece aludir a su propia persona. El poeta explica en este “Soneto estrambótico”³², que su amargura se debía a la falta de conciencia en España de aquella “impostura democratizante” en que se ahogaba su porvenir. Bergamín describe a la España de la Transición como una España fea, negra, quevedesca, esperpéntica y tragigrotesca, resultado de cuatro décadas de franquismo, con el que no terminaba de romper un país que estaba lejos de encarnar el sueño que mantenía en su “destierro espiritual”.

Como dijo Victor Hugo, autor muy apreciado por Bergamín, los poetas satíricos han sido desde los tiempos de Juvénal los guardianes de la “indignación”, palabra de gran actualidad que describe perfectamente esta sátira política bergamasca, publicada en un momento en que la libertad de expresión estuvo de nuevo amenazada por la Ley del Libelo, de la que sería víctima el escritor, viéndose obligado poco tiempo después a interrumpir su colaboración con «Sábado Gráfico». Se trata de uno de los más importantes ejemplos de “escritura y disidencia” en la Transición, por lo que ocupa un lugar destacado en la literatura hispánica “en busca de la libertad” que nos convoca.

³⁰ V. ID., “La página blanca”, «Sábado Gráfico», nº 994, 16 de junio de 1976, p. 7.

³¹ ID., “Adelante con los faroles”, cit.

³² ID., “Soneto estrambótico”, cit.

Literatura en el discurso histórico y político: Manuel Vázquez Montalbán y la construcción de la ciudad socialista

Natalia Borisenko, Universidad de Cádiz

1.1. Intelectuales españoles de izquierda y el proyecto revolucionario soviético

Desde los primeros momentos de la revolución rusa se produce un gran interés por parte de los intelectuales españoles de izquierda respecto a lo que allí sucede. La repercusión que tuvo el proyecto revolucionario llevado a cabo en este país se vería reflejada en una gran cantidad de literatura publicada —desde las crónicas de viajes a la novela, pasando por el ensayo tanto político como filosófico o la poesía— que de una u otra forma han tenido al régimen soviético como protagonista. La vanguardia española y de todo el mundo se vería atraída por el nuevo proyecto que ofrecía la revisión y sustitución de los valores burgueses más la creación de un espacio donde tendría lugar una nueva sociedad y un nuevo pensamiento revolucionario.

Desde los años veinte cuando aparecen los primeros comunicados por parte de los delegados españoles que viajan al país para conocer la situación desde dentro aparecen las primeras decepciones provocadas por el contacto con la realidad que iba ampliándose con el desarrollo del régimen que vino a sustituir el impulso inicial de la revolución y concluyó en la consolidación del stalinismo. No obstante el proyecto de la revolución mundial vigente durante la existencia de la URSS lo-

graría una influencia significativa en el segmento del campo intelectual, tanto político, como filosófico y literario, y marcaría las tendencias adoptadas por éstos, propiciando el desarrollo del pensamiento de izquierda en España en el período de 1917 hacia la transición a la democracia.

Ahora bien, el presente capítulo se va a centrar en la revisión del primer intento histórico de la construcción de la ciudad socialista que ejerce desde el campo intelectual español Manuel Vázquez Montalbán, escritor, periodista, poeta y ensayista. Desde la transición española a la democracia Vázquez Montalbán varias veces retoma el tema de la revolución socialista y su “ciudad–imaginario” encarnado en la ciudad de Moscú, convencido en la necesidad de revisar el proyecto fallido de la revolución para poder reconstruirlo en el futuro. Para comprender la visión que el autor adopta respecto al imaginario de la revolución socialista antes y después de su desaparición y ante el momento histórico contemporáneo, nos centraremos en aclarar el significado que tiene esta revisión para Vázquez Montalbán como intelectual de izquierda, que se ve marcado por los hechos que afectan a toda una generación de intelectuales españoles.

1.2. Manuel Vázquez Montalbán y su trayectoria como intelectual de izquierda

Procedente de una familia republicana y obrera, Manuel Vázquez Montalbán nace en Barcelona de la postguerra en un barrio de clases populares e inmigrantes y al igual que su padre se hace militante del PCUS, partido comunista catalán, del que nunca se desvincularía. Por su participación en jornadas de solidaridad con los mineros de Asturias en huelga y de protesta por la represión del ejército le condenan a tres años de cárcel. Después se dedica intensamente al periodismo de la oposición ilegal, convirtiéndose en uno de sus analistas políticos y culturales más apreciados. Así a través de la militancia política y crítica de la dictadura, asumiendo el riesgo ante los aparatos de censura y represión se alcanzan las bases de su pensamiento y entendimiento de la

función que debe desempeñar un intelectual en la sociedad, los cuales se desarrollan a través de la influencia del marxismo¹.

El marxismo desempeña el papel central para explicar la oposición democrática antifranquista. De hecho el PCE, aunque desde la clandestinidad, llegó a ser «el núcleo más fuerte y mejor organizado de la oposición al franquismo.»² Desde finales de los años cincuenta muchas figuras del campo artístico y cultural se sintieron atraídos por el movimiento y desempeñaron «un importante papel autónomo en las luchas antifranquistas.»³

A lo largo de la trayectoria de Manuel Vázquez Montalbán las reflexiones sobre la naturaleza de su realidad contemporánea, la crisis de la izquierda y la necesidad de su renovación llegan a ser las características centrales de su trabajo. Su producción podría situarse dentro del contexto de esta crisis tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Los fracasos revolucionarios de 1968 —ante los que el escritor reacciona inmediatamente—; el auge y la caída del eurocomunismo en los primeros años de la década de los ochenta —en el cual participa defendiendo sus propuestas renovadoras, pero sin abandonar el proyecto político socialista—; la división del partido comunista dentro del país; posterior subida al poder del partido socialdemócrata y el abandono de la línea oficial del marxismo, el cual Vázquez Montalbán sigue defendiendo; la caída del muro de Berlín y del socialismo real, todos estos acontecimientos permiten «hablar de un continuo período de transición y reestructuración»⁴ que desemboca en el establecimiento de la postmodernidad lo que condiciona el abandono del marxismo como metodología de análisis sobre la realidad entre los intelectuales progresistas. Desde mediados de los años setenta se manifiesta en sus artículos, ensayos y ficción, la crítica dirigida hacia la transformación y reestructuración de la izquierda de la que él mismo forma parte. Dando constancia de esta forma, que la izquierda también es culpable en su propio fracaso político al abandonar su propuesta original lo que

¹ MARI PAZ BALIBREA, *En la tierra balbía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*, El Viejo Topo, Barcelona 1999, pp. 40–43.

² Aa. Vv., *Historia del comunismo. Aventura y ocaso del gran mito del siglo XX*, vol. 1, Diario El Mundo, Madrid 1986, p. 566.

³ *Ibid.*

⁴ MARI PAZ BALIBREA, *op. cit.*, pp. 29–30.

la llevaría a ser un motor de cambio hacia la construcción del proyecto democrático.

1.3. Aproximación al proyecto revolucionario ruso

En 1990, setenta y tres años después de la Revolución de Octubre, cuando la URSS abandona formalmente el comunismo y cambia el rumbo hacia el capitalismo de libre mercado, en el campo intelectual hispanico aparece el libro-guía de la ciudad ideologizada, *Moscú de la Revolución*, de Manuel Vázquez Montalbán, una revisión del pasado revolucionario de la “ciudad-imaginario”, símbolo de la “construcción de la ciudad socialista”. En su compromiso de hacer una lectura crítica y constructiva como militante de izquierda, hará un recorrido por el auge y el fracaso de la revolución de octubre a través de la historia de la construcción de la “ciudad utópica”, cual en parte debía ser un nuevo espacio vinculado a la creación mas allá de los límites establecidos. En el libro se nos presenta una forma de comprender y abordar el proceso revolucionario en el momento cuando la reestructuración del viejo sistema que todavía, según el autor, podría ser revolucionaria, si no fuera un claro signo de la ruptura irremediable del bloque comunista.

Empieza a escribir el libro cuando el proyecto soviético todavía seguía vigente y cuando en su mayor auge se encontraban la *perestroika* y la *glasnost*, dos procesos que deberían democratizar a la URSS y lo terminó tras la caída del muro de Berlín cuando todavía estaba en el aire el final de la experiencia soviética. Vázquez Montalbán nos presenta una indagación sobre el pasado realizando una recuperación de la memoria histórica aportando un análisis crítico sobre la realidad y la utopía del comunismo para el replanteamiento del futuro lo que vendría a ser su ajuste de cuentas con la realidad y con su tiempo como intelectual.

A modo de paseo se presenta un ensayo que une entre si lo histórico, lo político y lo cultural dentro de una visita arquitectónica y arqueológica por una ciudad imaginaria, basada en el ideario socialista, completando un esbozo de los campos, político, intelectual y artístico que secundaron el proyecto revolucionario.

Vázquez Montalbán nos aproxima al proyecto revolucionario a través de la ciudad fuertemente ligada a la revolución, ciudad «acumulativa de muchas ciudades, unificadas, como ninguna, por una historia que en cierto sentido partió de la tabula rasa de la Revolución de Octubre.»⁵ Acumulativa porque une en su espacio físico-geográfico y metafórico la ciudad vanguardista de los años veinte, ciudad stalinista, ciudad híbrida de la época de revisionismo crítico krusheviana y de empantanamiento brezneviano y finalmente la ciudad esperanzadora de la Perestroika⁶ que prometía, según el escritor, ser el punto de partida en la reconstrucción de la ciudad soñada por la Revolución de 1917 y su espíritu de cambio político, social y artístico que ahogaron los decretos de unificación de la época stalinista.

A través del Moscú de finales de los ochenta Vázquez Montalbán no solo emprende un viaje por la ciudad imaginaria, siguiendo trayectos geográficos y revisa el proceso revolucionario encarnado en el lema revolucionario que llamaba a derrotar los pilares del viejo sistema, su arte, su régimen, su religión⁷, sino también revisa todo el proyecto de izquierda que de alguna manera traicionó sus ideas originales.

1.4. Hacia la utopía de la ciudad socialista

A lo largo de su trayectoria como intelectual Vázquez Montalbán meditaría en torno a la naturaleza de la democracia, la ciudad libre y democrática, sobre el papel esencial que debe desempeñar una vanguardia activa y crítica dentro de los sistemas de comunicación en la ciudad “real” contemporánea.

La ciudad, según el escritor, nace en el mito de la construcción de la primera ciudad que se atribuye a Caín como castigo por la violación de “las leyes de la naturaleza” y como «símbolo del paso de la vida nómada a la sedentaria»⁸ y símbolo «de la evolución social en el pai-

⁵ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Moscú de la Revolución*, Planeta, Barcelona 1990, p. 11.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 144.

⁸ *Id.*, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Crítica, Barcelona 1998, p. 9.

saje referente de la sociedad civil.»⁹ La ciudad se ha considerado como el mejor escenario posible para la sociedad civil desde la Baja Edad Media, pero también como compendio de ideas y de imaginarios que han ido transformándose desde la utopía de la ciudad celestial en la época medieval a la utopía que aspira a perfeccionar «la organización de la vida humana.»¹⁰

La ciudad es la síntesis de una metáfora y de la realidad, espacio de sociabilidad pero también espacio de una experiencia histórica y artística única, donde queda reflejado el imaginario social.

El espacio materializado en la ciudad ha aparecido en su narrativa a lo largo de su trayectoria como escritor y ensayista, encarnando de una u otra forma —sea ciudad real o imaginaria— la utopía. Es importante que la búsqueda de una ciudad imaginaria como símbolo de la libertad forme parte de una serie de reflexiones en torno a la utilidad de las utopías sociales y el espacio de la ciudad como lugar que responde a las realidades políticas.

Este discurso está fuertemente ligado en su pensamiento con el problema de la comunicación como clave histórica fundamental de la evolución, el papel que puede desempeñar la comunicación libre no mistificada en el gran cambio del futuro y el problema del abandono casi total de este campo por los pensadores marxistas y la izquierda mundial¹¹.

A comienzos de los años setenta en su ensayo *La palabra libre en la ciudad libre*, sobre la relación compleja entre los sistemas de poder, los medios de comunicación de masas y la sociedad democrática el autor ofrece una historia de “ciencia ficción” donde la popularización de los medios de comunicación social proporciona la libre expresión en una sociedad postdictatorial, donde han sido eliminados los mecanismos del sistema de organización totalitario. En la obra posterior «la textualización de la utopía desaparece totalmente, síntoma de la creciente imposibilidad de Vázquez Montalbán y de toda la izquierda, de concebirla.»¹²

⁹ Ivi, p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La palabra libre en la ciudad libre*, Random House Mondadori, Barcelona 2003, p. 18.

¹² MARI PAZ BALIBREA, *op. cit.*, p. 156.

En un ensayo posterior a *Moscú de la Revolución*, titulado *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, el escritor sigue gravitando alrededor de la construcción de utopía, la posibilidad de alcanzarla y el compromiso del intelectual en esta tarea. La necesidad de este libro está dictado por la necesidad de demostrar la desilusión sobre la ciudad democrática postfranquista que tenía tan poco en común con el mundo imaginario de la ciudad libre y reflexionar sobre el posible camino a seguir para aproximarse a la ciudad democrática.

La ciudad es un concepto moral representado a través de una determinada organización de la convivencia y códigos culturales, donde está depositada la vida de generaciones y su proyecto de futuro que viene reflejada en su *skyline*, su representación física. Bajo este concepto Vázquez Montalbán acoge cuatro imaginarios de la ciudad, dos reales y dos utópicas. La ciudad medieval como un centro de comunicación y de ensimismamiento y como el mejor escenario posible para la sociedad civil de su época. La ciudad franquista y su *skyline* el propio escritor lo denomina como «una extraña combinación de destrucción», aportada por la Guerra Civil y por la destrucción sistemática del antagonismo histórico, la estética del colosalismo como referencia simbólica del pasado imperial y fealdad de corrupción.¹³

La ciudad socialista, la ciudad como utopía social, libre de expresión y de cambios e imaginación sin límites:

Una ciudad en la que privaran las reglas del juego y de la comunicación, de la participación, de la soberanía popular y de la vanguardia. Es decir, una ciudad libre en la que, exenta de las leyes del mercado y de la ley del más fuerte, la posibilidad de inventar, de imaginar, de cambiar, fuera una posibilidad sin fin, una posibilidad sin límites. La propia historia de la ciudad socialista [Moscú] nos tenía que haber advertido, hace cincuenta años, o sesenta, que era una ciudad difícil de construir todavía en las condiciones del siglo XX.¹⁴

¹³MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, cit., p. 59.

¹⁴Id., *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, conferencia mantenida el 28 de noviembre de 1991, Centro Cultural Bancaixa, Valencia. Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/conf3.html>.

Haciendo una lectura de la ciudad actual de Moscú y recreándola histórica y culturalmente, Vázquez Montalbán va buscando las raíces en el período prerrevolucionario donde nació la utopía de una nueva sociedad libre, de manera que la ciudad llega a ser narración, memoria y metáfora viva del choque de la utopía contra la realidad y experiencias vividas por sus sujetos históricos.

La vanguardia revolucionaria de este proyecto ve la fisionomía de la ciudad reflejando el nuevo poder y fijan como el nuevo destinatario social al proletariado. El nuevo *skyline* junto con el nuevo “cliente libre”, que promete la nueva ciudad socialista atrae a la vanguardia de todo el mundo para encontrarse con una máquina burocrática que evita el gusto innovador de la vanguardia premiando los proyectos conservadores del clasicismo socialista bajo cuya imperancia la ciudad se apropiará de una fisionomía de la seguridad que imita al poder antiguo¹⁵

La época del ascenso de Stalin en el poder marcará un momento clave en la historia del proyecto revolucionario porque se caracteriza por la preparación de la liquidación de los viejos bolcheviques en el campo político y la liquidación del impulso revolucionario creador de los años veinte en el campo artístico, consecuencia de los decretos stalinistas sobre la unificación estética, que iniciarían un período de estancamiento —síntoma para Vázquez Montalbán de que el proceso revolucionario se había desviado hacia las formas del poder totalitario— y que acabaría por bloquear el nuevo ímpetu innovador.

La ciudad democrática, la cuarta ciudad-utopía, enraizada en el proyecto socialista, se plantea como proyecto del futuro. Es una ciudad abierta a la pluralidad e innovación, basada en la participación, donde la libertad de la estética repercute en la libertad del comportamiento y el elemento determinante es la iniciativa del individuo.

Vázquez Montalbán reflexiona sobre las condiciones materiales existentes en la época franquista y circunstancias históricas que posteriormente conducirán a una nueva sociedad y la hegemonía de nuevos sectores sociales que harán posible lo que posteriormente se llamará la transición y el cambio democrático.

¹⁵ ID., *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, cit., p. 13.

La construcción de la ciudad democrática como proyecto colectivo en reconstrucción de la razón de la vanguardia de la transición era un proyecto cultural de toda una generación que había recuperado un cierto valor histórico y un sentido de la impunidad cívica.¹⁶

Esa ciudad democrática de la transición que en principio prometía ser abierta, terminaría por ser sólo la fachada de una ciudad abierta. De esta forma se materializa la nueva ciudad democrática como espectáculo, en nombre de un nuevo destinatario denominado como “consumidor mayoritario”,¹⁷ una ciudad que mantiene el *skyline* de ciudad plural y participativa bajo el cual se esconde una libertad con límites fijados, hecho que Vázquez Montalbán constata y llama a prestar atención mediante la lectura crítica y comprometida con el devenir de la ciudad como construcción de un espacio común en el que se deben desarrollar todos los actores sociales sin verse coartados.

1.5. A modo de conclusión

Posteriormente en el prólogo a la edición italiana de *Moscú de la Revolución* viene a dar evidencia de como se ve influenciado como intelectual de izquierdas por la revolución socialista y su proyecto, como militante político e intelectual, sobrevalorando la “reestructuración del sistema” porque atendía sobre todo el sueño de la vanguardia de principios del siglo XX y no la realidad corriente de los noventa, cuando «al comunismo soviético ya no le quedan comunistas.»¹⁸

Observando el *skyline* de la ciudad socialista y analizando el fracaso de su aventura estética en los años veinte que termina ahogada por la unificación estética stalinista, en uno de sus ensayos *Experimenta-lismo, vanguardia y neocapitalismo* el escritor cita a Antonio Machado que advertía que una “pesadilla estética” es una señal inequívoca que anuncia un cambio. Vázquez Montalbán concluye que se podría haber dado cuenta hace mucho tiempo de qué fracasos llevaba dentro

¹⁶ Ivi, p. 81

¹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁸ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Prólogo para Moscú de la Revolución*. Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/moscu2.html>.

de sí un fracaso meramente estético ¹⁹ y como a partir de esa revisión estética se debía avanzar hacia la ciudad democrática.

Lo que condiciona a Vázquez Montalbán a realizar en varios ensayos una lectura ideológica de la ciudad–imaginario de la revolución socialista como parte, según el escritor, de la “arqueología de su sentimentalidad” es la importancia del proyecto revolucionario que forma parte de su ideario y de su compromiso político con la izquierda. Por otra parte, su desencanto ante el abandono que sufrieron las ideas marxistas en la izquierda española de los ochenta, como también la decepción por la ciudad democrática de la transición que, según el escritor, quedó entre la ciudad franquista y la ciudad democrática del futuro sin tampoco llegar a concretarse la utopía —aunque ya en los años setenta la vanguardia española estaba en condiciones de hacer «un balance de los sueños fallidos del siglo XX y entre ellos, el más estimulante, el de la construcción de la ciudad socialista» ²⁰— siendo este proceso desviado por la lógica del mercado que anuló la posibilidad de la crítica a intervenir en la realidad cultural y política.

¹⁹ ID., *Reflexiones ante el Neoliberalismo*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona 1968. Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/neocap.html>.

²⁰ ID., *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Crítica, Barcelona 1998, p. 81.

La ética de la resistencia según Vázquez Montalbán y
Vargas Llosa

Xavier Morón Dapena, University of Colorado at Boulder

Un ejercicio de dialéctica marxista, es decir una discusión con mi padre, me lleva a presentaros las siguientes aproximaciones narrativas e ideológicas planteadas por el escritor barcelonés Vázquez Montalbán y el peruano Vargas Llosa sobre la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo a través de sus novelas *Galíndez* de Montalbán y *La Fiesta del Chivo* de Vargas Llosa, que forman parte en cierta medida de «esa estirpe hispanoamericana de novelas de dictadores inaugurada en 1926 por *Tirano Banderas* de Valle-Inclán»¹ y que se podrían integrar en un fenómeno conocido bajo distintas nomenclaturas como la “novela histórica posmoderna” de McHale, la “metaficción historiográfica” de Hutcheon, la “nueva novela histórica” de Aínsa o “novela histórica contemporánea” de Pons². Disquisición en la que, por cuestiones de espacio, no voy a entrar.

Una pequeña nota aclaratoria sobre Trujillo y, lo que Chomsky llama el “Paradigma de Kennedy”³. Trujillo gobernó como dictador

¹ DARÍO VILLANUEVA, *Mario Vargas Llosa: La novela como literatura*, Society of Spanish and Spanish–American Studies, Philadelphia 2011, p. 107.

² UTE SEYDEL, “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones”, en «Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje», n. 25, enero–junio 2002, pp. 49–85.

³ NOAH CHOMSKY, “The Empire and Ourselves”, 9 de abril de 1986. Disponible en: <http://www.chomsky.info/articles/19860409.htm>

en la República Dominicana entre 1930 y 1961. Entrenado en la Guardia Nacional de los Estados Unidos ⁴, que apoyó denodadamente su régimen personal, en ese círculo “íntimo” de dictadores auspiciados por el gobierno estadounidense como Somoza en Nicaragua, y sobre el que, como refleja Chomsky, el embajador estadounidense en la República Dominicana en la época se refería como «el hombre responsable del inmenso trabajo del progreso dominicano» ⁵, apenas unos años después de que, ante la supuesta amenaza para la población dominicana de “africanización” por la emigración haitiana, ordenara masacrar en un mes entre 12.000 y 20.000 haitianos, según diferentes fuentes ⁶. En los treinta años en que gobernó se sucedieron los excesos represivos y la eliminación sistémica de toda oposición, que rayaban en la paranoia propia de todo singladura totalitaria, mediante el uso del ejército, y presentaba los aspectos modernos de tales derivaciones como el partido único, la técnica de la propaganda, los sindicatos gubernamentales ⁷, el monopolio de empresas y materia prima, y cuyo historial de torturas, desapariciones y asesinatos se hicieron eco en sendos estudios, dos españoles, el gallego Pepe Almoína ⁸ con *Una satrapía en el Caribe* ⁹ y el vasco Jesús Galíndez con su tesis *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, publicados en 1947 y 1956, respectivamente. Tanto Almoína como Galíndez se unieron a la larga lista de víctimas de Trujillo, que así mismo acabaría asesinado el 30 de mayo de 1961, en una conspiración instigada por distintas personalidades del gobierno como el Jefe de la Fuerzas Armadas o el presidente títere Balaguer. El presidente Balaguer del que Montalbán, refiriéndose a sus escarceos literarios,

⁴ NOAH CHOMSKY, *Turning the tide: US Intervention in Central America and the Struggle for Peace*, The Electric Book Company, London 1999, p. 232.

⁵ *Ivi*, pp. 232–233.

⁶ *Ibid.*

⁷ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galíndez*, Bibliotext, Madrid 2001, p. 244.

⁸ DANIEL SALGADO, “La sombra de Almoína”, en «El País», 8 de Julio de 2009. Santiago de Compostela. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/07/08/galicia/1247048302_850215.html.

⁹ Con el esclarecedor título *Historia puntual de la mala vida del dépotra Rafael Leónidas Trujillo*, publicado, bajo seudónimo, en México, donde fue asesinado en una operación de los Servicios de Inteligencia dominicanos.

comenta “no es Vargas Llosa”¹⁰ decía de Galíndez que «era personalmente un bandido y políticamente un comunista.»¹¹ Tras el ajusticiamiento o magnicidio de Trujillo, que desató la vorágine asesina y violenta de Ramfís, el hijo del mismo, sobre el que se enhebra el relato de *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa, y que contó con una limitadísima colaboración por parte de la CIA, la “América bien pensante” o más bien el católico y liberal JFK, diría «Hay tres posibilidades, por orden de preferencia: un régimen democrático decente, la continuación de un régimen trujillista, o un régimen castrista. Debemos aspirar a la primera solución, pero no podemos desechar la segunda hasta que no estemos seguros de poder evitar la tercera.»¹²

En el juicio-pantomima que relata Montalbán, el personaje Galíndez ante la plana mayor del gobierno trujillista se define de la siguiente forma:

No sé cuanto me queda de vida. De hecho ya estoy muerto y quisiera dejar alguna cosa en claro. Soy representante ante el Departamento de Estado del gobierno vasco en el exilio y desempeño algunos trabajos de información en los servicios secretos de los Estados Unidos. Soy vasco, profesor y si ejerzo como político es porque la historia de mi país me ha obligado. Por esa historia estoy aquí, víctima de la lucha por la democracia y expreso mi protesta por el trato inhumano que se me ha dado.¹³

Digamos que Galíndez era un participante activo de lo que Vargas Llosa llamó “la aberración del nacionalismo”¹⁴. El periodo en que Galíndez vivió en la República Dominicana, le sirvió de experiencia para escribir su tesis sobre el dictador. Unos meses después de publicar dicha tesis, el 12 de marzo de 1956, fue secuestrado en New York, trasladado a la República Dominicana, torturado y asesinado y

¹⁰ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galíndez*, cit., p. 255

¹¹ *Ibid.*

¹² ARTHUR JR. SCHELINGER, *A Thousand Days: John F. Kennedy in the White House*, Houghton-Mifflin, Boston 1965. V. NOAH CHOMSKY, *La responsabilidad de los intelectuales*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1969, p. 23.

¹³ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galíndez*, cit., p. 245

¹⁴ AGUSTÍN FANCELI, “Vargas Llosa clama contra el “provincialismo” de Barcelona”, en «El País», 23 de enero de 1997. Disponible en: http://elpais.com/diario/1997/01/23/cultura/853974002_850215.html.

arrojado a los tiburones, literalmente. Al secuestro y asesinato le siguieron, como exponen tanto Montalbán en *Galíndez* como Colmeiro¹⁵, pistas contradictorias, encubrimientos, campañas de desprestigio, sustentadas por el lobby trujillista en los Estados Unidos, un conjunto de personalidades y políticos a nómina del dictador. Tras el secuestro, el Servicio de Inteligencia de Trujillo elimina a todos los testigos, entre los que se encuentra Gerald Murphy, piloto y ciudadano estadounidense, que propiciaría la investigación que daría como resultado el *Informe Porter*, y el también testigo Octavio de la Maza, quien según la versión de los medios trujillistas, indignado había rechazado los requerimientos homosexuales de Murphy, al que había asesinado para posteriormente suicidarse¹⁶. El hermano de Octavio de la Maza, Antonio, es uno de los protagonistas de *La Fiesta del Chivo*, ya que fue uno de los conjurados en el asesinato del Generalísimo.

Vázquez Montalbán «un escritor caníbal, un escritor numeroso»¹⁷ en palabras de Vargas Llosa, un marxista crítico y el prolífico creador del más famoso detective de origen gallego Carballo, publica en 1990 una novela que sorprende a propios y extraños titulada *Galíndez*, una historia en «el entrecejo desde su etapa universitaria»¹⁸ por la que recibe distintos galardones como el premio Hammett (1990), Premio nacional de Narrativa (1991) y el Premio Europeo de Literatura (1992). Sobre ese pasaje oscuro del período que se dio en llamar Trujillato, también lo trataría una década más tarde, y con un notable éxito editorial, Vargas Llosa el «profeta del neoliberalismo y del capitalismo norteamericano que no sabía distinguir entre víctimas y verdugos»¹⁹, según Montalbán, quién publica *La Fiesta del Chivo*, centrándose en la maquinación y asesinato del Benefactor de la patria.

¹⁵ JOSÉ COLMEIRO, “La verdad sobre el caso Galíndez o la re-escritura de la historia”, en *AIH. Actas XI*, 1992, pp. 211–222.

¹⁶ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galíndez*, cit., p. 256.

¹⁷ MARIO VARGAS LLOSA, “Un escritor numeroso: Manuel Vázquez Montalbán”, en «Cambio 16», 18 de Noviembre, p. 150.

¹⁸ TEREIXA CONSTENLA, “¿Qué habría dicho Vázquez Montalbán?”, en «El País», 18 de octubre de 2008, Madrid. Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/10/18/cultura/1224280802_850215.html

¹⁹ THOMAS BODENMÜLLER, “Yo no me voy a poner a juzgar la novela de Vargas Llosa... Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán”, en «Iberoamericana», n 1. 3, 2001, p. 177.

El trujillato ha generado una ingente bibliografía, así como novelas²⁰, de cuyo corpus forman parte *Galíndez* y *La fiesta del Chivo*. Con una década de distancia entre ambas, comparten fuentes en su exhaustiva investigación como, por ejemplo, la biografía de Trujillo de Crassweller, los libros de Almoína, la tesis de Galíndez y el libro *La Muerte del Chivo*²¹, que escribió el reputado corresponsal Bernard Diederich, y que acusó a Vargas Llosa de plagio, sobre el asesinato del dictador²². También comparten su principal fuente de información el editor José Israel Cuello, que se hace personaje en *Galíndez*, para colaborar con su protagonista Muriel Colbert, y al que Vargas Llosa, ya en la vida real, le cede los derechos de *La fiesta del Chivo* para República Dominicana, en pago por su colaboración.

De la relación amistosa de los primeros años entre ambos escritores, en la que se obsequiaban halagos²³, se había dado paso, a partir de los escarceos liberales de los ochenta de Vargas Llosa y de su controvertida trayectoria política hacia una posición conservadora, a una distancia más o menos elegante, paralela en gran medida a su evolución y experimentación literaria²⁴. Plantean ambos una reescritura de la historia²⁵, basada en la alternancia de los puntos vista, en la que se prioriza la perspectiva femenina. Una narración de doble o triple relato, que diría Todorov²⁶ que surge a partir de los retazos, en palabras de Eco, de «el más metafísico de los modelos de intriga»²⁷, ese esqueleto de «paraliteratura detectivesca»²⁸, que diría Jameson, y en el que la nueva novela histórica pretende «fijar la

²⁰ ANA GALLEGO CUIÑAS, *Trujillo: El fantasma y sus escritores*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada 2005.

²¹ ID., “*El Trujillato por tres plumas foráneas: Manuel Vázquez Montalbán, Julia Álvarez y Mario Vargas Llosa*”, en «Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana», n. 62, Lima–Hanover, Segundo semestre de 2005, p. 212.

²² MARIO VARGAS LLOSA, *Mario Vargas Llosa: Literatura y Política*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid 2003, p. 89.

²³ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, “Adiós a Vargas Llosa”, en «Triunfo», n. 613, 29 de Junio de 1974, p. 64.

²⁴ HELENA ESTABLIER PÉREZ, *Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*, Universidad de Alicante, Alicante 1998.

²⁵ JOSÉ COLMEIRO, *Verdad sobre Galíndez*, cit., p. 212.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ UMBERTO ECO, *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona 1986, p. 57.

²⁸ FREDIC JAMESON, *Ensayos sobre el posmodernismo*, Imago Mundi, Buenos Aires 1991, p. 17.

causalidad de las acciones humanas»²⁹, a partir de la intriga. Ante su aparente posición equidistante en cuanto al concepto de novela, prevalece la idea de totalidad, de desmesura³⁰, que se traduce en una estructura narrativa similar, el poliperspectivismo, que desde el planteamiento de Vargas aúna dos pulsiones aparentemente contradictorias, la atrevida propuesta del modernismo anglosajón de principios de siglo, con especial deferencia por Faulkner, y la del realismo decimonónico de Flaubert³¹. Montalbán, más de la “desmesura Balzaquiana”³² y de “método documental”³³ de Chandler, aporta una premeditada «autorreflexividad, la destrucción de la omnipotencia del narrador, la técnica de *collage*»³⁴, la fragmentación de la historia, y su estructura intertextual introduce fragmentos del artículo “Galíndez, el católico sin escapulario. Su labor de corrupción política en nuestro medio” de José Miguel Palazón, tan habitual en la novelística del autor catalán, si tenemos en cuenta su papel en la novela policíaca posmoderna³⁵, y ante cuyo adjetivo se muestra siempre reacio. Montalbán sostiene:

La posmodernidad se ha caracterizado por rechazar la sanción histórica, por rechazar la sanción moral, ha sido como una instalación en un territorio ideológico, aséptico de no intervención. Pero la novela *Galíndez* está cargada de denuncia y de voluntad crítica.³⁶

Por contra, Vargas, a pesar de ese poliperspectivismo, profundiza en un realismo integrador y sincrético, en el que el componente estético y literario, como ha señalado Gallego Cuiñas³⁷, resulta

²⁹ BERTOL BRETCHT, “De la popularidad de la novela policíaca”, en *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona 1973, pp. 341–346.

³⁰ RICARDO A. SETTI, *Diálogo con Vargas Llosa*, Editorial Intermundo, Madrid 1989, p. 55.

³¹ DARÍO VILLANUEVA, *Mario Vargas Llosa*, cit., p. 106.

³² MARIO VARGAS LLOSA, “Escritor numeroso”, cit., p. 151.

³³ RAYMOND CHANDLER, “Apunte sobre la novela policial”, en *Relatos escogidos*, Debate, Madrid 1996, p. 7.

³⁴ THOMAS BODENMÜLLER, *op. cit.*, p.177.

³⁵ JOSÉ COLMEIRO, “La narrativa policíaca posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán”, en «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 14, n. 1/3, 1989, pp. 11–32.

³⁶ THOMAS BODENMÜLLER, *op. cit.*, p.177.

³⁷ ANA GALLEGO CUIÑAS, *El trujillato*, cit., p. 212.

inexistente, que juega con el reportaje y en el que «tras la tercera persona de un narrador omnisciente asoma, la perspectiva de determinados personajes que prestan su voz a la voz narrativa [...]: el estilo indirecto libre.»³⁸ Montalbán, más cercano a los planteamientos del «nueva novela histórica»³⁹, alejado de la hagiografía, propicia la ambigüedad del personaje, aporta una visión de la historia y de la narración privada, sesgada, fragmentada.

Presentan ambas novelas distintas líneas temporales, con el destacado anteriormente eje protagónico femenino. En la novela del autor barcelonés, Muriel Colbert, becaria de la Universidad de Yale, embarcada en una profunda y obsesiva tesis con el sugerente título *La ética de la resistencia* sobre Galíndez, a finales de los ochenta, remedará el triste final del político vasco. En la novela del autor peruano, Urania Cabral, la protagonista de *La fiesta del Chivo*, abogada dominicana, afincada en New York, vuelve a su país a principios de los noventa, para enfrentarse a su pasado y a su padre, cómplice del dictador, y quién propicia la violación de Urania, en un episodio de inspiración faulkneriana, la «maldita noche de la muchachita desabrida»⁴⁰, cuyo relato nos sobrecoge al al final de la novela. En cuanto a los elementos básicos de la estructura, Vargas destaca por una aparente total libertad del uso del tiempo, aunque cuando precisamos los distintos puntos de vista suele optar por la linealidad, mientras que en Montalbán es simuladamente lineal, en cuanto al desarrollo secuencial de los acontecimientos principales, pero se va desgranando en múltiples coordenadas temporales. En su capítulos fragmentados, Vargas prioriza un punto de vista, en un personaje, con un narrador invisible, al que dota de gran movilidad, espacial y cuya creciente polifonía mantiene sin embargo en cada caso particular una linealidad temporal. Este narrador invisible puede entrar y salir de los personajes, sin llegar al monólogo interior con el que sí juega Montalbán, mediante el uso de una técnica que llamó «Vasos comunicantes», y que consistía en:

³⁸ DARÍO VILLANUEVA, *Mario Vargas Llosa*, cit., p. 105.

³⁹ ANA GALLEGO CUIÑAS, *Trujillato*, cit. 212.

⁴⁰ MARIO VARGAS LLOSA, *La fiesta del Chivo*, Alfaguara, Madrid 2000, p. 26.

fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes.⁴¹

Como señala Gallego Cuññas, una de las diferencias más notables entre una novela y otra es su particular forma de abordar el poliperspectivismo y la polifonía. Aunque ambas comparten los elementos de la “nueva novela histórica” como el dialogismo, la parodia, o la analepsis, la polifonía en Vargas Llosa plantea no una “yuxtaposición de visiones convergentes”⁴², que dotan de unidad el discurso, mientras que en Galíndez se fomentan las contradicciones, las visiones sesgadas y parciales, en una búsqueda de ambigüedad premeditada tanto de los personajes como de sus motivaciones. Montalbán utiliza dos técnicas principales: un punto de vista subjetivo focalizado en Galíndez y Muriel, que derivaría en el tuteo, y un punto de vista descriptivo en tercera persona, “una descripción objetiva”⁴³, y que afecta a los Agentes de la CIA, encargados de neutralizar la investigación de Muriel. Simultáneamente retoman el pasado al tratar en el caso de *Galíndez*, el secuestro, la tortura y el asesinato de político vasco en 1956, y la maquinación, ejecución y las consecuencias del asesinato del Dictador en 1961. Surge aquí la diametral distinción de un personaje como el dictador, que en *Galíndez* es colateral y secundario, ya que Montalbán trata de «describir también situaciones sociales y colectivas desde el mundo que rodea a Muriel [...]; hasta la soledad tremenda de un hombre condenado a la tortura»⁴⁴, mientras que para Vargas Llosa, como defiende Montalbán, «en *La fiesta del Chivo* aparece el novelista liberal que está en contra de un dictador [...] Denuncia la dictadura, pero en clave se trata de una dictadura que en aquel momento estaba condicionada y protegida por los EE.UU.»⁴⁵ Dentro de las diferentes técnicas de la materia narrativa, como nos indicaba el propio Vargas

⁴¹ MARIO VARGAS LLOSA, *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*, Barral, Barcelona 1971, p. 310.

⁴² ANA GALLEGO CUIÑAS, *El trujillato*, cit., p. 214.

⁴³ THOMAS BODENMÜLLER, *op. cit.*, p.177.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Llosa, los vasos comunicantes, las cajas chinas, el salto cualitativo y el dato escondido ⁴⁶, que exploran ambas obras, aparece heredado de la *nouveau roman*, el “tuteo” o el narrador en segunda persona. En el caso de la novela de Montalbán, tanto Galíndez como Muriel se hablan y se distancian de sí mismos, lo cual propicia el conflicto interno del personaje y la complicidad con el lector y que es un efecto que también buscaría Vargas Llosa, principalmente con Urania, que «habla consigo misma en segunda persona subjetiva, al tiempo que utiliza el tú objetivo para increpar a su padre» ⁴⁷, con el dictador, y con alguno de los “héroes del 30 de mayo”.

El tiempo ha alejado a Vargas Llosa de la lectura de Jean Paul Sartre y su “compromiso del escritor”, que olvidó tras su paso por Washington, donde empezó a leer a economistas como Friedman ⁴⁸. Tras convertirse en «conciencia cívico–moral de este fin de siglo» ⁴⁹, cito al actual presidente del gobierno español al que Montalbán se refirió como un «bebé sonriente y barbado, como nacido de las placentas aznarianas» ⁵⁰, la academia sueca quiso otorgar un Nobel al escritor peruano. Vuelvo citar al señor Rajoy: «Vargas ha insistido en la afirmación de la individualidad frente a cualquier tipo de poder como principio fundamental de toda sociedad libre». ⁵¹ No queda nada de aquel escritor que hablaba, supongo que para imitar o contradecir a Borges, de su propio oficio como un disidente que «crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son» ⁵², y para el que «la literatura es fuego, ello significa inconformismo y rebelión, la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica.» ⁵³

⁴⁶ MARIO VARGAS LLOSA, *Historia de un deicidio*, cit. p. 178.

⁴⁷ DARÍO VILLANUEVA, *Mario Vargas Llosa: La novela como literatura*, Society of Spanish and Spanish–American Studies, Philadelphia 2011, p. 107.

⁴⁸ RAYMOND L. WILLIAMS, “Literatura y política”, art. cit., p. 30

⁴⁹ MARIANO RAJOY, “Discurso”, en *Mario Vargas Llosa, XIII Premio Internacional Menéndez Pelayo*, Santander 1999, p. 34.

⁵⁰ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, “De cómo Don Mariano Rajoy se convirtió en un Ovni”, en «El País», 3 de Octubre de 2003. Disponible en: http://elpais.com/diario/2003/10/03/opinion/1065132010_850215.html

⁵¹ MARIANO RAJOY, *Discurso*, pp. 33–34.

⁵² MARIO VARGAS LLOSA, *Historia de un deicidio*, cit. p. 76.

⁵³ RAYMOND L. WILLIAMS, “Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa”, en MARIO VARGAS LLOSA, *Mario Vargas Llosa: Literatura y Política*, Fondo

El corazón beligerante y báquico de Montalbán quiso detenerse en un aeropuerto en Bangkok. El mismo se hablaba para sí a través del protagonista de *Galíndez*:

La ética de la resistencia, concluyes, es algo más que una situación historicada. Es un principio, una actitud ante el poder, porque el poder es connaturalmente sospechoso, y no digo esto como un eco del pensamiento anarquista, sino como una constatación empírica. Todo poder tiende a ensimismarse y a autolegitimarse desde ese ensimismamiento, aunque sea el poder democrático.⁵⁴

O como me dice mi padre para finalizar las discusiones: «Chaval, en cualquier caso, más se perdió en 1939».⁵⁵

de Cultura Económica de España, Madrid, 2003, p. 37.

⁵⁴ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Galíndez*, cit., p. 267.

⁵⁵ ID., citado según TEREIXA CONSTENLA, “Una historia de dinero, política, literatura y amistad”, en «El país», 10 de noviembre de 2011. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/11/19/cultura/1321657202_850215.html.

De un tiempo y espacio putrefacto: el final del franquismo en un cuento de Eduardo Mendicutti

Miguel Soler Gallo, Universidad de Cádiz

Hoy nadie duda que el escritor sanluqueño Eduardo Mendicutti es uno de los narradores contemporáneos españoles más comprometidos con las desigualdades sociales, la falta de libertades individuales y con aquella minoría que, por unos comportamientos o modos de ser “diferentes”, permanecen o permanecían al margen de lo socialmente aceptado. Mendicutti, nacido en 1948, ha dado muestra de su habilidad con la escritura y su excelente manejo del lenguaje, constatado en un magistral sentido del humor —aun cuando trata asuntos delicados— y en una aguda ironía manejada en aras de irradiar la mezquindad de una sociedad clasista y ahogada en prejuicios morales propios de un país que lleva sobre sus espaldas el peso de casi cuatro décadas de dictadura y una fuerte tradición conservadora. Novelas como *Una mala noche la tiene cualquiera* (1988), *Tiempos mejores* (1989), *El palomo cojo* (1995), *El ángel descuidado* (2002), *Ganas de hablar* (2008) o *Mae West y yo* (2011), son ejemplos de lo que comentamos.

Sin embargo, no siempre sus mensajes fueron tan evidentes. Durante sus comienzos literarios, Mendicutti tuvo que ocultar y disimular sus denuncias sociales, siempre tajantes y mordaces, bajo lo absurdo, lo extravagante, o, a veces, incorporadas en la apariencia de personajes solitarios, extraños, raros o estrambóticos, con el propósito de conseguir traspasar los controles de la censura.

Eduardo Mendicutti se lanza al panorama literario escribiendo cuentos a la edad de veinte años. Con “La noche negra y redonda” consiguió su primer premio literario, en 1968, tras la obtención del convocado ese año por el Concurso de Cuentos “Lena”¹, lo cual, según manifestaciones propias, le dio “ánimos para seguir escribiendo”². A partir de ese momento, la carrera literaria de Mendicutti va tomando forma alzándose con otros galardones que al mismo tiempo van confiriéndole reconocimiento y popularidad. Algunos de los cuales, en esta primera etapa de escritor, son los segundos premios “Ciudad de Badalona”, el accésit del “Jauja”, el “Gabriel Miró”. Dos “Huchas de plata” y el premio “La Estafeta Literaria”, para menores de veinticinco años.

En este trabajo vamos a realizar el primer análisis de “La noche negra y redonda”, un cuento casi desconocido del autor, de contenido un tanto enigmático, y que, tras bucear en su lectura, nos revela el ingenio del joven Mendicutti por describir un tiempo, una sociedad y un espacio —los años finales del franquismo— corrompido, hediondo y repleto de penuria y desventura. El mérito consiste en hacerlo de forma velada: el arte como sublimación.

El concepto de sublimación resulta imprescindible al tratar de sentimientos y desahogos del hombre en el franquismo. Siguiendo lo expresado por Alberto Mira, la sublimación consiste en «sustituir la representación que uno se hace del objeto de deseo por otra imagen, cuya relación con el objeto puede ser indirecta.»³ En el ámbito que nos

¹ El Premio de Cuentos Lena se crea en 1963 y en 1971 es el Ayuntamiento de Lena quien deja de ser su patrocinador para convertirse en su promotor con la denominación de Premio Internacional Cuentos Lena. Actualmente se ha convertido en un prestigioso certamen de cuentos y a él han optado participantes procedentes de toda España y otras partes del mundo como Uruguay, Cuba, Argentina, Colombia, Honduras, Chile, México, El Salvador, República Dominicana, Brasil, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, entre otros. Entre los galardonados destacan Laura Freixas, Pepe Montesión, Félix Palma, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Valle Cobreros, Jesús Tiscar Jandra y Juan Manuel Saiz Peña.

² Declaraciones del autor recogidas en el volumen antológico que reúne los cuentos premiados desde 1963 hasta 2001. Hasta la fecha, la única vez en que el cuento “La noche oscura y redonda” de Eduardo Mendicutti ha aparecido publicado en papel. V. AA. VV., *Cuentos Lena 1963–2001: Premio Internacional*, Ediciones Azucel, Asturias 2001. No obstante, el cuento se puede encontrar en Internet: <http://www.musicalenapepe.com/>.

³ ALBERTO MIRA, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona, EGALE, 2007 (2ª ed.), p. 328.

ocupa, la sublimación se presenta con una distancia por parte del autor, frente a unas emociones a las que no puede dar expresión ⁴.

Eduardo Mendicutti nunca se sintió un individuo completamente integrado en la sociedad que le tocó vivir en su juventud, sus propios principios inherentes chocaban brutalmente con un sistema dictatorial, repleto de fundamentalismo católico y represivo con la libertad a cualquier nivel, más siendo el autor homosexual. El autor no ha tenido reparos en asumir públicamente su condición homosexual, incluso ha constituido el asunto como uno de los ejes temáticos de su narrativa, a través de unos personajes mediante los que el autor ha reivindicado sus derechos, les ha otorgado la dignidad tan denostada históricamente hacia este colectivo y los ha incluido, como a cualquier otro grupo o sector, dentro de la dinámica viva de la sociedad en la que habitan. En cambio, de sus personajes siempre se deduce un halo de melancolía, soledad, incomprensión y frustración porque no terminan de cuajar en su deambular junto a unos hombres y mujeres imbuidos y hacinados en cumplir y seguir unos determinados cánones sociales impuestos desde milenios.

En esta primera etapa de su narrativa —como digo— la voz de Mendicutti no puede ser tan clara y directa como nos tiene acostumbrado en sus obras en la democracia. Bajo el franquismo, el escritor sanluqueño tenía que escribir con una especie de “camisa de fuerza” lo que luego clamó con absoluta desnudez de palabra. Es lo que ocurre en sus primeros cuentos como en “La noche negra y redonda”.

La reivindicación de algún derecho o el aclamo de libertad puede ser expresado de muchas maneras. El ser homosexual en la sociedad del franquismo era algo altamente controlado y perseguido. El individuo se encontraba frente a un entorno hostil, incomprendido, atiborrado de angustia y desasosiego. Entonces, su alrededor, que no le permite vivir de acuerdo a sus sentimientos, le parece algo putrefacto, podrido y miserable. El autor necesita alejarse, buscar otros significantes que, en apariencia, no tengan nada que ver con la realidad inmediata y así poder lanzar su crítica y eludir responsabilidades.

En primer lugar, el título del cuento, “La noche negra y redonda”, necesita ser comentado. El pleonasma de “noche negra” incide en la

⁴ Ivi, p. 330.

cualidad absoluta de la ausencia de luz. El negro es el color opuesto al blanco, a la claridad del día, a la vida. Por tanto, en un principio, la negrura del espacio alude a la otra parte del día, a la noche, y todo lo que supone esta franja horaria en cuanto a falta de movimiento, soledad, silencio, no-vida, o el tiempo en que predomina otro tipo de existencia, la de otros seres diferentes a los que se encuentran perfectamente integrados en la sociedad, y que ven en la oscuridad de la noche un aumento de su inquietud y agonía; me refiero, por ejemplo, a seres marginados, vagabundos, ecc. El otro adjetivo “redonda” vuelve a remarcar el carácter circular, asfixiante, repetitivo y monótono de todas estas noches en vela. Más adelante volveré a retomar el título del cuento y diré lo que, en mi opinión, es la clave final.

“La noche negra y oscura” narra la vida de un hombre durante una noche. Una noche en la que cae sobre el espacio un potente aguacero. El hombre vive desde hace algún tiempo —no se especifica cuánto— en el interior de un caserón abandonado, casi en ruinas. Acude con frecuencia a la estación y se ofrece a llevar los bultos de los viajeros, por los que recibe algo de propina, que empeña en emborracharse para no pensar sobre su situación; sin embargo, la noche que se nos describe en el cuento es diferente pues no ha habido viajeros, de modo que no tiene apenas dinero para poder beber y evitar la reflexión.

El cuento mantiene un aura que transporta al lector a la bohemia de principios de siglo XX. El hombre es un ser solitario, desconocemos la clase social a la que pertenece. Es importante señalar este dato porque hay indicios que muestran que no es el prototipo de hombre vagabundo que deambula por las calles sin rumbo, aquí no hablamos de un mendigo ordinario, sino que el personaje representa al ser no adaptado en un sistema de reglas impuestas. El hombre se presenta con absoluta calma, vive en la buhardilla del edificio abandonado, podrido, pero no es exigente. En cambio, el medio es completamente agresivo y contrasta con la actitud sosegada del hombre:

<u>SER</u>		<u>MEDIO</u>
↓		↓
Hombre	↔	Naturaleza
↓		↓
Calma	≠	Agresividad

El hombre se defiende de la lluvia que le cae encima «sin demasiado empeño con las solapas del chaquetón subidas hasta las orejas.» El agua que le empapa no le preocupa, va caminando a toda prisa, pero el narrador nos añade que “no iba encogido”, lo que quiere decir que no cambia su actitud ante el medio, no se dobléga, mantiene un talante recto y en todo momento digno.

Es un hombre reflexivo, por eso hasta esta noche se ha debido refugiar en la bebida. Además, la taberna a la que acude retrasa el tener que introducirse en el caserón, del que prefiere huir, pero la lluvia incasante ha obligado su regreso antes de lo debido.

La actitud del hombre recuerda la imagen de los tabernarios señalados por Emilio Carrere en *Los españoles pintados por sí mismos*, publicado en España en 1915, concretamente en el capítulo “Los bohemios”: «Los tabernarios forman la negra y sórdida legión. Son los fracasados, los hundidos definitivamente, los que abrasan sus pulmones en la llamita trágica y azulesca del alcohol. Le piden al fondo del vaso el secreto de la inspiración». ⁵ El protagonista de “La noche negra y redonda”, «todas las noches suele emborracharse, y con la borra- chera no hay tiempo de examinar demasiadas cosas.»

Antes de entrar en el caserón abandonado, el hombre se queda paralizado en el umbral y se siente temeroso, “se estremece”. De ahí que se haya señalado que el comportamiento del hombre difiera del mendigo que ha hecho de la miseria su modo de vida. El hombre del cuento de Mendicutti no puede ser un errabundo cotidiano, es un hombre que siente incomprensión hacia todo lo que le rodea, quiere huir de ese modo de vida. No entiende sentirse en mitad de un entorno tan discrepante, tan contrario a él. En mi opinión, la actitud del hombre es un puro reflejo de lo experimentado y sentido por Eduardo Mendicutti acerca de la sociedad en la que por aquellos años vivía: los años finales de la dictadura franquista. Pero nada alude a ello, queda sublimado.

Finalmente, el protagonista del cuento no tiene más remedio que introducirse en el caserón. En mi consideración, una acción que simboliza la entrada del personaje en esa sociedad que ha intentado por

⁵ Citado según Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno: Nuevas lecturas de Luces de Bohemia*, Fundamentos, Madrid 2006, p. 51.

todos los medios esquivar: «El edificio está inmóvil, podrido». El caserón, según estimo, representa la sociedad en la que vive Mendicutti, una sociedad paralizada oscura y putrefacta. El color negro abunda: la noche, la ciudad y el caserón, todo es oscuro.

Una vez entra en su interior, el hombre percibe que todo está descompuesto: «Se adivinan los peldaños de madera podrida, estrechos y quejumbrosos [...]. Las paredes están cubiertas de enormes manchas de humedad». Pronto, se encuentra con los seres que habitan en el caserón, con los seres que habitan en la sociedad, en la misma sociedad del hombre y de Mendicutti, seres que son “ratas”.

Mendicutti se detiene en describir a las ratas: «ratas viejas y ratas jóvenes, gordas y redondas [...]». Las ratas pueden tener hasta muchas crías por parto». El autor logra con estas imágenes tan repugnantes impactar e increpar al lector, un lector —el coetáneo a la publicación del cuento— inmerso en la sociedad representada por las ratas.

El hombre se encuentra solo y cohibido frente a «un ejército de ratas gordas y redondas.» Se siente acorralado, aterrorizado, por eso intenta buscar algunas monedas de días anteriores que encuentra en su bolsillo, “siete leandras justas”. La manera de llamar el narrador heterodiegético a la peseta —la moneda española anterior al euro— nos obliga a situar el espacio en Madrid, pues es, fundamentalmente, en el habla madrileña donde se empleaba este vocablo para referirse a la peseta en la primera década del siglo XX, espacio temporal que concuerda con la idea ya comentada de la bohemia de principios de siglo. Por tanto, si estoy en lo cierto, Eduardo Mendicutti recrea en “La noche oscura y redonda” la sociedad madrileña del franquismo, ubicando los hechos en aquellos primeros años del siglo XX, como forma de huida, de evasión, de alejamiento. Sigue estando, por consiguiente, la idea del arte como sublimación.

De ser esto cierto, el hombre bien podría ser es un esperpento valleinclanescos, además de “enjuto y patizambo”, «luce una asquerosa barba rubia de varios días.» Pero, no obstante, aún —dice el narrador— “no es un bicho”. ¿Quiere esto decir que puede serlo? ¿Que si permanece en el interior del caserón —de la sociedad— puede llegar a convertirse en un bicho como los demás? Para mí, el protagonista del cuento representa a aquellos que no claudican con el sistema, por eso prefiere internarse en la taberna y beber para así impedirse a sí mismo

detenerse a meditar y poder retrasar el tiempo del regreso al caserón o acortarlo.

El hombre reflexiona sobre la posibilidad de emborracharse con las siete pesetas que tiene ahorradas y aquí estriba la diferencia, la originalidad y la singularidad del personaje: «Es el dinero para la comida de mañana». Él sabe que con siete pesetas puede emborracharse comprando un vino barato, pero eficaz, sin embargo, le frena el hecho de gastarse el dinero de la comida, por eso “aún no es un bicho”, como dice el narrador: “Es cuestión de dignidad”.

Sigue avanzando en el caserón, sube las escaleras hacia la buhardilla y localiza su “jergón” (colchón de paja, esparto o hierba). Se echa a dormir. En este momento es cuando el hombre empieza a sufrir un verdadero ataque de pánico al quedarse quieto, casi inerte, en medio de tanta oscuridad: «el agua [de la lluvia] se iría pudriendo poco a poco durante la noche, iría pudriendo la vieja carne y las viejas ropas para aliviar la digestión de las ratas”. El hombre piensa que las ratas son capaces de devorar su alma, aquello que le hace ser diferente, y volverlo un bicho.

El hombre quiere huir. Todo su entorno se ha convertido en una rata: «Avanza la noche, negra y redonda como una rata». Si no sale inmediatamente del caserón: «aparecerán las ratas sonrientes y feroces, húmedas y se pasearán un poco sobre su cuerpo haciendo hambre, gozosas, a sabiendas de que todo será lento, y hasta puede que entonen, criaturas de Dios, un chillón benedicamus». Mendicutti se cuida mucho de señalar a las ratas como “criaturas de Dios”, como seres de la Naturaleza y, por tanto, según la Iglesia Católica, creados por Dios, pues en realidad lo que hay detrás no es más que una feroz crítica hacia la Iglesia, que también podría encontrarse podrida como el resto de la sociedad. Si el *Benedicamus* es un saludo inicial que se empleaba en la Iglesia latina para agradecer a Dios las gracias recibidas en la misa, en el cuento de Mendicutti son las propias ratas (= las personas) quienes lo efectuarían. Más adelante, el relato continúa: «Se oyen los rezos de las ratas. Están cercanas, apretadas, gordas y redondas».

La ciudad también es otra rata: «La ciudad está gorda y redonda, como una rata». Y, por último, la noche —en sí— es otra rata. Esta es la clave del título: “Una noche negra y redonda” —y añadido— como una rata. El hombre, dominado por sus miedos, sufre una sacudida de

pánico y el alma se le “hace añicos”. Aquello que le hacía diferente se le rompe en pedazos, como cristales. De pronto los ojos del hombre se ven reflejado en las hojas de los árboles y en otros elementos tan cotidianos como en los coleccionables de mariposas que alberga un kiosco, en el rostro de Sofía Loren que aparece en la portada de una revista, y en los ojos del encargado de expedir los billetes de autobús, José, al que ve siempre que acude a coger los equipajes de los viajeros. La irrupción sorpresiva de la imagen de Sofía Loren no es nada casual, Mendicutti la ha querido introducir como parte de una cultura popular ferviente de la época. No obstante, el rostro de Sofía Loren queda «salpicado de sangre», de la sangre —creo entender— que ha salido disparada del cuerpo de una rata tras el espasmo sufrido por el hombre y haber sacudido con violencia la manta con la que se tapaba en el colchón. La efigie más hermosa del cine internacional del siglo XX también queda manchada, impura, putrefacta. Nada puede haber bello en el cuento, teniendo en cuenta que la palabra que más se repite en el relato es “rata”. Además, sobre los años en que Eduardo Mendicutti creó el cuento —establezco como fecha más segura 1968, año en que le otorgaron el premio “Lena”— el franquismo iba progresivamente abriendo sus puertas y permitiendo la entrada en el país de personalidades tan relevantes como Ernest Hemingway, o estrellas de Hollywood como Orson Welles y Ava Gardner, los cuales ayudaron a mejorar la imagen de España en el exterior. También fue crucial la llegada del productor Samuel Bronson con los actores Charlton Heston y Sofía Loren para rodar *El Cid* (1961)⁶. Como es obvio, al régimen de Franco le vino muy bien que estos personajes quedasen fascinados con los encantos del país y así diluir la imagen de represión y dictadura, posibilitando, a su vez, la entrada de otras personalidades que proyectaran una imagen natural y atractiva del país. En mi opinión, y siguiendo con lo comentado, el escritor sanluqueño volvía a incidir con la imagen del rostro de la actriz manchado de sangre en la realidad podrida y corrompida, por mucho que se pretendiese llevar a cabo un sugestivo maquillaje a través de estas presencias tan populares y prestigiosas de ámbito internacional. No hay que olvidar que durante la

⁶ Para mayor información, remito al estudio de JULIO CRESPO MACLENNAN, *España en Europa: Del ostracismo a la Modernidad*, Ediciones de Historia, Madrid 2004, pp. 99–100.

década de los sesenta el Ministerio de Información y Turismo lanzó una campaña bajo el lema *Spain is Different*, a fin de atraer el turismo internacional ⁷.

Por otra parte, la referencia a los coleccionables de mariposas, a las portadas de las revistas, a Sofia Loren y a José, el taquillero, forma parte de una estética camp muy ligada al mundo homosexual y que tiene entre sus principios una retórica frívola, artificiosa, extravagante, basada en la ironía y el humor. Ciertamente esta parte del cuento es bastante anómala y se aleja de manera súbita de todo lo precedente a través de unas imágenes muy en contacto con la cultura popular, adoptada por la comunidad gay o tradicionalmente identificadas con ella: la mariposa, las revistas de belleza, el divismo que representa Sofia Loren, admirada y deseada por el mundo masculino y un icono para la mayoría de los homosexuales. Asimismo, es un medio más de subversión, Mendicutti rompe de pronto con el discurso lineal del relato y da paso a la fragmentación, a la dispersión y a lo no sistemático ⁸.

El cuento llega a su final. El hombre cae por las escaleras de la buhardilla, sale del caserón abandonado —de la sociedad— y se dirige a la taberna. No ha podido resistir una sola noche. Finalmente, decide gastarse las siete pesetas de la comida del día siguiente en vino barato: «Y llora de rabia, solamente de rabia. Pero en los ojos del hombre, en el fondo de los ojos (la oscura ciudad, la oscura noche), brilla un terrible dolor». Dolor y rabia por no haber podido aguantar y haber tenido que romper su máxima de no gastarse el dinero de la comida, aquellas palabras que le hacían ser un hombre diferente, digno.

El hombre del cuento de Eduardo Mendicutti encarna al verdadero bohemio, contrario a la España oficial, vieja y vulgar. Retomando de nuevo lo manifestado por Emilio Carrere: «El verdadero bohemio no es tan frecuente como parece. Se necesita un alma templada contra la mala vida y contra la incomprensión del medio» ⁹. Así es el protagonista de “La noche oscura y redonda”.

⁷ Ivi, p. 100.

⁸ V. el famoso trabajo de SUSAN SONTAG, “Notes on Camp”, en *Against Interpretation and other Essays*, Dell, Nueva York 1966. También JOSÉ AMICOLA, *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires 2002.

⁹ Citado según Jesús Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno: Nuevas lecturas de Luces de Bohemia*, cit, p. 52.

Por último, el cuento de Mendicutti disiente de la estructura arquetípica del género tradicional. Si bien es cierto que el hombre de “La noche oscura y redonda” parte de un estado de carencia (–feliz)¹⁰, a medida que el relato avanza no se logra restituir, sino que su búsqueda (su entrada en el caserón), en vez de transferirle el conocimiento apropiado y alcanzarle una posición de relevancia, lo deja aún más hundido y frustrado, tanto así que tiene que internarse en la taberna a refugiarse en el alcohol (–feliz).

¹⁰ VLADIMIR PROPP, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid 2006 (12 ed.), pp. 37–75.

La homosexualidad como forma de disidencia en *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti

Gilda Perretta, Universidad de Cádiz

Hablar de disidencia en el caso del escritor sanluqueño Eduardo Mendicutti significa moverse entre dos planos que, aunque estén naturalmente conectados, debemos analizar por separado para no caer en el error de considerar la obra literaria como una representación autobiográfica de su autor.

En el plano más personal se encuentra el hombre Eduardo Mendicutti, un andaluz que podríamos definir atípico por no ser especialmente amante de la Semana Santa, ni de los toros, ni del Rocío y que en numerosas entrevistas se ha declarado defensor del colectivo homosexual y activamente implicado en la reivindicación de sus derechos.

En el creativo nos enfrentamos a la obra del escritor, una producción castigada en sus inicios por la censura franquista que *desaconsejó* la publicación de *Tatuaje*, su primera novela galardonada en 1973 con el premio Sésamo y que nunca llegó a la imprenta. Desde *Tatuaje*, pasando por los relatos breves, hasta su novela más reciente, *Mae West y yo*, es posible identificar rasgos que alejan su obra del panorama literario más convencional: solo por recordar algunos podemos citar la temática homosexual presente en toda su obra y la presencia de personajes que representan sectores marginales de la sociedad, como personas mayores en *Ganas de hablar*, inmigrantes en *Los novios búlgaros*,

travestis en *Una mala Noche* y enfermos en *Mae West y yo*. En pocas palabras la literatura de Mendicutti representa siempre a esa parte de la sociedad que se encuentra en las antípodas con respecto al «canon masculino–heterosexual–blanco–joven–sano–culto–rico.»¹ Para concluir esta breve introducción no debemos olvidar el carácter experimental del estilo de muchas de sus obras y el papel rompedor del lenguaje andaluz (por ejemplo en *Ganas de hablar*) o de la jerga de los travestis (en *Una mala noche*).

El palomo cojo, publicada en 1991, ofrece un punto de vista muy interesante para analizar el tema de la homosexualidad como ejemplo de disidencia: por su estructura y sus características argumentales se puede considerar una novela de aprendizaje en la que se narra el proceso de autoconocimiento y formación de la personalidad del individuo que incluye, en este caso, el descubrimiento de su identidad homosexual y, por lo tanto, la problemática de la aceptación de la diferencia en oposición al canon mencionado anteriormente. A este respecto, y antes de adentrarnos en las vicisitudes del protagonista, debemos destacar que la acción se sitúa en 1958, durante el franquismo, y si es verdad que no encontramos en ella una muestra de la represión a la que eran sometidas las conductas sociales y sexuales contrarias a la moral imperante —recordemos que es justamente de este año la “ley contra vagos y maleantes”, que incluye a los homosexuales— sin embargo no debemos perder de vista que el panorama ideológico de la sociedad en la que vive el protagonista es absolutamente homófobo y cerrado.

La novela se compone de tres partes que corresponden a los tres meses de verano —“Junio”, “Julio” y “Agosto”— y está narrada en primera persona por el protagonista, Felipe Bonasera Calderón, de unos diez años de edad que, a causa de una misteriosa enfermedad que le provoca destemplanzas continuas, pasará los tres meses de verano en casa de los abuelos maternos para recuperarse en un ambiente supuestamente tranquilo. Pero el verano que se anunciaba triste y aburrido se transforma muy pronto en un momento crucial en la vida del

¹ JOSÉ JURADO MORALES, “Las ganas de hablar de Eduardo Mendicutti”, en «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 705, marzo de 2009, pp.73–90.

muchacho, pues al entrar en contacto con los extraños personajes que pueblan la ajetreada vida de la casa familiar, va despertando poco a poco al conocimiento del universo que le rodea a la par que inicia el descubrimiento de su propio mundo interior mucho más rico y sorprendente de lo que él podía imaginar.

Siguiendo el molde del viaje iniciático, el motor de la narración es el desplazamiento del muchacho a la casa de los abuelos a causa de una enfermedad que permanece envuelta en el misterio y que desde el principio nos sugiere simbólicamente que al protagonista *le pasa algo*. “La destemplanza”, que es el título del primer capítulo, se configura de entrada como un factor que marca al niño como *diferente* con respecto a los demás y que aparecerá en los momentos clave de la novela.

El espacio en el que se desarrolla la acción es muy característico y el narrador lo describe con gran lujo de detalles deteniéndose en los aspectos que hacen de ese escenario un ambiente fuera de lo común, el marco más apropiado para el desarrollo de su experiencia formativa. La característica principal de la casona familiar es que alberga una gran variedad de elementos que llaman la atención del protagonista y que le presentan una realidad polifacética y variable: el edificio se compone de muchas habitaciones, azoteas, miradores, galerías, estudios, cierros, balcones y cada ambiente tiene un tipo de olor y de luz diferente que muchas veces depende del personaje que lo habita. Incluso el ritmo que impone la alternancia día/noche no tiene en esta casa la misma vigencia que en otros lugares, aquí hay personas que se rigen según un reloj interior que nada tiene que ver con el de las convenciones sociales o con el marcado por la naturaleza.

Por todos estos motivos, el desplazamiento del piso en el que vive con su familia a la casona del barrio alto supone una apertura de la realidad conocida hasta ese momento por Felipe, de manera que la enorme diversidad que enriquece la vida de la casa de los abuelos será la responsable del cambio que se producirá a lo largo del verano en el protagonista.

En este nuevo mundo el niño entra en contacto con sus habitantes y con la gente que lo frecuenta. Podríamos dividir estos personajes en dos grupos principales que ejercen una diferente influencia sobre Felipe:

I. El primero está constituido por los que se atienen estrictamente a las normas de conducta impuestas por la sociedad: la abuela, el abuelo, tía Blanca y, en general, las visitas de la alta sociedad que éstos reciben. En el caso de los abuelos su convencionalismo reside sobre todo en la repetitividad de las ocupaciones cotidianas, en la pasividad de la abuela, representativa del papel social de la mujer, y en la estricta separación de los sexos durante las tertulias que tienen lugar diariamente en el escritorio del abuelo y en el gabinete de la abuela. En cuanto a tía Blanca, se trata de un personaje reaccionario y declaradamente franquista que se nos presenta como símbolo del inmovilismo de la época y que funciona como contrapunto de la apertura mental de tío Ramón y tía Victoria.

II. Del segundo grupo forman parte aquellos personajes cuya manera de vivir y de comportarse en la cotidianidad no coincide con lo que la sociedad conservadora de los años cincuenta esperaría de ellos. Pertenecen a este grupo Mary, la criada, tío Ramón y tía Victoria, dos personas, éstas últimas, que han elegido llevar una vida independiente, alejada del pueblo natal y abierta a una mentalidad europea que contrasta con la de la España de Franco. Toda la persona de Victoria es representativa de algo diferente a lo conocido hasta ese momento por el protagonista. Empezando por su profesión, la de rapsoda, que la lleva a viajar por todo el mundo, a relacionarse con la aristocracia y a conducir una vida lujosa, hasta su condición de mujer soltera que alardea de su emocionante vida sentimental. Tía Victoria representa para Felipe un modelo diferente que quiere emular.

Tío Ramón también está caracterizado como alguien fuera de lo común, por su belleza, su seductora personalidad y por la decisión de desvincularse de la cerrada realidad de su pueblo y marcharse a las grandes capitales europeas. Pero lo que más atrae al protagonista es la sospecha de su bisexualidad, a la que se alude más de una vez pero que no se llega a confirmar.

El tercer componente de este grupo de disidentes es la Mary: personaje complejo que desempeña un papel fundamental en cada etapa de la evolución del niño. Se trata de la criada que desde el primer momento conecta con el protagonista y se convierte en su guía, es ella quien informa al niño de los secretos familiares y de las conversaciones de los mayores. Es un personaje representativo del pueblo y se ex-

presa a través de un lenguaje andaluz riquísimo en metáforas sobre todo referentes al ámbito erótico y es gracias a este juego de alusiones que Felipe comienza a reflexionar sobre su propia identidad sexual. El uso irreverente y desenfrenado de la lengua es también una manera de expresar su insubordinación ante su condición de empleada de los señores de la casa. En cuanto a su vida sexual se presenta como una disidente de la moral convencional y no duda en alardear frente a Felipe de sus cuatro novios que, turnándose cada noche, le hacen menos aburrida la existencia.

Los que se han descrito hasta aquí son los dos polos de atracción alrededor de los que se mueve el protagonista y su evolución a lo largo de la novela consiste justamente en elegir conscientemente y haciéndose cargo de todas las consecuencias a qué grupo quiere pertenecer. Las tres partes que componen el relato se configuran por lo tanto como los tres momentos cruciales de un itinerario de autoconocimiento que lo llevará a decantarse por el grupo de los “bichos raros” (como reza el título de un capítulo fundamental de la tercera parte).

Veamos ahora más detenidamente de qué manera se produce a lo largo de las tres partes de la novela el descubrimiento y la aceptación por parte del protagonista de su identidad sexual diferente y la identificación con los valores de libertad e independencia profesados por tía Victoria, tío Ramón y la Mary.

Ya desde la primera parte, titulada “Junio”, nos encontramos con una imagen simbólica recurrente a lo largo del relato, que es la que da título a la novela: *El palomo cojo* es un bonito palomo renco que se pasea por la azotea de la casa y con el que Felipe se siente inmediatamente identificado. La mirada del niño humaniza al animal atribuyéndole características humanas: «*tristón*, solitario y que lo estaba pasando mal». ² Como ocurrirá tantas veces, es la Mary la que desvela el significado oculto de la expresión *palomo cojo*, que proviene del dicho popular “más mariquita que un palomo cojo”, e inmediatamente el protagonista enlaza la condición del animal con una supuesta cojera suya, diagnosticada por el sastre que le confeccionó el pantalón de la primera comunión: «tardó mucho en quitárseme el comecome de saberme cojo, por poquito que fuera y por mucho que me dijese a mí

² EDUARDO MENDICUTTI, *El palomo cojo*, Tusquets, Barcelona 2001, p. 26.

mismo que no se me notaba nada». ³ Esta identificación del palomo con la real o imaginada cojera del propio protagonista es la que abre las alusiones a la homosexualidad y se repite constantemente a lo largo de la narración.

A la llegada de Felipe a la casa de los abuelos, éste es instalado en el cuarto de tío Ramón, cuya figura despierta desde el principio la curiosidad del muchacho, reforzada por la de la Mary que siempre se ha sentido muy atraída por el señorito Ramón y que estaría dispuesta a todo por conocer los secretos de ese hombre tan misterioso y seductor. Es gracias a la irrefrenable curiosidad de la criada que los dos se hacen con algunas fotos y postales pertenecientes al tío. Entre el material de ese pequeño botín se encuentran una foto en la que éste aparece de pie, en bañador, apoyado al cierro de su habitación y una enigmática postal con un palomo posado en la rama de un árbol y abajo un perro callejero que lo mira como si estuviese enamorado de él, firmada por un tal Federico.

Estos dos elementos, la foto y la postal, actúan como motor de la reflexión del protagonista sobre su identidad sexual en los dos capítulos siguientes, en los que Felipe experimenta una verdadera revelación sobre sí mismo enmarcada en la atmósfera sugerente de una noche de luna llena entre la realidad y el delirio causado por la reaparición de la fiebre.

Durante esa noche de insomnio el niño se coloca junto al cierro del dormitorio en la misma pose que tío Ramón en la foto y contempla su imagen reflejada en el espejo, luego se desnuda completamente y se acerca hasta poder mirarse a los ojos. Esta vivencia de autoconocimiento y autoerotismo causa en el protagonista un miedo imprevisto que lo empuja a vestirse a toda prisa para refugiarse en la cama.

Ya en la cama, desorientado, asustado por la oscuridad y por una habitación que no reconoce, en la que las puertas parecen haber cambiado de lugar o ya no conducen a los caminos conocidos, empieza a torturarlo la idea de que un extraño esté por entrar en el cuarto.

Después de un primer paso hacia el conocimiento de sí mismo por parte del protagonista, representado por el mirarse a los ojos y el desnudarse frente al espejo, la situación que se nos describe representa el

³ Ivi, p. 27.

terror que le produce el descubrimiento de una dimensión desconocida de su ser, la intuición de que en él hay algo diferente a los demás.

Finalmente, exhausto por la noche en vela y por la fiebre, Felipe se abandona a lo desconocido y llega a aceptar que dentro de sí hay una puerta secreta por descubrir: «Entonces, no sé por qué, se me ocurrió pensar que a lo mejor quien me perseguía, durante toda la noche, no venía de fuera, sino que me salía de dentro, porque a lo mejor dentro de mí había una puerta secreta». ⁴

En el mes de julio se produce la llegada de tía Victoria, la introducción de este nuevo personaje es importantísima para el proceso en el que está inmerso el protagonista, porque su presencia trastoca a todos, contagia con su vitalismo, escandaliza la mentalidad cerrada de personajes como tía Blanca o los mismos abuelos y sobre todo demuestra al niño, con su propio ejemplo, que es posible vivir de una forma *diferente*. A partir de su llegada la Mary, el niño y Victoria forman un trío que se reúne por las tardes para admirar las revistas extranjeras en las que aparece tía Victoria y para comentar lo que ocurre en la casa. En esta segunda parte continúan las referencias a la homosexualidad pero ahora se produce un cambio importante: mientras hasta aquí los únicos comentarios al respecto eran los de la Mary y estaban cargados de negatividad, ahora tía Victoria le ofrece al protagonista otro punto de vista más abierto sobre la cuestión y cuando vuelve a surgir el motivo del palomo cojo ésta defiende al animal de las insinuaciones de la criada y lo bautiza con un nombre ilustre: Visconti, como el director de cine notoriamente homosexual.

A lo largo del mes de julio las experiencias homoeróticas de Felipe se incrementan, aunque solo en el nivel onírico e imaginativo, no debemos perder de vista que se trata de un niño de diez años. También se acumulan las alusiones a la *rareza* del protagonista que se siente especial, pero no en un sentido positivo, sino algo sospechoso, no adecuado a lo que los demás esperan de él. Es con esta acepción que proliferan el adjetivo *raro* y su diminutivo *rarito* aplicados a Felipe, una etiqueta que le produce mucha rabia y que lo lleva a autocensurarse con tal de no dar ocasión a que lo llamen de ese modo:

⁴ Ivi, p. 70.

Por eso me callé, por eso me callaba a veces muchas cosas, porque me daba miedo que dijeran que era rarito. [...] Así que yo procuraba no hacer ni decir nada por lo que la Mary pudiera decirme ay, picha, que rarito me estás saliendo, pero a veces tenía un descuido y la Mary o Antonia o hasta mi madre [...] me lo decían. Y me aguantaba, pero siempre me entraban ganas de llorar.⁵

En esta parte central del relato el protagonista se encuentra atrapado en una dualidad dolorosa: por un lado comienza a reconocer y aceptar su diferencia, pero por otro intuye la dificultad y el sufrimiento que su identidad le pueden causar en las relaciones sociales. Porque ese *rarito*, aunque a veces pueda tener hasta un matiz cariñoso, lo catapultaba fuera de los límites de lo socialmente aceptado, lo estigmatiza como alguien que no se adecuaba perfectamente a lo deseado por las personas que lo rodean, y por lo tanto lo condena a un triste destierro.

La tercera y última parte de la obra está marcada por la llegada imprevista de tío Ramón, cuya figura había estado presente de manera latente durante toda la narración, objeto de deseo por parte de la Mary y de admiración por parte de Felipe. Su aparición produce sobre el protagonista dos efectos muy interesantes: por un lado incrementa el ejemplo de rebeldía con respecto a las normas sociales ejercido por tía Victoria, y por otro lado trastoca definitivamente la relación de confianza con la Mary.

Como hemos visto hasta aquí, tanto la tía como el tío cumplen en la formación del niño un papel fundamental, ya que se convierten en modelos de personalidades que chocan con las convenciones sociales y que legitiman el sentirse diferente de Felipe. En este sentido es relevante en la aceptación de la identidad sexual por parte del niño que tío Ramón defiende, aunque sea indirectamente, la libertad sexual de los individuos. Además, la postal dirigida a tío Ramón por Federico, con la foto y la inscripción tan misteriosas, nos sugieren que el mismo tío Ramón ha podido tener una aventura con un hombre.

En cuanto a la pareja constituida por la Mary y Felipe se produce, desde el principio de esta última parte, un cambio muy importante en su relación que les llevará a la ruptura definitiva hacia el final de la novela. Los dos se sienten muy atraídos por tío Ramón, la Mary ins-

⁵ Ivi, p. 129.

taura con él un descarado juego de seducción y el protagonista nota que ya no lo hace partícipe de todo lo que le ocurre. Empieza a perder la confianza en ella y a la vez que siente una clara atracción sexual por su tío empieza a experimentar unos horribles celos hacia la criada.

En esta tercera parte se produce la identificación definitiva del protagonista con el grupo más disidente de la familia. Este sentimiento de pertenencia alcanza su ápice en un capítulo significativamente titulado “Los bichos raros”. Al igual que en los otros momentos cruciales de la toma de conciencia por parte del personaje principal, la acción se desarrolla por la noche, en un recital organizado y celebrado en secreto y en contra de la prohibición del grupo conservador de la familia por tía Victoria, tío Ramón, la Mary y Felipe, en honor a Federico García Lorca. Es en este contexto que el muchacho se decanta abiertamente por los “bichos raros” señalando explícitamente la diferencia con los demás personajes de la novela. Estamos frente a la afirmación del protagonista como individuo que ha perdido el miedo a ser diferente a los demás y se declara dispuesto a todo por permanecer fiel a sí mismo:

Allí estábamos los cuatro, tío Ramón y la Mary, tía Victoria y yo, los bichos raros de la familia. [...] Era mucho mejor, más divertido y más emocionante, estar con los bichos raros. Así que no tenía que darme vergüenza cuando se me ocurría que de mayor iba a ser un bicho raro, y por eso tampoco tenía que darme lástima el palomo cojo, que a saber dónde estaría, seguro que haciendo su vida por ahí, la mar de orgulloso por llamarse Visconti [...].⁶

Justamente cuando más integrado y arropado se siente, surgen la rabia y el dolor que llevarán al protagonista a completar su ciclo formativo de aquel verano: esa misma noche, durante el recital, cegado por los celos, Felipe denuncia a la Mary frente al abuelo por el robo de una sortija perteneciente a tía Victoria. Finalmente se encuentra la sortija en la pechera de la criada y ésta es echada de la casa pero no sin antes proferir una terrible maldición hacia el niño que la había delatado.

A lo largo de las tres partes que componen la novela hemos visto cómo el protagonista ha experimentado el miedo de sentirse diferente

⁶ Ivi, pp. 211–212.

a los demás, el reconocimiento y la aceptación de esa diferencia a través de la pertenencia a un grupo, el de los *bichos raros* y cómo, a través de la condena de su propia guía y acompañante, ha llegado a la conclusión de que la soledad es un precio que se debe pagar cuando se decide respetarse a sí mismos antes que cumplir con las obligaciones impuestas por el canon social.

La soledad aparece en el cierre de la novela como una característica de las personas disidentes, ya que cualquier tipo de disidencia implica tener el valor de mantenerse fiel a sí mismo y, por lo tanto, de renunciar más de una vez al amparo que proporciona el grupo: «Entonces me di cuenta de lo solo que me había quedado, y de que seguramente me tocaba ser una de esas personas que andan solitarias por el mundo».⁷

⁷ Ivi, p. 40.

El desdoble personal como forma de disidencia: *Mae West y yo*, de Eduardo Mendicutti

Jorge González Jurado, Universidad de Cádiz

Aquel que anduvo por los campos
solitario, pisando odios,
era un hombre de carne y hueso,
como nosotros

José Hierro, *Tierra sin nosotros*

Desde sus comienzos, la obra de Eduardo Mendicutti estuvo marcada por la diferencia. Hay muchos procedimientos por los que una novela puede considerarse “diferente”, desde el estilo de la narración hasta el asunto del argumento. Eduardo Mendicutti introdujo un personaje diferente en la literatura de su época: el homosexual como un bicho raro, en tiempos difíciles en que la homosexualidad representaba un problema de todos conocido. Sin embargo, he aquí la importancia de esos caracteres: los personajes del autor sanluqueño son homosexuales que se prestan a la vida, que sacan fuerzas de flaqueza para no quedarse apartados del mundo circundante por su condición sexual. El novelista, en consecuencia, reivindicó desde el principio los derechos de ese bicho raro, porque se trataba, sencillamente, de «un hombre de carne y hueso, / como nosotros»¹. El travesti de *Una mala noche la tiene cualquiera*, el actor porno de *California* o el niño enfermo y recluso de *El palomo cojo*, su novela más representativa, son personajes que se convierten en personas, que buscan su identidad y se

¹ JOSÉ HIERRO, “Generación”, en *Poesías completas (1947–2002)*, Visor, Madrid 2009, p. 78.

dan cuenta de su idiosincrasia. Pero además, el autor los acerca más a sus lectores al ambientar sus novelas en la actualidad. En esta comunicación nos ocupamos del ejemplo más reciente de su obra: la novela *Mae West y yo* (2011), un homenaje al cine y al mismo tiempo un manual de resistencia que anima a enfrentarse a una enfermedad como el cáncer por medio de la risa.

El protagonista de esta novela es Felipe Bonasera —el niño de *El palomo cojo* convertido en un hombre de 62 años que padece un cáncer terminal de próstata—, busca el consuelo de la retirada a un lugar tranquilo para reflexionar sobre su dolencia. Será su parte enferma, a la que da el nombre de Mae West en honor a la actriz, quien le levante los ánimos. Y el mundial de fútbol del año 2010 será el marco de esta historia de superación contada a dos voces.

Ya el primer capítulo nos da muestras de ese humor como medio de soportar las pesadumbres de la vida, la enfermedad en este caso. «Amor, a veces, para seguir a flote, perder un poco de dignidad es más útil que perder un poco de peso»², dice Mae West. Por su parte, y con una actitud opuesta, Felipe se dedica a contradecir sus comentarios, a replicar ante sus reproches, a intentar gobernarla, pero incapaz de soportar lo que se le viene encima, termina por obedecer los consejos de su compañera y ceder a sus intervenciones sobre su conducta, hechas con el sarcasmo que caracterizara a la famosa actriz. El toque de humor de Mae West, que tiene el papel de consolar a Felipe cada vez que éste anda decaído por la gravedad de su dolencia, bien puede tomarse como ejemplo para afrontar cualquier clase de enfermedad, toda vez que la propia Mae se identifica con el miembro viril canceroso de Felipe, la cual no es sino un desdoblamiento de su personalidad, una invención hecha con el pretexto de servirse de ella como escudo ante la adversidad, ante la aproximación de una muerte inminente, «porque, a fin de cuentas» —dice Mae West—, «de eso se trata. De seguir a flote.»³

Afrontar la vida sin miedo a que llegue el final aunque esté próximo, es la intención de Felipe al retirarse de Madrid, lejos del mundanal ruido, y con su padecimiento afincarse en una casa de Sanlúcar de

² EDUARDO MENDICUTTI, *Mae West y yo*, Tusquets, Barcelona 2011, p. 14.

³ *Ibid.*

Barrameda. Aquel chalé, en una urbanización llamada Villa Horacia Village & Resort, préstamo de su primo Jerónimo Hidalgo, será la cueva del ermitaño donde durante el mes de julio se instale para debatirse entre la enfermedad y la salud. Asistimos entonces a un conflicto interno del individuo trazado en dos líneas: por una parte, la del hombre triste y solitario que es Felipe, un diplomático, ventrílocuo en sus ratos libres, retirado «desde que le dieron la mala noticia»,⁴ una persona que se estremece al pensar en su futuro inmediato; y por otra parte, la del lado optimista, luchador, que toda persona guarda dentro y que, cuando el peso de la vida se hace insoportable, sale a relucir para con su apoyo avanzar un tramo hasta superar el momento de dolor, aunque en el camino encuentre nuevos obstáculos. Esta parte positiva del individuo es la que encarna el personaje cómico de Mae West, contrapunto del sufrimiento, que encara las dificultades de esta manera en el arranque de la narración: «Estoy pachucha, sí, ¿y qué? Soy Mae West, la gran mujer que mi hombre tiene delante. Vale, he engordado, me he puesto como un higo chumbo, ¿y?, ¿pasa algo?, seguiré siendo Mae West hasta la muerte. Porque morirnos, nos moriremos todos».⁵

Al hilo de esa actitud estoica y rebelde de Mae West, que es el arranque de la novela, con el despliegue de los temas centrales en el primer capítulo, hemos de compartir nuestro punto de vista con el del profesor José Jurado Morales:

Parece decir el escritor que con el humor se sobrevive mejor y, por tanto, que debemos tomarnos la vida con temple y alborozo, o sea, Mendicutti propone que afrontemos la vida con una actitud optimista ligada al humor. En suma, yo diría que se trata de una receta estoica para afrontar las adversidades personales y las crisis colectivas.⁶

Por otra parte, Felipe Bonasera no sólo arrastra consigo la carga de su enfermedad, sino las consecuencias que ésta acarrea. Se ha convertido en un bicho raro porque, después de superar la situación de su

⁴ ID., *op. cit.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ JOSÉ JURADO MORALES, “Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria”, en JOSÉ JURADO MORALES (ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, Visor, Madrid 2012. [En prensa]

adolescencia en la que descubriera su homosexualidad —tal como puede leerse en *El palomo cojo*—, ha llevado una vida de diplomático que en las reuniones de amigos hace números de ventriloquia con tres muñecas, y más aún, ha entablado una relación sentimental con un chico que, al saber de su padecimiento, ya no le hace caso. Por tanto, Felipe se ha convertido en un hombre solitario que se enfrenta día a día con su próstata, que se levanta constantemente por la noche y no puede ir al baño, que se contenta con observar desde la ventana del chalé al joven que vive enfrente con su madre, y que después de haber sido siempre un lector voraz se ha aficionado al fútbol para evadirse del mundo. Su único afán ahora es entablar una conversación con alguien que quiera escucharlo y así no sufrir la soledad del convaleciente. Ese deseo lo llevará a reunirse con el elenco de habitantes del vecindario, algunos pintorescos —Leoncio, André y una ristra de mujeres a las que Mae West asigna, según su comportamiento, el nombre de una actriz—, para asistir juntos a la final del mundial de fútbol como una manera de formar una piña, porque la única finalidad de tal reunión es mantener un contacto entre personas ⁷. Lo mismo hizo el protagonista de la novela *Elegía* (2006) de Philip Roth, un pintor que en un momento aparece impartiendo clases de pintura, si bien «en general, aprender a pintar era un pretexto para estar allí, y casi todos ellos asistían a la clase por la misma razón que tenía él para darla: tener un contacto satisfactorio con otras personas.» ⁸ Y eso es algo que en el caso de Felipe Bonasera puede apreciarse muy bien en el transcurso del partido de fútbol: prefiere fijarse en las reacciones de sus compañeros que atender al partido, prueba de ello es que al final lo único que comentan es el beso de Iker Casillas a Sara Carbonero.

Todas las aristas del perfil que hemos ido trazando nos lleva a una afirmación: Felipe Bonasera es un antihéroe, un hombre que no ha triunfado en la vida y que, además, se aleja de los moldes tradicionales, a quien su novio no le hace caso porque ya no funciona en la cama y, en consecuencia, un hombre que necesita compañía y comprensión. Ahora bien, que ese antihéroe, ese hombre entristecido por las circuns-

⁷ EDUARDO MENDICUTTI, “Ella: ‘Joe DiMaggio era feote’. 11 de julio domingo”, *op. cit.*, pp. 127–140.

⁸ PHILIP ROTH, *Elegía*, Debolsillo, Barcelona 2010, p. 71.

tancias, al verse a sí mismo en un agujero, sea capaz de reírse de sí mismo —con una risa costosa en cualquier caso— lo convierte en un modelo de conducta encomiable, un «antihéroe de la risa paliativa.» Nos proponía el arcipreste de Hita en su famoso planto por la muerte de Trotaconventos que conviene afrontar los problemas con una sonrisa. Llorar, en ese caso, es demasiado fácil. Por eso ante la más profunda de las adversidades, hay que batirse en duelo contra uno mismo a fin de “salir a flote”, como dice Mae West. Una actitud similar encontramos en la última película de Olivier Nakache y Eric Toledano, la reciente *Intocable* (2011), cuya pareja protagonista emplea el mismo procedimiento para hacer la vida más llevadera: Philippe (François Cluzet), un tetrapléjico millonario que se ríe de los chistes de tetrapléjicos que le cuenta su cuidador Driss (Omar Sy).

Así pues, la receta estoica de la que habla José Jurado Morales es la base no sólo de la novela que nos ocupa, no sólo de la caracterización del personaje principal, sino también un consejo que trasciende los niveles de la ficción, un consejo de capital importancia para la vida de las personas. Por eso hablábamos del *personaje* que se convierte en *persona*, en «un hombre de carne y hueso / como nosotros». En otros términos: es el momento en que el receptor de la obra completa su significado, el momento en que debemos pararnos a pensar en lo valioso de esa doctrina. Plantarle cara, no sólo a la enfermedad, sino a todas las adversidades de que nos vemos envueltos a diario, es un remedio con el que sanar las más atroces heridas. Es lo mismo que el protagonista de la mencionada obra de Philip Roth, otro tratado de estoicismo, recomendaba siempre a su hija: «No se puede rehacer la realidad —le dijo—. Tómala como viene. No cedas terreno y tómala como viene». ⁹ Porque si el destino ha deparado una enfermedad como esa, la mayor obligación del convaleciente es aceptarla y tratar de seguir adelante hasta que el alma resista.

En el segundo capítulo, la voz narrativa de Felipe Bonasera nos cuenta cómo llega asustado al chalé de su primo en Villa Horacia Village & Resort, en cuya alcoba, donde «había una penumbra acogedora», ¹⁰ encuentra ese sitio de reclusión que andaba buscando. Nótese el

⁹ EDUARDO MENDICUTTI, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ *Ivi*, p. 17.

atractivo que despierta en el personaje la oscuridad de la habitación. Frente al espejo, se dice a sí mismo: «Felipe Jesús Guillermo Bonasera y Calderón Hidalgo Ríos Núñez de Arboleya, de momento todo está controlado, pero sigues muerto de miedo». ¹¹ Este capítulo, como el primero de Mae West, nos deja claras las sensaciones del protagonista, ahora en su propia voz, de un modo más cercano: podemos apreciar que necesita un tiempo para asumir lo que se le viene encima. Durante ese tiempo —quince días—, este muerto en vida lucha por subir los ánimos, aunque el camino se le antoje empedrado.

Sin embargo, pese a la dificultad de su travesía, lo importante es que el personaje aprende poco a poco a sobrellevar la carga, y es ese aprendizaje el que vence la barrera de la ficción para añadirse a los elementos de nuestra vida cotidiana, donde a menudo el enfermo terminal sufre además una pesada condena: la del miedo a una muerte cada vez más próxima, cuyo momento exacto, no obstante, sigue en nebulosa. Y es que, en definitiva, su aprendizaje no consiste única y exclusivamente en sobrellevar la pesadumbre de su estado, que también, sino, en el fondo, en estar preparado para cuando llegue el momento; se trata, en suma, de aprender a morir.

¿Dónde encontramos, pues, la disidencia de esta novela? En pocas palabras: en que sea este hombre débil, este antihéroe, quien haga de tripas corazón para dar un paso adelante, quien se burle de sí mismo para empezar a tomarse en serio, quien se desdoble en su figura enferma para sanarla temporal e inevitablemente con la risa. ¿Quién no se ha reído alguna vez de sí mismo para comprobar que, en efecto, somos de una manera y como tal hemos de aceptarnos? ¿Qué pianista —por poner un ejemplo cercano— no ha tenido remordimientos por haber dado una nota en falso después de un extraordinario recital? Y sin embargo, aún nos queda la risa, la “auto-burla”, porque de lo contrario, nada tendría sentido. Felipe Bonasera sufre una grave enfermedad que a veces lo hace andar de capa caída, es verdad, como en ese emotivo capítulo del paseo por la playa ¹² en que, por cierto, rechaza educadamente la proposición de un hombre que se le insinúa en el mirador (un aspecto más del bicho raro); pero esa enfermedad, o mejor

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, “Yo: ‘Un aroma pegajoso’. 16 de julio, viernes”, pp. 191–206.

dicho la “idea” de esa enfermedad, sólo consigue superarla por medio de su propia carcajada, procedente, además, y sobre todo, de esa parte enferma de su cuerpo que es Mae West. La evidencia de la muerte está ahí, siempre presente en sus pensamientos, pero la obviedad de que no se puede vivir con ese peso sobre los hombros, que hay que asumir la realidad y recibir las circunstancias como lleguen, aprovechando sobre todo los buenos momentos, lo salva de una perpetua pesadumbre. Eso es lo encomiable.

Eduardo Mendicutti nos ofrece, con este libro, una “receta estoica” para sobrellevar el sufrimiento, y ese aspecto, hoy en día que la vida se resume a cosas buenas y malas, a ser normal o ser un bicho raro y, en consecuencia, un disidente, es un punto a favor de su narrativa. Conseguir que la enfermedad y el humor congenien, que confluyan en una misma dirección lo positivo y lo negativo, todos los elementos dispares —la música moderna y la clásica, un chico marginal y un multimillonario en la mencionada película—, en aras de hacer llevadera una vida difícil como la de Felipe Bonasera, es lograr un objetivo. Eduardo Mendicutti lo logra mediante ese desdoblamiento personal de un bicho raro, un personaje disidente y ofrecido en toda su narrativa con variaciones, a quien sitúa en la frontera de la muerte para que aprenda a mirarla sin titubeos. Porque como dejó escrito el premio Nobel José Saramago, «mientras estamos vivos es cuando podemos hablar de la muerte, no después.»¹³ Mae West habla de la muerte a un moribundo, y se burla de ella, puesto que de esa manera el hombre solo, consigo mismo —eso es al fin y al cabo la pareja de Mae y Felipe—, se permite dar un paso adelante. En este punto radica la disidencia que hemos querido esbozar, en un momento en que, por cierto, dadas las circunstancias que no hacen sino empeorar, más vale reírse de uno mismo.

¹³ JOSÉ SARAMAGO, *La caverna*, Punto de Lectura, Madrid 2006, p. 37.

Los exiliados repatriados en la narración: *El jinete polaco*
y *Carlota Fainberg* de Antonio Muñoz Molina

Dominika Jarzombkowska, Universidad de Varsovia

En *El sublime objeto de la ideología* Slavoy Žižek hace la siguiente observación a propósito del cine de Charlie Chaplin:

En su penetrante análisis de Chaplin, Einstein puso de manifiesto que la característica crucial de sus parodias era una actitud depravada, sádica, humillante, con los niños: en las películas de Chaplin, a los niños no se les trata con la usual dulzura: se les molesta, se burlan de ellos, se ríen de sus fracasos, se les desparrama la comida como si fueran pollitos, etcétera. La pregunta a hacernos aquí es, sin embargo, ¿desde dónde hemos de mirar a los niños para que nos parezcan objetos a los que molestar y burlarnos de ellos, y no frágiles criaturas que necesitan protección? La respuesta es, por supuesto, la mirada de los propios niños [...].¹

El presente capítulo gira alrededor de una pregunta inspirada en la de Žižek, y aplicada a dos novelas de Antonio Muñoz Molina: *El jinete polaco* y *Carlota Fainberg*. A simple vista son títulos que sería más fácil contrastar que aducir como ejemplos de un mismo compromiso literario. No obstante, si los enfocamos en cuanto testimonios de la experiencia del exilio, destacará un símil importante. Resultará que no sólo ambas la examinan —lo que no debería sorprendernos, ya que es uno de los temas centrales para la prosa moliniana— sino que, ade-

¹ SLAVOY ŽIŽEK, *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XX Editores Argentina, Buenos Aires 2003, p. 149.

más, a través de herramientas literarias diferentes, al lector se lo invita a asumir la mirada de personajes que la han vivido, a saber, un militar español inmigrante en Nueva York y un profesor argentino repatriado en La Plata después de años enteros de emigración forzosa. En cierto sentido el lector gana acceso a la experiencia del exilio asignada a estas figuras. La pregunta a hacernos aquí es ¿cómo ambos textos la vuelven compartible?

En *El jinete polaco* el exilio es fácilmente atribuible a todos los habitantes de la Mágina novelesca: a los que abandonaron el pueblo forzados por la pobreza, persecución o el miedo, y los que se quedaron asumiendo la desdicha con un resignado ensimismamiento. Por el uso tan generalizado del término aboga, entre otros, María de Lourdes Franco Bagnouls, justificando: «En el caso del fascismo, como ocurre en la España de la posguerra, la única existencia histórica es la de un jefe». ² De ahí que «tanto el exilio que obliga a una transterritorialidad como aquel que implica un retraimiento sobre sí mismo, sean formas modernas de oposición a la condicionalidad histórica.» ³

Al mismo tiempo, hay en la novela un personaje cuya expatriación no es en absoluto metafórica, aunque su condición de exiliado no se revela al lector hasta muy avanzada la lectura. Al comandante Galaz, antes de que sea posible relacionarlo con otros personajes y ubicar en el tiempo y espacio diegético, lo vemos tal como a Manuel, el protagonista y una de las instancias narrativas, se lo describía su tío Rafael: «en la noche irrespirable de julio», «cuando desbarató él solo la conspiración de los facciosos», cuando «levantó la pistola en medio del patio, delante de todo el regimiento [...], y le disparó un tiro en el centro del pecho al teniente Mestalla y luego dijo, sin gritar, porque nunca levantaba la voz: “Si queda algún otro traidor que dé un paso al frente.”» ⁴

No es que ésta sea la primera analepsis ⁵ en la novela, cuya trama ondea rítmicamente entre los repetitivos adentramientos en el pasado

² MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS, *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Plaza y Valdés, México D.F. 2001, p. 47.

³ *Ibid.*

⁴ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El jinete polaco*, Seix Barral, Barcelona 2002, p. 26.

⁵ Hemos de reconocer que el uso del término “analepsis”, entendido conforme a la definición genettiana, está en este caso cargado del riesgo de imprecisión simplificadora. De hecho,

—o, más precisamente, en múltiples pasados que se apilan y entrecruzan formando paulatinamente un relato perfectamente íntegro— y vueltas a un presente de dos amantes que intercambian caricias y recuerdos; pero es una que deja al lector doblemente confundido. Primero, huelga decirlo, por el espacio en blanco que abre; segundo, porque el narrador mantiene irresoluta la condición diegética del comandante Galaz. Rememora Manuel: «me impresionaba ese nombre tan rotundo y tan raro que sólo era posible atribuir a un hombre imaginario, a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde o Miguel Strogoff o el general Miaja»⁶. Poco a poco irá el lector reconstruyendo la trayectoria de este personaje, hasta recuperar en la segunda parte de la novela el momento en que su vida dio la vuelta y de un militar ejemplar con vistas a una carrera pujante, marido y padre, se convirtió en un expatriado español:

El héroe de los diarios republicanos de Mágina en los primeros meses de la Guerra Civil, el desterrado en Orán y luego en México y por fin en los Estados Unidos, el bibliotecario de una universidad modesta de Nueva York, el galanteador sin convicción de una compañera de trabajo ya un poco mustia [...], el esposo y padre tan maduro que su única hija americana parecía su nieta.⁷

Marco Kunz elige el episodio del comandante para ilustrar cómo la trama de *El jinete polaco* se estructura al compás de perpetuas anticipaciones y resonancias⁸. Observa:

La narración ronda centros que, borrosos al principio, ganan en concreción a medida que se densifican los recuerdos agrupados alrededor de ellos, de modo que el lector, al leer un episodio desarrollado *in extenso*, a veces tiene la extraña sensación de recordarlo igual que lo hacen los personajes, puesto

el acontecimiento evocado pertenece al pasado respecto a la narración primera, pero es posterior a otros acontecimientos que se relatan a continuación. Así que se encuentra a caballo entre la analepsis y prolepsis, en función del momento con el que queramos relacionarlo. V. SHLOMITH RIMMON, “Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)”, en ENRIC SULLÁ (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica, Barcelona 2001, pp. 173–192.

⁶ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El jinete*, cit., p. 26.

⁷ Ivi, p. 333.

⁸ MARCO KUNZ, “Anticipación y resonancia en *El jinete polaco*”, en «Cuadernos de narrativa», n. 2, 1997, pp. 125–137.

que el suceso narrado ya ha sido aludido repentinamente.⁹

Es esta repetitividad de alusiones a escenas e imágenes recuperadas del olvido, dispersas en el texto a menudo con cambios léxicos muy sutiles, un recurso casi obsesivo, que produce en el lector la inquietante sensación de *dejá vu*. Kunz termina el análisis constatando:

mientras que el personaje ficticio empieza a hurgar en el baúl de fotografías y a calar en su memoria, el lector se pone a hojear el libro en busca de algún párrafo semi-olvidado cuya relectura refresque su recuerdo y le explique ese vago sentimiento de familiaridad con lo narrado. En *El jinete polaco* la técnica de anticipación y resonancia no está simplemente al servicio de una representación mimética del trabajo de la memoria del protagonista, sino que además obliga al lector a una actividad paralela a la de Manuel, es decir, establece una analogía entre las anacronías, vacilaciones y repeticiones de la narración y el proceso de la recepción.¹⁰

Pero en el abanico de sensaciones engendradas por el recurso en cuestión cabe algo más que «el vago sentimiento de familiaridad con lo narrado.»¹¹ Igual que «hurgar en un baúl de fotografías»¹² aviva en el protagonista algo más que los recuerdos. Efectivamente, los incesantes viajes del presente narrativo a un pasado y después a otro, más remoto, para trasladarse a un futuro que también ya pertenece al pasado —Kunz acuña al respecto dos ingeniosos oxímoron: “resonancias anticipadoras” y “anticipaciones resonantes”¹³— se parecen un poco a la experiencia de mirar una fotografía. La describe Ramiro Retrartista, el fotógrafo de Mágina, en una de sus charlas vespertinas con el comandante Galaz:

Imagínese que abro una caja y me pongo a mirar fotos y pienso, éste ya está muerto, y éste también, y el de más allá, y de la mayor parte de los nombres no me acuerdo ni yo mismo, aunque lo peor no es eso, lo peor es salir a la calle y quedarse mirando las caras de la gente y pensar, a éste lo retraté yo cuando era un niño, esa gorda con granos era una mujer escultural cuando fue

⁹ Ivi, pp. 125–126.

¹⁰ Ivi, pp. 136–137.

¹¹ Ivi, p. 136.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, p. 128.

a mi estudio hace treinta años, ese viejo que anda doblado sobre el bastón se hacía fotos para regalárselas a sus amantes. Una tristeza, se lo digo yo, y lo peor es que parece que nadie se da cuenta, que no saben que envejecen, que engordan, que se les cae el pelo, que se van a morir.¹⁴

La fotografía, conservando el presente del pasado¹⁵, repitiendo «mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente»¹⁶, anticipa lo inevitable. En el ensayo *Eternidad vulnerable de las fotografías*, publicado en el suplemento del diario «ABC. Sábado cultural», Antonio Muñoz Molina reflexiona sobre las fotos de Federico García Lorca hechas poco tiempo antes de la muerte del poeta¹⁷. Mirándolas no puede resistir la sensación de que «uno cualquiera de los gestos que no hizo pudo haberlo salvado.»¹⁸ Pero al mismo tiempo el futuro de Lorca le parece ya decidido, despiadadamente sellado. De semejante experiencia deja testimonio Roland Barthes, quien, al contemplar la foto de su madre cuando niña, confiesa: «Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.»¹⁹

¹⁴ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El jinete*, cit., p. 312.

¹⁵ Lo presente del pasado y lo radicalmente real: por eso la fotografía se diferencia de la pintura y del discurso. Dice Roland Barthes al respecto: «La pintura [...] puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo “quimeras”. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía». ROLAND BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona 2006, pp. 120–121.

¹⁶ *Ivi*, p. 29.

¹⁷ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, “Eternidad vulnerable de las fotografías”, en «ABC», 2 de enero de 1988, p. XVI.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ ROLAND BARTHES, *op. cit.*, pp. 146–147. Cabe añadir que la traducción al español no consigue transmitir la paradoja de la reacción del *spectator* reflejada en el pasaje en francés: «Devant la photo de ma mère enfant, je me dis: elle va mourir: je frémis, tel le psychotique de Winnicott, d’une catastrophe qui a déjà eu lieu.». ROLAND BARTHES, *La chambre claire. Note sur le photographie*, Cahiers du cinéma/ Gallimard/ Seuil, Paris 1980, p. 150. El sujeto que mira la fotografía parece estremecerse *ante* una catástrofe que ya ha tenido lugar. El estremecimiento *a causa de* una catástrofe, es, obviamente, mucho más inequívoco, pero lo propio de la fotografía es precisamente socavar la lógica de la causalidad lineal.

En resumen, la experiencia lectora mediatizada por la técnica de anticipación–resonancia se parece, a la de un *spectator* que al mismo tiempo es consciente de que los hechos por venir son ineludibles y se encuentra anticipándolos en el momento cuando todavía pudieron ocurrir de manera diferente. Como en los sueños de persecución, en los que uno presiente amenaza y no puede moverse para rehuirla. La mirada del que tiene delante de sí una fotografía, igual que la del lector de *El jinete polaco*, se refracta a la vez hacia el pasado y hacia el futuro que ya es pretérito ²⁰. La superposición de estas dos perspectivas abre el enfrentamiento dialéctico entre la predeterminación y la libertad de actuar, que está en el núcleo mismo de la experiencia del comandante Galaz, atrapado entre dos vidas: la que eligió, sin tener ni la menor idea de qué elegía, cuando estalló contra el pecho del teniente Mestalla, y la otra, que habría podido vivir si hubiera tomado decisión contraria. Cuando la voz del mismo comandante se entreteje en la narración, lo oímos decir:

un sólo acto verdadero, el más mínimo, el más desconocido, puede cambiar la rotación del mundo y detener el sol y hacer que se derrumben la murallas de Jérico [...] ése es el misterio más grande, el único [...], el misterio de los actos no soñados o deseados o imaginados, prescritos en las ordenanzas, detallados en los manuales de comportamiento, sino los que interrumpen en medio de la realidad como llamarada de un incendio, los inauditos, los inesperados, los que modifican para siempre la materialidad de las cosas. ²¹

Quizá, no sea del todo erróneo ver en *un solo acto verdadero* del comandante Galaz un acercamiento ético y, en cuanto novelesco, también estético a lo que nos atrevemos a denominar el *credo* literario de Antonio Muñoz Molina. Este *credo*, que obviamente emana de muchos textos teóricos del autor de *El jinete polaco*, lo citamos en la forma que asume en el homenaje a Max Aub:

Al mezclar siempre, sistemáticamente, historia y ficción, personajes inventados con personajes reales, Max Aub nos permite percibir lo histórico en términos de una experiencia personal, y nos enseña que la historia, que sólo sucedió de una manera cerrada, pudo suceder de otro modo, contuvo posibili-

²⁰ V. GIL DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit, Paris 1985, pp. 108–109.

²¹ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *El jinete*, cit., pp. 333–334.

dades luego abolidas, hechos que estuvieron a punto de ocurrir, que pudieron o debieron haber sido reales. Con frecuencia el estudio de la historia nos lleva a la creencia implícita en el fatalismo, una de cuyas variantes fue la idea marxista de que los acontecimientos históricos obedecen a leyes tan inflexibles como las que rigen el mundo físico. [...] La Guerra Civil no tenía por qué haber estallado. Max Aub, que dedicó tantas energías de su voluntad, de su inteligencia, de su memoria a comprender lo que había sucedido en la guerra, no acataba su fatalidad hasta el punto de no vislumbrar otras posibilidades mejores que no se cumplieron.²²

Carlota Fainberg trata la experiencia del exilio de modo muy diferente, enfocando su otro aspecto y proporcionándosela a los lectores a través del discurso paródico. A diferencia de *El jinete polaco*, es una novela corta. La protagonizan Claudio, personaje-narrador, académico con vistas a obtener el puesto de profesor titular de literatura en Humbert College, y Marcelo, *strategical advisor* de una empresa inmobiliaria. Los dos quedan atrapados por la ventisca en el aeropuerto de Pittsburgh. Marcelo aprovecha dichas circunstancias para contarle a su interlocutor la historia de un amorío que hace cuatro años vivió en Buenos Aires. Los lectores le pisamos los talones a Claudio en la persecución, cada vez más impaciente y menos distanciada, de dos climas: el del encuentro amoroso entre Marcelo y la *femme fatale* bonaerense y el de la carrera académica del mismo narrador.

En una entrevista Antonio Muñoz Molina preguntado por Katarzyna Olga Beilin por el contraste más que evidente entre los protagonistas de *Carlota Fainberg*, respondió: «se trata no tanto de un español y un forastero como de un hombre que se siente ajeno en todas partes y otro que se siente bien en cualquiera, hasta en el aeropuerto.»²³ De hecho, es una distinción sólo aparentemente aplicable a Claudio y Marcelo, figuras cuya conversación en el aeropuerto ocupa más de la mitad de la novela. De Marcelo sabemos que «lo hacía todo con una desenvoltura asombrosa, se movía por el aeropuerto y se acomodaba en los asientos de plástico como si fuera el dueño absoluto del espacio

²² ID., *Pura alegría*, Alfaguara, Madrid 1998, pp. 104–105.

²³ KATARZYNA OLGA BEILIN, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2004, p. 114.

y no tenía reparo alguno en chocarse o rozarse con alguien.»²⁴ De Claudio, en cambio, que pertenece «a lo que los sociólogos llaman [...], con una metáfora no infortunada, el tipo cocoon. Aunque no esté en su casa, bien calefactada y forrada de moquetas, por dondequiera que va, lo envuelve su capullo cálido de *comfortable privacy*.»²⁵ Así que Claudio también tiene su espacio de comodidad psíquica, con tal de que «pueda abrir con avaricia cualquiera de los libros o los *journals* que ha escogido para el viaje, o recurrir [...] a su pequeño ordenador.»²⁶ Familiarizado con la obra de Eco, Lacan, Derrida, Kristeva, Foucault, por mencionar sólo algunos de los apellidos que evoca en abundantes e intencionadamente maliciosos metacomentarios sobre la estrategia narrativa de su interlocutor, se aleja de la realidad a través del discurso científico igual que éste se deja llevar por las fantasías sexuales.

¿Quién será entonces el personaje «que se siente ajeno en todas partes»?²⁷ ¿No se trata, acaso, de una figura secundaria, al margen de los hechos que componen la trama, es decir, de Mario Said, un viejo amigo de Claudio, «que tiene una ascendencia tucumana y siria»²⁸, «que en el año setenta y seis se salvó de milagro de que lo desaparecieran en una de aquellas cárceles secretas a las que llamaban con precisión sieniestra, chupaderos, y tardó quince años en volver»²⁹, «después de largos años en la vida académica norteamericana»³⁰. Dice el mismo Mario Said:

Quando yo era pequeño, en Tucumán, los niños de la calle me llamaban el Turco. Me fui huyendo a España cuando vino el Proceso y allá me llamaban algunos sudaca, o moro, si no me escuchaban hablar. Emigré a los Estados Unidos, nació mi hija y la llamaron la India. ¿Y sabes cómo la llaman ahora las niñas en la escuela? La gringa, la gringuita. Vos por lo menos sos de un sitio...³¹

²⁴ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Carlota Fainberg*, Alfaguara, Madrid 2000, p. 28.

²⁵ *Ivi*, p. 18.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ KATARZYNA OLGA BEILIN, *op.cit.*, p. 114.

²⁸ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Carlota Fainberg*, cit., p. 126.

²⁹ *Ivi*, p. 145.

³⁰ *Ivi*, p. 126.

³¹ *Ivi*, p. 129.

Los críticos de la novela se ponen de acuerdo en que Marcelo Abengoa despierta más simpatía e interés en su relato por parte del lector que Claudio, verdadero objeto de burla del autor³². Alejándonos de este consentimiento común, aseveramos que tanto el catedrático, con sus malabares académicos rimbombantes, como Marcelo Abengoa, con su autocomplacencia y despreocupación generales, teñidas de un machismo efervescente, son personajes puestos en ridículo y sus discursos llevan igual de ostensible la marca de la parodia. Al dúo irrisorio podemos añadir a Morini: el jefe del Departamento de la Literatura, quien alcanza los límites de la *political correctness*, y a Ann Gadea Simson Mariátegui, la tres veces divorciada y venerada en los círculos académicos representante del *New Lesbian Criticism*.

Carlota Fainberg provoca en el lector un doble distanciamiento irónico, tanto del protagonista culto: teórico literario postmoderno, como del relator ingenuo temeraria o temerosamente anclado en décadas pretéritas. Citemos a Linda Hutcheon, quien afirma: «llamar algo irónico o nostálgico es, de hecho, menos una *descripción* de la *entidad como tal* que una atribución de la calidad de *respuesta*». ³³ De ahí que la ironía —igual que la nostalgia— haya que buscarla en el ojo del que mira. ¿De quién será el punto de vista propuesto a los lectores? ¿Cuya experiencia se les transmite entre líneas de los discursos parodiados? La ironía suele ser herramienta de los que han sido excluidos de un discurso predominante, de los privados del privilegio de hablar directamente y en voz alta. Con una sonrisa irónica el lector se aleja de los protagonistas y asume la perspectiva de un personaje secundario, de Mario Said, quizá también la de la misma Carlota Fainberg, una *famme fatale* típica, ya que tanto él como ella han sido despojados de voz propia, convirtiéndose en pantallas para proyecciones ajenas, sin que encuentren el propio reflejo ni en el discurso científico, ni en el imaginario estereotipado.

³² V. SALVADOR A. OROPESA, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaén, Jaén 1999, pp. 19–20; y JOSÉ MANUEL BEGINES HORMIGO, *Personajes y estilo en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Padilla Libros Editores & Libreros, Sevilla 2006, pp. 213–214.

³³ LINDA HUTCHEON y MARIO J. VALDÉS, *Irony*, “Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue”, en «Poligrafías. Revista de Literatura Comparada», n. 3, 1998–2000, pp. 18–41, p. 22.

Usar el lenguaje es asumir perspectivas ³⁴. Escribir novelas es avivarlas, transformarlas en experiencias compartibles. Múltiples son los recursos a través de los cuales se realiza tal transformación. Según afirmó Liev Vigotski: «la investigación de la teleología del procedimiento, es decir de la función de cada uno de los elementos estilísticos y su orientación racional nos explicará la vida auténtica de la narración y convertirá su construcción muerta en un organismo vivo». ³⁵ Huelga decir que en las novelas analizadas quedan muchos elementos estilísticos y recursos estructurales por investigar; en el presente capítulo hemos indagado tan sólo en el testimonio de dos personajes con la experiencia del exilio y en la transmisión de ésta a través de procedimientos narrativos particulares. El procedimiento de anticipación-resonancia en *El jinete polaco* y el tratamiento paródico de los discursos principales en *Carlota Fainberg* contribuyen a que los personajes exiliados puedan repatriarse en la experiencia lectora.

³⁴ Apoyemos esta constatación, para que no parezca demasiado lacónica, en las palabras de Jerome Bruner: «Language necessarily imposes a perspective in which things are viewed and a stance toward what we view. It is not just, in the shopworn phrase, that the medium is the message. The message itself may create the reality that the message embodies and predispose those who hear it to think about it in a particular mode». JEROME BRUNER, *Actual minds, possible worlds*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts/London 1986, pp. 121–122.

³⁵ LIEV VIGOTSKI, *Psicología del arte*, Barral, Barcelona 1972, p. 190.

¿Qué acabó con Babelias y Marbellas? Reflexión social y palabra comprometida en la poesía de Aurora Luque

Dolores Juan Moreno, Universitat de les Illes Balears

1.1. La palabra política

Hoy, 14 de julio de 2003, he recibido un mensaje en el teléfono móvil: *Allons enfants de la poésie! Vive la république possible!* ¿Procede de este siglo ese mensaje? ¿Es del siglo pasado? ¿Cuándo empezó a ser anacrónica o ligeramente paródica esa exhortación colectiva al avance y a la consecución de lo imposible? Del siglo XX he conseguido salvar sólo una surtida colección de preguntas cada vez más irresponsibles. Una certeza, tal vez: toda palabra es política.¹

La sentencia final de la cita representa una toma de postura que sitúa a quien la enuncia, la poeta andaluza Aurora Luque (Almería, 1962), en un lugar controvertido de la lírica española contemporánea. La sensación ante lo extemporáneo es el motor de una reflexión que hilvana épocas pasadas con momentos del presente donde el denominador común es el estímulo para la acción revolucionaria, aunque la naturaleza de tal subversión se desconozca. El inicio parafraseado de *La Marseillaise* recupera una postura beligerante que insta a “la consecución de lo imposible”: los hijos de la poesía son llamados a la revolución. Pero, ¿a cuál? En este contexto de lindes

¹ AURORA LUQUE, *Una extraña industria*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid 2008, p. 21.

indefinidas, necesariamente «toda palabra es política» sin importar que palabra se entienda como conocimiento o comunicación; como desconsuelo o denuncia; como arma cargada de futuro o como esencia y desnudez. La dimensión social de la poesía, su intención revolucionaria o su vertiente comprometida son cuestiones que suscitan todavía posiciones contrapuestas en la crítica actual y la cuestión, llegados a este punto, es reflexionar sobre la validez de estos conceptos en la lírica publicada a partir de 1980: *¿le jour de gloire* reporta hazañas memorables o simplemente una *diminuta revolución*?

De todas las antologías o estudios que pretenden ofrecer una visión global del panorama poético actual, existen varios que se ocupan de las poéticas “comprometidas”² y pesar de que en ningún momento se ofrezca una definición que aúne los planteamientos de los diferentes autores, parece triunfar la idea de que por “poesía comprometida” no debe entenderse meramente un compromiso político, si no un compromiso con la *polis* en una recuperación de la más o menos aceptada idea de que toda poesía se crea en una sociedad que la justifica. Es precisamente en ese sentido que debe entenderse la afirmación a simple vista tan radical de Luque: toda palabra es política porque su significado viene otorgado por las reglas marcadas por la sociedad a la que en última instancia se dirige.

En la poesía de la almeriense se hallan reunidas categorías de compromiso de muy diversa índole que tienen que ver con deudas que histórica o literariamente ha ido contrayendo a lo largo de su vida³.

² Destacan *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio* de Luís Bagué Quílez; *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas: 1980–2005)* de Araceli Iruvreda; el monográfico de la revista *Ínsula* titulado “Los compromisos de la poesía” o la compilación que corre a cargo de Mariscal y Pardo con un guiño claro a Rafael Alberti: *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*. Esta última presenta un repertorio interesante: reúne catorce textos en prosa de catorce poetas contemporáneos que reflexionan sobre la dimensión comprometida de la poesía, además de un prólogo y un epílogo de Luís García Montero y Juan Carlos Rodríguez, respectivamente.

³ En la rueda de prensa previa a una lectura poética que ofreció en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 2009, aclaraba: «Me preguntaban esta mañana en una rueda de prensa por el compromiso de los poetas. ¿Existe un compromiso renovado en la poesía más reciente, que se escribe en la actualidad o se ha olvidado por completo? [...] El compromiso ya no es lo que era. Antes a los poetas se los clasificaba en los que estaban en la torre de marfil y los que estaban comprometidos políticamente y se despreciaba incluso a los que optaban por lo que se llamaba “torre de marfil”. Pero no es cierto que esa distinción tan

Por ello puede decirse de Luque que es una poeta–reciclaje: el producto de su poesía es el resultado de la reutilización de unos materiales provenientes “de todos los pasados a la vez”⁴ que, depurados por el cedazo del compromiso estético, se conjugan con las necesidades del presente ofreciendo al fin un material aprovechable para el consumidor–lector actual. Uno de los poemas que de forma significativa representa, por una parte, las fusiones entre pasados y presentes y por otra la concreción de un compromiso latente es “Trieste la nuit”⁵, incluido en su poemario *Camaradas de Ícaro* de 2003. En el poema se representa la “arqueología trágica”⁶ de un

neta pueda hacerse; las cosas no son blanco y negro sino que hay poetas, como Juan Ramón Jiménez, que se comprometieron consigo mismos en la construcción de un mundo bello que iba a mejorar y embellecer los espíritus de quienes lo leyeran», AURORA LUQUE en “Veladas poéticas”, Universidad Internacional Menéndez Pelayo 2009. La dicotomía que Luque invalida en su respuesta denota una toma de postura compartida por otros poetas coetáneos que, con ella, entienden la poesía como un espacio conciliador entre la estética y la moral, premisa que no deja de ser la transposición de la idea de que poesía y vida son realidades inherentes. Sin ir más lejos, en el volumen ya citado de Mariscal y Pardo, Luís García Montero recurre también a la torre de marfil para reflexionar en términos similares a los de Luque y tanto uno como otro intentan recordar «lo que hay de compromiso histórico en la pureza. Pero, claro, tampoco podemos olvidar lo que hay de compromiso lírico en la poesía política», JOSÉ M. MARISCAL y CARLOS PARDO (eds.), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Visor, Madrid 2003, p. 16.

⁴ AURORA LUQUE, *Una extraña industria*, cit. p. 18.

⁵ “Trieste la nuit”: Como la grappa amarga echa a rodar/ un verso roedor, una elegía./Elegía por barrios tristes como el judío/ de Trieste, con sus ruinas/ precintadas, atroces, herrumbrosas./ En cada escombros insiste su fantasma./ Al presente le duelen/ los hombros de cargar/ los sacos polvorientos del pasado./ El teatro romano, despreciado / y herboso: Mussolini/ dio veneno a la risa originaria./ La bulimia del Tiempo en las ciudades./ Elegías por horas arruinadas,/ por noches envasadas al vacío,/ por lo que sólo a solas/ voy a saber que pierdo,/ a saber devorado por la hambruna/ violenta de la nada./ Los cuerpos son ciudades que se aguantan/ con sus ruinas desechas/ y que no reconstruyen sus palacios/ —les falta presupuesto/ y arquitecto, y andamos, y monarca./ Al presente le duelen/ los ojos de llevar/ las lentes polvorientos del pasado. AURORA LUQUE, “Trieste la nuit”, en *Camaradas de Ícaro*, Visor, Madrid 2003, p. 62, vv. 1–28.

⁶ Álvaro Salvador (Granada, 1950), en una conferencia titulada “Paisajes de la destrucción en la poesía hispanoamericana del siglo XX” pronunciada en marzo de 2012 en la Universitat de les Illes Balears reflexionaba precisamente sobre el impacto que causaba en el poeta la contemplación de las ruinas. Salvador aclaraba en su introducción, siguiendo los preceptos marcados por Rafael Argullol en *La atracción del abismo* de 2006, el gusto que los románticos tenían por estos espacios destruidos y cómo el siglo XX había recogido la herencia de esa atracción: las ruinas en la poesía española contemporánea representan una doble sensación de melancolía y terror, son huella de la grandeza del hombre pero de igual forma lo son de la destrucción. El profesor y poeta granadino calificó las ruinas como “la arqueología

pasado «donde en cada escombros insiste su fantasma» y donde se demuestra «la bulimia del Tiempo en las ciudades.»⁷ La identificación ciudad–cuerpo destruye la línea de lo público y lo privado para dar paso a un espacio común sin posibilidad de reconstrucción porque «les falta presupuesto/ y arquitecto, y andamios,/ y monarca.»⁸ En esta tesitura, también en el poema se asiste a una ceremonia de la desposesión (el poema mismo es esa ceremonia), que avanza verso tras verso en reflexiones nihilistas que son a su vez elegías «por horas arruinadas,/ por noches envasadas al vacío,/ por lo que sólo a solas voy a saber que pierdo,/ a saber devorado por la hambruna violenta de la nada.»⁹

Esta continua superposición de planos cifra un compromiso delimitado en tres vertientes que acaban fusionándose en una sola: historia, poesía e intimidad se conjugan en el poema para demostrar que la herencia destructiva de la guerra (en este caso la Segunda Guerra Mundial) la sufren también los que no la han vivido y los errores del pasado provocan dolores retroactivos, confusión, enfoques muy poco nítidos porque «al presente le duelen/ los ojos de llevar/ las lentes polvorientas del pasado.»¹⁰

1.2. Incubadora de utopías¹¹

La crítica social y política halla su espacio en el libro de 2008 *La*

de la barbarie” (recordando la “arqueología trágica” de Argullol) y el proceso de contemplación de las mismas como una verdadera “ceremonia de la desposesión” oficiada por el aire denso de la memoria y el silencio de los cadáveres bajo las piedras. Precisamente, los conceptos que recuperaba Salvador para hablar de los poemas de los hispanoamericanos de la primera mitad del XX son también válidos para la composición de Luque.

⁷ AURORA LUQUE, *Camaradas de Ícaro*, cit. p. 62, v. 13.

⁸ *Ivi.* p. 62, vv. 23–25.

⁹ *Ivi.* p. 62, vv. 14–19.

¹⁰ *Ivi.* p. 62, vv. 26–28.

¹¹ “Incubadora de utopías” es el título de la aportación de Aurora Luque al volumen de Mariscal y Pardo e igualmente se incluye en su conjunto de ensayos sobre poetas y poéticas *Una extraña industria*.

*Siesta de Epicuro*¹². En una subsección del poemario dedicada a Catulo (significativamente titulada “Catulo y yo”), se incluyen una serie de poemas–reescritura de los *carmini* del poeta de Verona. En dos de ellos la denuncia social y política que se presenta como calcos de otras dos composiciones de semejante sesgo bien conocidas en el repertorio del latino¹³. El primer poema, titulado “Senatus Hispanus”, es una clara reelaboración del carmen cincuenta y dos de Catulo y versa en los siguientes términos: «¿A qué estás esperando, Lesbia, para morirme ya?/ Acebes el beato sermonea siniestro/ y en el congreso luce/ Zaplana un bronceado que encandila./ ¿A qué estás esperando, Lesbia, para morirme?». ¹⁴

En esta versión luqueana el engranaje irónico empieza a operar desde el mismo título y se intensifica en la presentación de los actantes, personajes bien conocidos de la derecha política española. El atrevimiento y la originalidad de la composición residen a mi parecer en la actualización del sarcasmo de latino: a “tiñoso” Luque prefiere “el beato” que sermonea siniestro; a jurar en falso, lucir “un bronceado que encandila”. En cualquier caso, ambos aparecen ridiculizados y despojados de su función política por la que son públicamente conocidos.¹⁵

¹² Dividido en cuatro secciones con claras referencias a la Antigüedad grecolatina: “La siesta de Epicuro”, “La biblioteca de Pisón”, “El jardín de Filodemo” y “La tumba de Lucrecio”. La segunda de las partes, “La biblioteca de Pisón” incluye una serie de composiciones inspiradas en tres referentes literarios de vital importancia para Luque: René Vivien, María Rosa de Gálvez y Catulo.

¹³ Este tipo de recuperaciones o reescrituras no son una práctica aislada. Luis Bagué Quílez en su artículo “Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta” señala: Desde mediados de los años setenta, el regreso al universo clásico es indisociable de la restauración de un humanismo que se basa en el equilibrio entre los aspectos artísticos y vitales que se vierten en el poema. De acuerdo con esta reivindicación ha de entenderse el reencuentro con los maestros (Catulo y Marcial) y con las fuentes (el epigrama, la sátira y la elegía) de la tradición grecolatina. (En LUÍS BAGUÉ QUÍLEZ, “Entre clasicismo y vanguardia: el compromiso poético en los autores de los años ochenta”, en «Anales de Literatura Española», Universidad de Alicante, Alicante 2004, n. 17, pp. 15).

¹⁴ AURORA LUQUE, *La siesta de Epicuro*, Visor, Madrid 2008, p. 32.

¹⁵ Luque, curiosamente, reconoce más tarde en la lectura de Satander ya mencionada el peligro que subyace esta composición: “Aquí me doy cuenta de lo mucho que cambia la vida política y lo mucho que pueden quedarse incomprensibles los poemas cuando pasan unos años. Catulo se escandalizaba con lo que estaba pasando en las instituciones romanas; sobre todo le escandalizaban los arribistas y hay un poema en que exagera mucho y dice ‘prefiero

En el segundo de los poemas del ciclo de Catulo reside la clave del título de este artículo. El tono irónico se mantiene, aunque acaba venciendo una suerte de desidia disfrazada de denuncia social. La propuesta de Luque es la siguiente: «El mucho tiempo libre te envenena,/ te deprime, te da la paranoia./ Es el tedio que arruina a los ociosos/ y a las ciudades ricas./ El ocio perdió, después que a ti,/ a alcaldes y a ministros./ Y el negocio mezclado con el ocio/ acabó con Babelias y Marbellas». ¹⁶

La reelaboración de Luque parece girar en torno al concepto de “ocio” y su supuesta peligrosidad; sin embargo, esta excusa que acaba derivando en crítica social nace de un estímulo amoroso, como sucede en la versión primigenia. El poema de Luque está estructurado en dos partes y sólo primera de ellas contiene la clave intertextual del carmen cincuenta y uno de Catulo ¹⁷. La segunda es la sección que actualiza el poema latino cuando al unir en una secuencia Babelia (el ayer) y Marbella (el presente) se ejemplifica cómo sigue siendo válido hoy el lugar común “nihil novum sub sole” ¹⁸.

El tercer poema de esta sección pertenece a una serie de veinticinco haikus reunidos bajo el nombre *Haikus de Narila* ¹⁹ en un pequeño cuaderno editado por la antigua imprenta Sur. Es en fecha de publicación anterior a los otros y se adivinan ya dos de las características básicas que se han señalado en las composiciones del ciclo de Catulo: la toma de postura como imperativo moral y la deuda

morirme a ver esto que estoy viendo’ y yo pues le doy la vuelta”, AURORA LUQUE en “Veladas poéticas”, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander 2009.

¹⁶ AURORA LUQUE, “Ocio”, *La siesta de Epicuro*, cit. p. 31.

¹⁷ Sólo los cuatro últimos versos del poema original se reproducen en la versión de Luque. Para llegar a ellos el lector debe transitar un verdadero “catálogo de síntomas amorosos” que sufre Catulo cuando se encuentra con Lesbia por la calle, después de que esta le abandonara por otro amante.

¹⁸ De nuevo Luque reflexiona medio en serio medio en broma sobre la intención última del poema: “Aunque acuda a Catulo como excusa, es algo que creo que es incluso una necesidad social. Creo que la siesta debería entrar en los derechos humanos y el ocio de calidad, el tiempo de ocio también tendría que ser un derecho mucho más valorado, incluso defendido socialmente de lo que está. Pero el ocio también se puede convertir en tedio enfermizo. Catulo ve que el tiempo libre lo abrumba y le hace daño”, AURORA LUQUE, “Veladas poéticas”, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander 2009.

¹⁹ AURORA LUQUE, *Haikus de Narila*, Antigua Imprenta Sur, Málaga 2005.

con la tradición clásica ²⁰. En la serie de haikus se hallan temas recurrentes como la reflexión sobre el camino, la infancia o la contemplación de elementos naturales en armónica combinación. Además, Elsy Cardona añade en su estudio sobre los haikus de Luque: «Estos haikus transgreden los temas aceptados por la escuela de Hototogisu para el haiku neoclásico ya que tratan de asuntos no “bellos” como el miedo, el abuso de la mujer, la vejez y lo feo y la contaminación ambiental». ²¹ Un ejemplo de ello es el haiku al que me vengo refiriendo: «Octubre, últimos pájaros/ en Gibraltar/ una ballena inglesa venenosa». El haiku hace referencia «a la prolongada presencia del submarino HSM Tireless (S88) de la flota británica en el estrecho de Gibraltar, mientras se le reparaba una fuga de líquido refrigerante, y a los subsecuentes efectos ambientales que tal hecho tuvo sobre los hábitos de las aves migratorias de Europa.» ²²

En este breve poema, el tratamiento de las coordenadas espacio-temporales viene cargada de una importante dimensión metafórica. La especificación tiempo, Octubre, permite *a priori* interpretar el sintagma “últimos pájaros” como una consecuencia natural y lógica del ciclo vital: se trata de las aves rezagadas que permanecen aún en el lugar cuando las otras han seguido los procesos migratorios. Parece de esta forma que el ritmo de la naturaleza se respeta. Sin embargo, la mención de la «ballena inglesa venenosa» puede invertir la interpretación y dirigirla hacia derroteros menos amables relacionados con la alteración en la conducta de las especies, su desaparición incluso, a causa de la intervención del hombre. Otros haikus le sirven a Luque como vía para la crítica al maltrato de la naturaleza: «Se va el excursionista/ Alivio en los pulmones/ de los castaños». ²³

El punto común de las dos composiciones es la presencia del

²⁰ A este respecto, el lector conocedor de los orígenes del haiku puede pensar en una exclusiva herencia de raigambre oriental. Sin embargo y aunque algo de ello se encuentre en la serie de tres versos, Luque lo vincula de nuevo al legado clásico del que se siente deudora pues ella misma llama a sus haikus “microbucólicas” (AURORA LUQUE, *Una extraña industria*, cit. p. 27).

²¹ ELSY CARDONA, “Haikus de Narila, acuarela de estilos”, en «Adarve», 2007, n. 2, p. 68.

²² Ivi. p. 69.

²³ Ivi. p. 59.

hombre como el elemento discordante que destruye el equilibrio natural; en ambos casos el objetivo de la crítica condensada en los tres versos es incidir en el componente exterminador presentado en el primer haiku como una “ballena venenosa” y en el segundo como un símbolo opresor que sólo con su ausencia permitirá “el alivio en los pulmones” en el espacio natural.

1.3. La palabra de Pandora

En la reflexión comprometida de Luque tiene también cabida el papel y el lugar de la mujer en la historia. Meditación metapoética y alegato feminista se condensan en la primera composición de esta sección, donde de nuevo el punto de partida remite a la tradición clásica. En esta ocasión, la figura mitológica de Pandora se alza como testafarro del cambio para la consecución de una nueva humanidad: la revolución primera que debe acometerse estará vinculada a la renovación del lenguaje que necesita desprenderse de las palabras gastadas y rotas y renacer para poder ser plenamente operativo en una sociedad rejuvenecida:

Llamarán a tu puerta una tarde cualquiera./ Y no se sabe quién habrá dejado/
 en el suelo un paquete para ti./ MUY FRÁGIL, dice al dorso. Lo remite
 Pandora./ Albergue de montaña en el Olimpo./ Grecia la Vieja./ Sí, parece su
 otra caja,/ la caja fascinante, la olvidada,/ la que nunca abrió nadie,/ la que
 escondía el Tiempo en algún zulo,/ la que cruzara intacta por los mitos,/ la
 que nunca extrajeron los viejos arqueólogos/ ni indagaron los más serios
 poetas/ y que —mira por dónde—/ aparece en tu puerta, inesperada./
 Contiene la mordaza, ya suelta, de Pandora,/ venenos para dar a las palabras/
 que usurparon el trono tantos siglos,/ ese brillo del no,/ el cinismo de
 Hermes,/ hondas para romper los espejismos/ de las formas dañinas del amor/
 y palabras vibrantes y fresquísimas/ dispuestas a pisar, como gacelas,/ las
 lenguas gangrenadas e inservibles./ (Algo queda en el fondo. No lo mires./
 Cuídate de Pandora: es el olvido)/ Si llaman a tu puerta cualquier día,/ si
 traen un mensaje de muy lejos,/ mira la dirección del remitente/ porque a
 veces los dioses, caprichosos/rectifican el mundo en cajas nuevas.²⁴

²⁴ AURORA LUQUE, “Aviso de correos”, *Transitoria*, Renacimiento, Sevilla 1998, p. 28, vv. 1–32.

La reivindicación de esta Pandora desconocida (y de su símbolo) actúa como vehículo para la reflexión sobre el lenguaje maltrecho por el uso y el abuso. Pandora, convertida en una nueva *mater linguae*, es quien envía la clave para la renovación del lenguaje del amor con «palabras vibrantes y fresquísimas/ dispuestas a pisar, como gacelas,/ las lenguas gangrenadas e inservibles». Escribe Luque:

Ese poema, “Aviso de correos”, es un poema feminista, o quiere serlo, una reinvención de la caja que alude sobre todo al mito paralelo de Adán y Eva, que a lo largo de la historia ha hecho tanto daño. Los mitos hay que revisarlos y aceptarlos como las fábulas que son, pero evitar que sigan operando en lo que tiene de categoría moral.²⁵

Además del caso de Pandora, la denuncia de la vigencia de esos antiguos mitos se cifra en otro poema que reivindica la figura histórica de una mujer olvidada hasta hace muy poco: Hipatia. “El cráter de Hipatia”²⁶ tomando como pretexto a la luna primero y a Hipatia después²⁷, pretende ser una crítica a la naturaleza del hombre y su tendencia a despreciar el ansia de conocimiento que mueve los “anhelos libres”. La apelación directa al personaje que ocupa los tres últimos versos del poema representa el clímax de un tono íntimo y fraternal que ha ido fraguándose a lo largo de los versos, desde un inicio aparentemente impersonal en el que el sujeto poético no (a)parece implicado. La luna e Hipatia, como resultado de un proceso metonímico, acaban identificándose («Un sideral minuto de silencio / para ella. Por ella»)²⁸ de manera que el gesto de respeto que se demanda para una se requiere también para la otra²⁹.

²⁵ ALMUZARA JAVIER, “Aurora Luque, camarada de Ícaro”, «Clarín: Revista de Nueva Literatura», n. 52, 2004, año 9, p. 44.

²⁶ «Canta Albert Pla que la luna se esconde/ para *cagar* estrellas./ La idea es vieja, vieja,/ como la luna usada y venerable:/ la luna se pretende/ uno más *inter nos*. Los poetas han puesto/ a la luna y al cielo a hacer de todo:/ rielar, acompañar, escuchar, tener novio./ Un sideral minuto de silencio/ para ella. Por ella:/ Hipatia tiene un cráter dedicado./ algún poro lunar, alguna estría/ de ese mudo pegote de cal blanca/ se llama como ella./ Hipatia, los humanos/ no merecen la luna y su misterio/ ni tus anhelos libres ni tu nombre», AURORA LUQUE, “El cráter de Hipatia”, en *Camaradas de Ícaro*, cit. p. 54, vv. 1–17.

²⁷ Repárese en la recuperación del símbolo ancestral de la luna como representación de lo femenino, además de la noche, tiempo especialmente recurrente en la poesía de Luque.

²⁸ AURORA LUQUE, *Camaradas de Ícaro*, cit. p. 54, vv. 9–10.

²⁹ A este respecto es justo recuperar su “Poética. El mito de Sísifa” publicada en la

1.4. *Poesía y patrie*: conclusiones

La voz disidente en la poesía de Luque viene versificada en discursos heterogéneos que tienen como denominador común una crítica al presente desde la recuperación de los discursos disconformes de la tradición clásica: Catulo, Pandora o Hipatia son las voces libertarias a las que se da cauce en unos versos convertidos en imperativo moral, social y vital. No se trata tanto de encontrar una definición unívoca de lo que significa poesía comprometida para Aurora Luque, sino de no perder de vista la capacidad de la lírica para seguir creando esperanzas y utopías en pleno siglo XXI. Por ello, la crítica política o la defensa de la mujer como creadora se conjugan en los poemarios de Luque, representación concreta de que «La *poésie* sigue siendo, desde luego, la *patrie*. Un territorio irrenunciable. La cuestión del compromiso en la escritura no puede tener soluciones amables: dos territorios que no saben si comparten un suelo contiguo o una larga frontera entrecerrada.»³⁰

antología *Ellas tienen la palabra*: «Revisar y reconstruir la tradición es una tarea inaplazable. [...] Pienso en el castigo atroz de Sísifo cada vez que me acerco a la vida o a la obra de una escritora de épocas pretéritas. En el siglo XIX, en la Grecia antigua o en el Renacimiento un número no insignificante de mujeres tuvo a su disposición papiros y papeles, el reconocimiento de contemporáneos y homenajes incluso de generaciones posteriores. Pero rara es la trayectoria literaria femenina [...] que no se quiebra o se despeña por culpa de algún malentendido absurdo o de alguna obcecada fuerza interior. ¿Ejemplos? Sor Marcela de San Félix y sus libros quemados; Rosario de de Acuña, que prefería el silencio a ser llamada poetisa, calificativo que se le propinaba como un insulto [...]. Etcétera. Demasiados esfuerzos despeñados», AURORA LUQUE, «Poética. El mito de Sísifa», en NONI BENEGAS y JESÚS MUNÁRRIZ, (eds.), *Ellas tienen la palabra*, Hiperión, Madrid 1997, p. 411. Pandora, Hipatia, Safo, Mercedes Matamoros, María Rosa de Gálvez representan, pues, la concreción de un compromiso poético cuya finalidad última es desprenderse de las rocas del pasado y sacar a la luz la voz desconocida y nueva que la historia literaria ha mantenido enmudecida durante siglos.

³⁰ AURORA LUQUE, *Una extraña industria*, cit. p. 21.

Valor testimonial de la poesía y homenaje a Ramón J. Sender: “Regresa el pálido caballo” de Julia Uceda ¹

María Teresa Navarrete Navarrete, Universidad de Cádiz

Desde sus inicios líricos, Julia Uceda ha sustentado una coherencia entre creación e historia considerando que el devenir histórico en el que surgía su obra era una pieza más de dicho proceso. La reivindicación ideológica ha estado presente en su lírica más allá de la moda de la poesía social de los años cincuenta, generación a la que pertenece, al menos, cronológicamente.

La producción de la autora experimentó un silencio de doce años tras la publicación *Del camino de humo* ² en 1994 que no se subsanaría hasta la llegada de *Zona desconocida* en el año 2006 ³. Sin embar-

¹ El germen de este trabajo tiene su origen en la comunicación leída en el XII Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea el 1 de junio de 2012 en A Coruña titulada “Des–memoria histórica en Casas Viejas: De Ramón J. Sender (1934) a Julia Uceda (2006)”. Por otra parte, esta investigación, contrae, desde el principio, una deuda con Juan Gómez Cabeza, amigo oriundo de Benalup–Casas Viejas. Este capítulo intenta, de alguna manera, corresponder a las generosas conversaciones, acompañadas de café y vino en el Pópulo, que mantuvimos, no hace tanto, sobre su pueblo.

² JULIA UCEDA, *El camino de humo*, Renacimiento, Sevilla 1994.

³ ID., *Zona desconocida*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2006. Es cierto que en 2002 publicó en la Fundación José Manuel Lara su obra completa, *En el viento, hacia el mar (1959–2002)*, con la que fue galardonada con el Premio Nacional de Poesía en 2003, y la que se incluían poemas inéditos escritos entre 1995 y 2002, algunos de los cuales se recogieron cuatro años más tarde en *Zona desconocida*.

go, en ese verano de 2006, Uceda ofrecía en las páginas de la «Revista de Occidente» un artículo que titulaba “Fingiéndose no ver nada”⁴. En este ensayo, la autora reflexionaba sobre el valor testimonial de la palabra literaria y advertía su descuido en el mundo intelectual de la España actual. Su título, “Fingiéndose no ver nada”, era indicativo⁵. Este artículo del verano de 2006 además de reafirmar el camino estético e ideológico en el que se instala la poesía ucediana, contenía cierto aviso oculto. Se intuía que Julia Uceda estaba a punto de anunciar algo. Este presagio personal quizá viniera motivado por la publicación de aquel otro artículo del año 1967 en la revista «Ínsula», “La traición de los poetas sociales”⁶, que vino secundado por *Poemas de Cherry Lane*⁷ en enero de 1968. La poeta sevillana no defraudó y en noviembre de 2006, apareció *Zona desconocida*.

Este poemario, como bien definió Miguel García-Posada: «acoge la metafísica y la historia; a esta última se dedica una entera sección. No hay exclusiones: lo metafísico es compatible con lo histórico; de hecho, aquí lo metafísico nunca se fundamenta en nada que no sea temporal».⁸ Como bien señala García-Posada, el poemario se divide en tres secciones: “De las preguntas”, “De los senderos” y “De la blancura”. Y es, precisamente, esta última en la que la historia funciona como motor poético. El caos del mundo occidental —“Del olor de humo”—, las muertes de guerra —“Lugar con cremalleras”—, o la guerra de Irak —“Palabras para cantar alrededor de un templo vacío”—, se abren paso como asunto de estos versos. “Regresa el pálido caballo” cierra esta sección y es la composición elegida víctima de este estudio.

⁴ ID., “Fingiéndose no ver nada”, en «Revista de Occidente», n. 302–303, julio–agosto 2006, pp. 125–139.

⁵ El título procede de la canción de BOB DYLAN, “Blowing in the wind”. Si la recordamos, sus versos decían: «*How many times can a man turn his head, and pretend that he / just doesn't see? / The answer, my friend, is blowing in the wind*»; «¿Cuántas veces puede un hombre volver la cabeza fingiendo no ver nada? La respuesta, mi amigo, está flotando en el viento».

⁶ JULIA UCEDA, «La traición de los poetas sociales», en «Ínsula», n. 242, enero 1967, p. 12.

⁷ ID., *Poemas de Cherry Lane*, Ágora, Madrid, 1968.

⁸ MIGUEL GARCÍA-POSADA, «Una aventura del conocimiento», en JULIA UCEDA, *Zona desconocida*, cit., p. 97.

El asunto de “Regresa el pálido caballo” gira en torno a la construcción en el año 2005 de un hotel temático dedicado a los años treinta españoles en el mismo suelo en el que tuvieron lugar los sucesos de Casas Viejas. Seguro que recordarán que en Benalup–Casas Viejas, se proclamó en el año 1933 el comunismo libertario. “Seisdedos”, líder del sindicato anarquista local, junto con las gentes de Benalup, pretendían que una vez promulgado el comunismo libertario, las tierras se repartieran para que el pueblo las cultivara. Esta revuelta se efectúa confiando en que el comunismo libertario también se proclamará al mismo tiempo en otros puntos geográficos de España. Sin embargo, nada de esto sucede y la rebelión es sofocada por la Guardia de Asalto. La revuelta se salda con el fusilamiento de doce hombres y el incendio de la choza de “Seisdedos”, lugar dónde éste se había refugiado junto con otros cuatro hombres, dos mujeres y su nieto pequeño⁹.

Este suceso tuvo consecuencias políticas graves para el gobierno de la II República que fue acusado por anarquistas y conservadores del asesinato de estos campesinos. Manuel Azaña, según contó Catalina Silva, nieta de “Seisdedos”, en una entrevista publicada en «El Mundo» en el año 2006, le confesó a ésta en un encuentro durante el exilio de ambos en Toulouse que los muertos de Casas Viejas todavía lo perseguían.

También recordarán que una de las primeras crónicas de los sucesos trágicos de Casas Viejas fue realizada por Ramón J. Sender en la revista «La Libertad» tras su viaje a Benalup tres días después del crimen. Estas crónicas de Sender fructificaron en la novela *Casas Viejas*¹⁰ publicada en el año 1934, texto literario de una fuerza testimonial, a mi juicio, sorprendente.

Casas Viejas va a ser una pieza fundamental para adentrarnos en el texto ucediano, como veremos más adelante. Sin embargo, no es menos significativo que sea precisamente Sender el autor de estas páginas. Julia Uceda y Ramón J. Sender estuvieron vinculados desde los inicios de la trayectoria universitaria de la sevillana. Mantuvieron un

⁹ V. GÉRARD BREY, «Retorno a Casas Viejas. ¿Hacia una memoria colectiva serena?» en «Cahiers de civilisation espagnole contemporaine», n. 1, printemps 2007, p. 2–15.

¹⁰ RAMÓN J. SENDER, *Casas viejas*, Prensas Universitarias de Zaragoza / Instituto de Estudios Altoaragoneses / Depto. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Zaragoza 2004.

intercambio epistolar muy activo que comenzó durante los años sesenta, fecha en la que Julia Uceda intentaba abrirse camino en la Universidad de Sevilla como profesora. La fortuna hizo que cayera en las manos de la poeta un libro de Sender, *Las imágenes migratorias* (1960) y ésta cuenta en una entrevista con Jesús Vigorra en el año 2007 cómo sintió la necesidad de expresar en una crítica el planteamiento poético de Sender. En el proceso de escritura de dicho artículo a Uceda se le ocurrió preguntarle a un profesor de la universidad por el escritor aragonés y la respuesta fue la siguiente: «¡Ah, sí!, fue un delincuente, la República lo propuso para el Nobel». ¹¹ La reseña finalmente se publicó, como no podía ser de otra forma, en la revista «Ínsula» en febrero de 1962 ¹². Se puede afirmar, sin equivocarse, que Julia Uceda fue la primera investigadora de la obra de Sender en la España franquista.

A partir de aquí, el intercambio epistolar prosiguió: Sender le enviaba a Uceda desde Estados Unidos los libros que iba publicando y Uceda a Sender sus primeros poemarios. Cuando la poeta se autoexilió a Michigan hizo lo posible para conocerlo. El encuentro se produjo en el verano de 1968, cuando Sender acudió a Michigan invitado por Uceda para impartir un curso de cinco semanas en la Michigan State University. Se hicieron amigos ¹³.

No es muy aleatorio imaginar que cuando Uceda leyó en la prensa la noticia sobre la apertura del hotel temático en Casas Viejas, se acordara de Sender.

¹¹ JESÚS VIGORRA, *De viva voz. Entrevista a Julia Uceda*, Biblioteca Virtual de Andalucía, Sevilla 2007 (material audiovisual). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=jgW0e8xZwQ&feature=relmfu>. Para la España de los años sesenta, Sender era un escritor maldito. Por un lado, fue acusado por el bando nacional de anarquista y comunista. Por otro lado, la izquierda lo señaló como traidor de la causa comunista. Sender durante su exilio tuvo que vivir construyendo una identidad al margen o, si se prefiere, independiente. Esta posición honesta, pero incómoda, explica su profundo sentido crítico hacia los sistemas políticos sustentados en el concepto de dominación o fanatismo, sin importarle si pertenecían a una o a otra ideología.

¹² JULIA UCEDA, “*Las imágenes migratorias* (poesía), de Ramón J. Sender”, en «Ínsula», n. 183, febrero de 1962, p. 9.

¹³ V. ID., “Ramón José Sender”, en «Ínsula», n. 424, marzo 1982, pp. 3–4; ID., “En busca de Ramón”, en «El Independiente», 2 de septiembre de 1989; ID., “Ramón J. Sender: El lugar de un hombre”, en «El Independiente», 12 de abril de 1990.

Este proyecto urbanístico desde su concepción poseía un fondo turbio. En primer lugar, porque se construía sobre una tierra marcada por el crimen. En segundo lugar, porque resultaba irónico homenajear a los años treinta españoles con un hotel que se edificaba en el lugar donde se produjo uno de los mayores errores políticos de la II República. Y, en tercer lugar, porque en un principio se pensó que el nombre del hotel podría ser “La Libertaria”¹⁴. Estas cuestiones junto con otras muchas se iban sucediendo en los artículos periodísticos de 2005. Únicamente voy a aludir a un ejemplo, pero hay más de cincuenta. En su “Tronera” del diario «El Mundo», Antonio Gala escribe:

Lo del Hotel Libertaria (de no menos de cuatro estrellas, es la condición para que colabore la UE) en el pueblo de Casas Viejas o Benalup de Sidonia o como sea, le parece a casi todo el mundo, con desastrosas excepciones, una barbaridad mayúscula y repugnante. [...] María Silva no está para que su nombre se dé a algo que beneficie un turismo enfermizo. Así no se revisa ni se venera nuestra historia. Que se hagan Paradores de turismo en otros sitios y con otros nombres. Y que se inventen otras formas de aupar economías.¹⁵

Finalmente, el hotel se denominó “Utopía”, nombre que pareció menos insultante que el anterior. Sin embargo, en él siguen resonando los ecos del 33: la utopía del comunismo libertario, la utopía de la lucha obrera... El hotel de lujo con campo de golf del principio, quedó reducido a un hotel de pocas habitaciones. Y, la fracción de terreno donde supuestamente se ubicaba la choza de Seisdedos fue cedido por la constructora para la creación de un instituto privado de investigación histórica. Esto último desconozco si se está llevando a cabo. De momento, el terreno está vacío y no cuenta con ningún instituto de estas características. Lo que sí se consiguió fue que el espacio se catalogara como Bien de Interés Cultural con la tipología de Sitio Histórico según el BOJA del 21 de agosto de 2009.

Ante tal revuelo mediático, Julia Uceda se planteó, en un primer momento, escribir un artículo periodístico sobre este tema. Por aque-

¹⁴ Que el hotel se denominara de este modo y no de otro es de un gusto un tanto provocador. Seisdedos, como ya hemos explicado, se refugió en la choza junto a otras personas. Una de ellas era María Silva, su nieta. Ella consiguió escapar de la choza antes de que la Guardia de Asalto la incendiara. Lamentablemente, murió tres años más tarde en la Guerra Civil. María Silva era conocida en Casas Viejas bajo el apodo de “La Libertaria”.

¹⁵ ANTONIO GALA, “La Libertaria”, en «El Mundo», 29 de agosto de 2005.

llas fechas, Uceda colaboraba en «El País» donde escribía artículos de actualidad política y social y, también publicaba algunos poemas inéditos. Sin embargo, esto no ocurrió. Las razones de la fallida publicación fueron explicadas en la presentación del poemario *Zona desconocida* el 14 de febrero de 2007 en la Fundación José Manuel Lara:

Hay un poema, el último del libro, dedicado a Casas Viejas. Hay algo que me ha dolido como persona libre y demócrata de antes de la democracia. Ver esto me pareció tan horrible que mi primera reacción fue la de escribir un artículo protestando. Pero sabía que este artículo de periódico acabaría al día siguiente envolviendo pescado o castañas. En cambio el poema queda.¹⁶

Antes de reproducir el poema, únicamente me gustaría indicar una apreciación más. La composición acoge como base el texto de Ramón J. Sender, *Casas Viejas*. Se citan literalmente fragmentos de la novela, reproducidos en letra cursiva, que son insertados en los versos de Julia Uceda. Este tejer con hilo senderiano el nuevo texto, convierte la composición en un poema *pastiche*. El recurso es muy acertado dado que los acontecimientos actuales se sustentan en el pasado trágico de los sucesos de Casas Viejas. Sin más, doy paso a los versos de Julia Uceda:

REGRESA EL PÁLIDO CABALLO

.... todos los muertos inquietantes,
recordados.

Kenneth Rexroth

Ramón Sender lo vio como testigo,
en enero de 1933, cuando las llamas
improvisaron un verano
para andaluces con hambre. Buscaban
lo que a otros sobra, pero todos han muerto
y él ya no contará el segundo fuego
del año 2005, en *Casas Viejas*,

¹⁶ SANTIAGO BELAUSTEGUIGOITIA, “La soledad, la introspección, el mundo. La escritora sevillana Julia Uceda presenta los poemas de *Zona desconocida*”, en «El País», 16 de febrero de 2007. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/02/16/andalucia/1171581745_850215.html.

El poema, por tanto, sustituye al artículo periodístico y, en cierto modo, Julia Uceda acertó. “Regresa el pálido caballo” es la composición literaria de la última etapa ucediana más reproducida y citada. Por ejemplo, el poema sirvió como texto de apertura en el programa que publicó la CNT para sus jornadas en el año 2007 sobre la lucha obrera.

cuando ardió la memoria para siempre.
Con frecuencia releo las palabras escritas por Ramón
y me parece oír entre los signos
su acento aragonés nunca perdido en el destierro
que es la patria de tantos españoles absurdos:
*La comida para cinco días: dos panes
y una cantarilla con vino.* Luego describe
a una mujer sin rostro: *ella calzaba
alpargatas con remiendo de suela
vieja y de saco.* ¿Hacía frío aquel enero
o el sol brillaba indiferente? *Francisca Lago
asomó un instante entre las llamas, en llamas
la ropa y el pelo en llamas, dando alaridos.*
Continúa el testigo rindiendo
fiel testimonio a la verdad: *los cinco
que quedaron bajo las brasas rompían
la tradición española: sobre ellas
todos los anteriores,
desde Numancia, Valladolid, Toledo.*
Los de enero del 33 murieron debajo.
Eran pobres, pero ardían lo mismo.

Huele a incienso

lo que grabó la mano del testigo
en la piedra invisible del tiempo
pisada por los hijos que les niegan
subir a clase heroica

(Numancia, Valladolid, Toledo, ecc.)

...el fuego va apagándose...
*... una fosa cuadrada
con los restos humanos cubiertos de cenizas.*

Sobre ellas,

los hierros abrasados de la única cama,
se quejan.

Llovía. Se oía el mar. Callan las encinas
porque el viento ni roza sus hojas sagradas: miran
cómo el campo de golf devora lo sagrado,
el barro de los muertos
da cuerpo a las paredes de un hotel.
Y la diosa blanca de ojos sin párpados,
desde entonces,

continúa llorando hacia adentro.

La mano del testigo ya se hizo cristal
en las aguas de Núñez de Balboa
donde el polvo de estrellas le sirve de almohada.

Los otros, cenizas nunca redimidas,
divertirán a fugaces viajeros.¹⁷

Las citas de Sender están elegidas por Julia Uceda con sumo cuidado. Éstas pueden servir como carteles indicadores del viaje narrado por Sender. El escritor aragonés puso mucho empeño en narrar los sucesos después de describir en qué condiciones vivían los habitantes de Casas Viejas. De hecho lo primero que aparece en *Casas viejas* es la falta de recursos económicos, la ausencia de posibilidades de trabajo, la necesidad y el hambre. Cito un fragmento de la novela de Sender:

¿Democracia? Eso es cosa de tertulia y de los diarios del corro, que llega aquí [...]. Estos hombres están condenados, como en ninguna otra región de España, a la huraña, al aislamiento, a una triste soledad con su miseria. Los que hemos vivido en el campo de Aragón o de Cataluña no acabamos de comprender esto. Es un chico de dieciocho años quien nos ha dicho, mirando a otra parte:

—¿Qué si hay hambre aquí? [...]

Un compañero, con el que hemos celebrado haber coincidido en el viaje, nos dice cuando volvemos a la fonda:

—Después de ver a estos hombres, da vergüenza comer.¹⁸

En el poema ucediano cala esta descripción del pueblo de Benalup y, por ello, los primeros fragmentos elegidos de la novela de Sender son aquellos que retratan la realidad de su miseria¹⁹. El resto de las citas, provienen de los últimos capítulos de *Casas viejas* en los que se expone el incendio de la choza de “Seisdedos”. Sender al terminar la narración del crimen, concluye:

Los cinco de familia de “Seisdedos” que quemaron bajo las brasas rompían la tradición española. En Numancia murieron los celtiberos sobre las hogueras, en Valladolid y Toledo, los herejes, también sobre ellas. El “Seisdedos” y los suyos murieron debajo.²⁰

De ahí que la poeta sevillana recoja en el poema: *«los cinco / que quedaron bajo las brasas rompían / la tradición española: sobre ellas*

¹⁷ JULIA UCEDA, “Regresa el pálido caballo”, en *Zona desconocida*, cit., pp. 79–80.

¹⁸ RAMÓN J. SENDER, *op. cit.*, pp. 19–21.

¹⁹ JULIA UCEDA, “Regresa el pálido caballo”, en *Zona desconocida*, cit., p. 79, vv. 12–15.

²⁰ RAMÓN J. SENDER, *op. cit.*, p. 85.

/ todos los anteriores, / desde Numancia, Valladolid, Toledo». ²¹ Sin embargo, los ecos senderianos no terminan en la incorporación de citas textuales de la novela. Existen otros procedimientos como la alusión a las realidades que poseen un contenido semántico simbólico muy alto en esta novela senderiana. Me refiero, por ejemplo, a la mención de la cama de “Seisdedos”, única riqueza que poseía, según Sender. «Los hierros abrasados de la única cama» ²², se lee en el poema. O, también, la inclusión de María Mármol, estatua de aire fenicio que se encuentra en la esquina de la Iglesia de Benalup que Sender convierte en el único testigo objetivo de los sucesos a lo largo de la novela y Uceda la rememora en sus versos ²³.

Junto a estas citas de Sender, Uceda no olvida su asunto, no olvida su responsabilidad de testimoniar, como hizo su amigo aragonés, la realidad de Casas Viejas. La poeta nos habla de la aparición de un segundo fuego en Casas Viejas, el fuego que «ardió la memoria para siempre.» ²⁴ Ante esta pérdida de memoria histórica —única razón que se me ocurre para entender un proyecto urbanístico como el del hotel “Utopía”—, Uceda anhela su recuperación y condena que las muertes del año 33 en Benalup no hayan sido todavía redimidas ni protegidas ²⁵.

Sin embargo, el recurso de la intertextualidad en este poema no termina de exponerse con las referencias senderianas. El título del poema y su cita de apertura corresponden a otros autores. El título “Regresa el pálido caballo”, pertenece a la novela policíaca de título homónimo de Stephen Hunter, *Pale horse coming* ²⁶. Y, la cita de Kenneth Rexroth ²⁷ corresponde a su poema “Música de Laúd” del volumen *Sacramental Acts: The Love Poems*.

²¹ JULIA UCEDA, “Regresa el pálido caballo”, en *Zona desconocida*, cit., p. 79, vv. 21–25.

²² Ivi, p. 80, v. 38.

²³ Ivi, vv. 45–47.

²⁴ Ivi, p. 79, v. 8.

²⁵ Ivi, p. 80, vv. 41–44.

²⁶ STEPHEN HUNTER, *Pale horse coming*, Simon & Schuster, New York 2001. En esta novela se relata la sublevación de presos negros en el estado de Mississippi en el año 1951.

²⁷ KENNETH REXROTH, “Lute music”, en *Sacramental Acts: The Love Poems*, ed. de SAN HAMILL y ELAINE LAURA KLEINER, Copper Canyon Press, Washington 1997. Kenneth Rexroth fue uno de los padres de la contracultura americana, muy influyente en la *beat genera-*

Como se puede observar, el texto ucediano está impregnado de ecos literarios que luchan por la defensa de los derechos humanos que se manifiestan en contra de las guerras o que denuncian las injusticias hacia los más desfavorecidos por el sistema occidental. El sentido político o el entramado ideológico de la literatura ucediana queda bien expresado en las palabras de la propia autora:

Eres un individuo y, además, un personaje que está en la historia y tienes que justificar tu paso por la historia.

En el mundo global en el que vivimos, el ser humano es uno y muy parecido en un sitio y en otro. Lo único que lo diferencia es que habla con distinto idioma. Creo que algunos poetas españoles, sobre todo de estos últimos tiempos, se han dejado mecer por lo fácil y por lo que no compromete demasiado. Yo no soy así. Tengo muchísima curiosidad por todo. Cuando alguien me dice «en tus tiempos...», yo digo que mis tiempos son todos.²⁸

Me gustaría terminar con una última reflexión. Este poema de Julia Uceda propone un ejercicio de memoria histórica. Desea denunciar la incompreensión de la historia española que manifiestan algunos sectores de la sociedad y, sobre todo, la recaída en los mismos errores a causa de su olvido. Los sucesos de Casas Viejas del año 1933 se produjeron por reprimir la lucha por cultivar la tierra. En la actualidad, la tierra de Casas Viejas sigue siendo ajena a las gentes que la habitan. Las tierras ya no tienen valor por su cultivo, pero siguen dotando de poder a sus propietarios. La opresión se realiza en la actualidad para favorecer la especulación inmobiliaria aunque para ello se dinamite la historia y la memoria de nuestro país.

tion, y con un papel muy activo durante los años treinta y cuarenta en la defensa de los derechos civiles.

²⁸ SANTIAGO BELAUSTEGUIGOITIA, “La soledad, la introspección, el mundo. La escritora sevillana Julia Uceda presenta los poemas de *Zona desconocida*”, cit.

La memoria insurrecta frente a la Historia oficial
(1936–2006) en *El falangista vencido y desarmado*
de Andrés Sorel

Carlos Sáinz–Pardo González,
Université Paul Valéry–Montpellier 3

Si hubiera que elegir un concepto que enmarcase el conjunto de la narrativa de Andrés Sorel (Segovia, 1937), éste sería el de disidencia. A través de una distanciación deliberada frente al discurso dominante —político, mediático, ficcional o historiográfico—, Sorel construye su obra desde la más férrea independencia, con el consabido riesgo de caer en la invisibilidad o el ostracismo literario¹. En la lucha contra la manipulación y el revisionismo histórico de los vencedores amparados en el consenso democrático, su narrativa se torna en espacio ético de combate que aspira a juzgar a los responsables de la dictadura mediante el tribunal de la conciencia.

La novela *El falangista vencido y desarmado*, publicada en 2006 por RD, relata la historia de amor entre Silvia y Enrique —ella de familia republicana y él afiliado a la Falange— al inicio de la Guerra Civil en el pequeño pueblo de Barco de Ávila. Concretamente es una reelaboración de *La noche en que fui traicionada* (publicada por Sorel en 2002), pero con diversas variantes. A la trágica historia de amor se

¹ Sorel cuenta el caso del dramaturgo Alfonso Sastre, que se autodenomina un autor “ninguneado”, adjetivo que aplica también a Andrés Sorel. V. la entrevista en el programa *Tesis* de Canal 2 Andalucía. Disponible en red: <http://www.youtube.com/watch?v=UsqpKcV2sgs>.

incorporan, en dos niveles narrativos distintos, un profundo análisis de los protagonistas del aparato militar de la dictadura ², y la figura de un narrador–autor hijo de republicano, que reflexiona sobre la memoria histórica desde 2006 en Barco de Ávila. Analizaremos mediante qué estrategias narrativas se cristalizan los diferentes aspectos de la disidencia en la novela.

1.1. La construcción de una memoria histórica no consensual

1.1.1. *No todos fueron iguales*

Frente a la igualación de los dos bandos, Sorel toma parte por los vencidos de la guerra y de la dictadura, los que defendían la legalidad republicana, y pone de relieve la violencia de los vencedores ³. El relato de Sorel está plagado de numerosas digresiones del narrador omnisciente: «Para los conspiradores no existe otra ley que la emanada de las puntas de sus fusiles, de las bayonetas clavadas en los cuerpos de los sentenciados» ⁴, los vencedores son animalizados y acusados de ser “asesinos movidos por el odio” («buitres carroñeros, zorros astutos, hienas famélicas, gatos escaldados, cojoneras moscas») ⁵, y se usa la intertextualidad para aportar una mayor verosimilitud, por ejemplo refiriéndose a conocidos versos de Machado.

En el plano formal, se emplea un dispositivo autorreferencial donde el narrador–autor del primer capítulo (“Gredos. Invierno de 2006”) juzga el tono consensual de ciertas novelas de la memoria: «¿Interesa la verdad a alguien? [...] ¿No sería más productivo novelar como otros hacían, más o menos frívolamente, repartiendo culpas, sin cargar las tintas en pinturas negras que ya ningún Goya quería alumbrar ni

² Estos dos primeros niveles son asumidos por la voz de un narrador omnisciente en focalización cero, que se permite aportar juicios de valor mediante pausas digresivas.

³ V. PAUL PRESTON, “Las víctimas del Franquismo y los historiadores”, en EMILIO SILVA y ÁLVARO MÉNDEZ ÁLVAREZ. (eds.), *La memoria de los olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Ámbito, Valladolid 2004, p.13: «abril de 1939 no vio los comienzos de la paz o de la reconciliación sino de la institucionalización de la venganza a gran escala contra la izquierda derrotada».

⁴ ANDRÉS SOREL, *El falangista vencido y desarmado*, RD Editores, Sevilla 2006, p. 77.

⁵ *Ivi*, p. 179.

espectador contemplar?». ⁶ Emerge aquí sin duda la figura del autor implícito ⁷, que deja traslucir una nítida imagen de las concepciones estéticas e ideológicas de Andrés Sorel.

1.1.2. Alegorías de la España republicana

A lo largo de la novela observamos ciertos elementos que simbolizan el fracaso del proyecto republicano. Destaca aquí el personaje de Silvia, joven culta apasionada por tocar el piano, que adora las ideas republicanas de su abuelo, y que tras la muerte de éste, de Antonio (su padre) y de la desaparición de Enrique (su gran amor), se vuelve loca. Pero su locura —le habla a una muñeca de trapo como si fuera su hija— es simbólica, ya que a pesar de todo Silvia guarda una profunda conciencia marcada por la Guerra. En su extenso monólogo interior, observamos el miedo a la represión («La gente no debe tener libros en sus casas, porque después vienen ellos. ¡Calla, no se puede hablar!») ⁸ o la constante vigilancia de «los dueños de la plaza.» ⁹ Y murió, como la memoria republicana, sin que nadie se acordara de ella.

La escena de la corrida de toros es otra alegoría de la derrota: el toro es un símbolo premonitorio del pueblo español herido, vencido, que muere en la plaza, vitoreado por los fascistas durante los Sanfermines de 1936. El narrador, señala: «Los auténticos matadores son ellos, y pronto en las plazas no habrá toros sino hombres, y distinta será la sangre derramada sobre los alberos de España.» ¹⁰

1.1.3. El régimen en cuestión: Franco y sus apoyos.

Sorel ha declarado en un plató de televisión: «Lo que quiero decir con mi novela es que cualquier idea perdió con el franquismo, [que] no es más que la ambición del poder. [...] Si media España tiene que

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ Según W. Booth, es el encargado de establecer los valores ideológicos inherentes al texto. Es la imagen que el autor proyecta de sí mismo y no siempre tiene que estar explícitamente representada. V. WAYNE C. BOOTH, *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona 1974.

⁸ ANDRÉS SOREL, *op. cit.*, p. 221.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ivi, pp. 47–48.

morir, morirá». ¹¹ El personaje del general Franco aparece como un antihéroe vencedor desacreditado y ridiculizado en el espacio ficcional, que funciona como un lugar catártico en el que se ajustan las cuentas con la Historia, tanto para el autor como para el lector implícito. Usando antonomasias y perífrasis irónicas o degradantes, Enrique lo tilda de “patizambo Generalísimo”, “faraón de España”, “sargento chusquero”, y el narrador omnisciente de “sapo iscarote”, “asesino de Asturias” o “el espurio general de la vocecita temblorosa”.

Sin duda, uno de los pasajes más logrados de la novela es la reproducción de una carta apócrifa que Franco, a modo de confesión, dirige a su padre. Es un guiño, un diálogo intertextual con la *Carta al padre* de Franz Kafka. Este recurso permite ahondar en la compleja psicología del personaje histórico, en sus acusaciones, ambiciones y debilidades, y es un elemento clave para entender el carácter comprometido de la escritura de Sorel, que intenta investigar, explicar las causas; en definitiva, hacer visible lo invisible. En ella conocemos el exacerbado odio de Franco hacia su progenitor, tildándolo de “cerdo”, “ateo”, “borracho” y “mujeriego”, o reprochándole: «Fuiste un mal padre, un peor esposo, un español infame». ¹² Asimismo, confiesa una larga serie de secretos escabrosos y comprometedores: la desaparición en condiciones aún no esclarecidas de los generales Balmes, Sanjurjo, Mola, Primo de Rivera y su hermano Ramón, su matrimonio de conveniencia con Carmen y la falsa identidad de su hija Carmencita. Desde un mismo estilo grotesco, pero siempre aportando datos esclarecedores, el narrador describe a lo largo de la obra a los generales y políticos que apoyaron a Franco: Queipo de Llano, Millán Astray, Mola, Yagüe y José Antonio Primo de Rivera.

Como señala Sorel: «Franco no es sólo él, son los militares africanistas, el Duque de Alba, los cardenales, la Banca Catalana de Juan March». ¹³ El politólogo Vicenç Navarro lo expone en términos pare-

¹¹ Declaración emitida el 11 de noviembre de 2006 en el programa literario *Estravagario*, presentado por Javier Rioyo en La 2 de TVE, dedicado a Falange. Resumen del programa disponible en <http://www.falange-autentica.org/es/categorias/cultura/685-falange-en-qgestra-vagarioqq>.

¹² ANDRÉS SOREL, *op. cit.*, pp. 134–147.

¹³ V. nota 11.

cidos en un artículo ¹⁴. Entre esos apoyos, el narrador cita a los militares (“auténtico bastión de España”), los “camaradas” de Falange, la complicidad de la Iglesia («De estar armada, ella misma habría dado el golpe»), ¹⁵ la Guardia Civil, el duque de Alba o algunos toreros y ganaderos. Estos apoyos tienen su paralelo en el microcosmos de Barco de Ávila, con personajes como el farmacéutico, el deán Bernabé de Juan o el banquero, conocido como “el Orangután”.

El cuestionamiento del Régimen se acrecienta mediante el impacto visual que provocan algunas escenas de extrema violencia acaecidas a principios de la Guerra Civil. Por ejemplo, la entrada de los falangistas en Barco, a grito de «Muerte a los traidores, abajo los rojos.» ¹⁶ Irrumpen en las casas a culatazos y requisan libros, revistas o publicaciones artísticas tirándolos por el balcón y quemándolos en una enorme pira, a la manera de un auto de fe. Finalmente, los capítulos cinco y siete dan paso a una uniformidad de las voces narrativas que denuncian el adoctrinamiento propio de la ideología nacional–católica, el estraperlo, la prostitución, y sobre todo el miedo, el silencio y la represión. Verbigracia, destacan la dimensión simbólica de la casa de Silvia, «que no era sino una minúscula celda de la gigantesca prisión en que se había convertido España» ¹⁷, o el Valle de los Caídos, la tumba de Franco, «su tan gigantesca como miserable obra póstuma.» ¹⁸

1.2. La Falange intelectual: los vencidos del bando vencedor

La novela no presenta a los dos bandos de una forma maniquea, sino que propone la tesis de que el bando vencedor también tuvo sus vencidos: los falangistas idealistas frente a los pistoleros. Ya desde el título aparece esta idea, con la resemantización del parte de guerra emiti-

¹⁴ V. VICENÇ NAVARRO, “La transición y los desaparecidos republicanos”, en EMILIO SILVA y ÁLVARO MÉNDEZ ÁLVAREZ. (eds.), *op. cit.*, p. 123: «Fueron todos aquellos grupos y clases enormemente poderosos los que estimularon y financiaron el golpe militar fascista, mostrando una vez más que el fascismo es la respuesta de las clases dominantes a la pérdida de sus intereses».

¹⁵ ANDRÉS SOREL, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶ *Ivi.*, p. 159.

¹⁷ *Ivi.*, p. 226.

¹⁸ *Ivi.*, p. 271.

do por Franco el 1 de abril de 1939¹⁹. Este elemento paratextual, que predispone al lector hacia una novela sobre la Guerra, encierra una paradoja, pues el falangista se encuentra “vencido y desarmado”, cuando justamente pertenece al bando vencedor. A esto se añade la imagen de la portada, en la que aparece el símbolo de Falange roto, es decir, *vencido, desarmado*, y esparcido sobre una carretera adoquinada vista desde arriba, que representaría la dureza, el oscurantismo gris y la longevidad casi infinita del franquismo.

1.2.1. *Relación Enrique–Silvia*

Desde el principio, Silvia percibe las ideas falangistas de Enrique, que desaparece tras la Guerra, abandona Falange y se traslada a Madrid a trabajar en un bufete. Sólo tenemos noticias suyas a través del testimonio de Mariano, un vecino del pueblo. A principios de los sesenta regresa a Barco, donde «se había convertido en un fracasado más.»²⁰ Mariano opina que Enrique «nunca fue falangista de verdad» y que de haber podido “también lo hubiesen fusilado”²¹. Fue detestado como todos los arrepentidos. En su último encuentro en 1963, Silvia ni siquiera lo reconoció. Ambos eran dos bichos raros que no encajaban en la mentalidad del pueblo.

1.2.2. *Relación Enrique–generales*

A raíz de presenciar la violación de la hija de un detenido, comienza el desengaño de Enrique por Falange: «nunca podría matar ya cara a cara, mirando a los ojos al que iba a morir».²² Tenía miedo y empezó a carecer de convicciones. Sus ideas se aproximan a la de la Falange culta e intelectual de Hedilla, que se opone a los pistoleros más franquistas: «Era preferible tener marxistas arrepentidos que criminales o caciques sin escrúpulo entre nuestras filas».²³ Enrique, al asumir

¹⁹ «En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado.»

²⁰ ANDRÉS SOREL, *op. cit.*, p. 242.

²¹ Ivi, p. 244.

²² Ivi, p. 264.

²³ Ivi, p. 269.

la voz narrativa, critica la codicia y el servilismo de Sánchez Mazas, sin duda un rasgo intertextual frente al protagonista de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. De Franco denuncia su odio —pues detiene a Hedilla en abril del 37 acusado de conspiración y lo condena a dos penas de muerte— y su megalomanía.

1.2.3. *Diálogo entre Enrique y Dionisio Ridruejo*

Es interesante el cambio de focalización de un narrador omnisciente que, al final de la novela, cede la palabra a los fascistas vencidos mediante un diálogo en estilo directo, para intentar así comprender su desilusión. El escepticismo de Enrique sobre el futuro de Occidente es mayor que el de Ridruejo, que participó en la División Azul como voluntario, y a su vuelta se enfrentó con Franco, acusándolo de utilizar y traicionar a la Falange al pactar con las corrientes más conservadoras. Finalmente fue expulsado en 1942 por “cobarde” y “traidor”. Enrique coincide con él en la desvirtuación de Falange, en la que se introdujeron “pistoleros, delatores y asesinos”²⁴. Aunque en sus inicios defendía la idea de patria y de raza, Enrique ha tomado conciencia de la violencia gratuita y sanguinaria del franquismo. Sin embargo, Ridruejo sigue creyendo en Dios y en España, y ahora lucha por la democracia.

1.3. Actualidad: ¿se ha roto definitivamente con el fascismo?

1.3.1. *El proceso de recuperación de la memoria histórica*

Al inicio y al final de la novela, el narrador–autor emite una serie de juicios que confieren al relato una dimensión axiológica, política y literaria, dentro de un eje memorial. El íncipit comienza así: «Pienso que soy uno más de los que a partir del seis de diciembre de 1978 fuimos traicionados. Perdíamos en el 39 la guerra. Cuarenta años después decidimos, o mejor, decidieron por nosotros, que perdiéramos la memoria».²⁵ María también lamenta: «Este país es el único de Europa

²⁴ Ivi, p. 290.

²⁵ Ivi, p. 11.

en el que el fascismo jamás fue derrotado. Y cuando murió el Dictador, quienes le sucedieron aceptaron el silencio». ²⁶ Así, la crítica se dirige aquí al *pacto del olvido* asumido por las élites políticas en el proceso de Transición, que facilitó el paso de los culpables de la dictadura a la democracia sin rendir cuentas de su pasado. Destaca igualmente la emergencia de temas espinosos, como la reapertura de las fosas. Mientras el hijo del Orangután rechaza cualquier intento de vuelta al pasado («Aquí nada hay que remover. Aquí todo está en orden») ²⁷, María lamenta la falta de ayuda al desenterrar los huesos de su tío, fusilado al empezar la guerra: «Ya me sangran los dedos. Tengo dolorida la espalda. Pero sigo cavando». ²⁸ Finalmente, la recuperación se logra a través del artificio metatextual: los comentarios sobre *La noche en que fui traicionada* emitidos por la autoridad de una vieja del pueblo, testigo directo de la guerra y la dictadura, que juzga la novela de Sorel: «Cuanto ha escrito su amigo en el libro es verdad, yo le diría que se ha quedado corto». ²⁹

1.3.2. Mutaciones. Las nuevas modalidades del fascismo

En la narrativa de Sorel, hay una tendencia doble a usar el pasado no resuelto como pretexto para cuestionar el presente, así como la necesidad de replantear el pasado en el presente para que no se olvide. Es así como nacen, según el narrador, las nuevas formas de *fascismo* ³⁰. Este fascismo puede traducirse en varios niveles. A nivel político-económico, en las guerras actuales provocadas por el imperialismo norteamericano: «Se iniciaban los bombardeos sobre Irak y el Imperio ponía en marcha sus armas de destrucción masiva, su violencia terrorista, su máquina de torturar, matar y mentir». ³¹ A nivel social, en el drama de la inmigración, los nuevos pobres del capitalismo globalizado. En la barra del bar, el hijo del Orangután grita violentamente:

²⁶ Ivi, p. 279.

²⁷ Ivi, p. 277.

²⁸ Ivi, p. 278.

²⁹ Ivi, p. 16.

³⁰ A nuestro entender, el fascismo actual del que habla Sorel no es ni más ni menos que la violencia perpetrada bajo múltiples formas por el sistema neoliberal.

³¹ ANDRÉS SOREL, *op. cit.*, p. 282.

“Expulsarlos a todos”³², mientras que el narrador–autor sentencia: «La patria está en peligro. [...] Irracionalidad, patriotismo, también temas de siempre. Como el fascismo. Derrotado, vencido, emergente».³³ Y a nivel cultural, en las publicaciones de algunos como Pío Moa, que se dedican a «defecar libros surgidos de sus infectas tripas.»³⁴

1.3.3. *Visión pesimista. Un fascismo invencible*

La novela deja un halo de desaliento, de autodestrucción de un ser humano cegado por el consumo y la amnesia. Existe una cierta visión apocalíptica, pero no dirigida hacia la resignación y la pasividad, sino como un instante de reflexión previo a una actitud de lucha. La idea consiste en generar en el lector una reflexión crítica de los hechos del pasado para comprender mejor un presente que, aunque bajo nuevos paradigmas políticos, económicos, sociales o culturales, encierra en su interior una cierta continuidad significativa. Como ha afirmado Sorel en una entrevista a «El País»: «Soy pesimista porque soy utópico. Y sólo a partir del pesimismo se puede intentar cambiar el feísmo cultural y social que nos invade».³⁵ Todo gira en torno a la tesis de la desaparición del pensamiento, reemplazado por una realidad virtual hábilmente implantada por la perversidad del sistema. Como afirma el narrador–autor: «Gruñirán los móviles, los ordenadores, pero no enviarán palabras. Tal vez los libros dejen de existir. O, caso de que existan ya no sea preciso quemarlos como ordenó Franco, porque no representarán peligro alguno».³⁶ Parece que socialmente Franco ha ganado la batalla de la (des)memoria, pues su nombre «apenas dice nada a los jóvenes», víctimas del desconocimiento de una guerra “que ya nadie recuerda”³⁷.

³² Ivi, p. 281

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 14.

³⁵ V. el artículo “Andrés Sorel recrea el drama de la inmigración”. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/06/24/cultura/961797605_850215.html

³⁶ ANDRÉS SOREL, *op. cit.*, p. 282.

³⁷ Ivi, p. 115.

1.4. Conclusión

En *El falangista vencido y desarmado*, Andrés Sorel construye una novela que invita a la reflexión, y para ellos se vale de la transgresión de la ilusión mimética, a través de constantes e inesperadas irrupciones del narrador–autor dentro del relato primero, del vaivén temporal de la memoria o la conciencia de un narrador omnisciente que asume un punto de vista político en sus digresiones. Este tipo de novela memorial, minoritaria, crítica, y que juega con lo formal es lo que Elina Liikanen³⁸ denomina el “modo de la deconstrucción”. Asimismo, alejándose de dogmatismos maniqueos, la novela no sólo demuestra que hubo vencidos en el bando ganador, sino que concluye afirmando que los vencidos —ya sea por miedo, por silencio, por pasividad o por simple complicidad aduladora— fueron todos los españoles. El relato aporta un necesario equilibrio disidente entre, como señala Paul Ricoeur³⁹, el exceso de olvido del franquismo institucionalizado y el exceso de memoria de unas temáticas de moda que, a través de una mirada edulcorada y sentimentaloides, terminan desvirtuando la verdadera razón de ser del género⁴⁰. En definitiva, mediante la articulación pasado–presente, Sorel incide sobre qué estamos haciendo con la memoria de los vencidos, advirtiéndonos del peligro que corremos si el pensamiento termina cosificado, alienado, y la *desmemoria* permite la perpetuación de unas ideas fascistas que vuelven a renacer bajo nuevas formas.

³⁸ ELINA LIIKANEN, *Mémoires du conflit, mémoires en conflit: représentations de la guerre civile et du franquisme dans le roman espagnol actuel*, en «Les langues néo–latines», n. 354, 2010, pp. 45–64.

³⁹ PAUL RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris 2000.

⁴⁰ La novelista Belén Gopegui acuña el término de “épica de pastel”, para referirse a una narrativa consensual sobre la memoria de la Guerra Civil que prefiere exaltar el *pathos*, valiéndose del romanticismo nostálgico y edulcorado de un pasado atroz que, para el acomodo de unos y de otros, ya ha felizmente concluido.

El tema de la libertad en *La cena de los generales*, de José Luis Alonso de Santos: dos bandos, una cocina.

Laura Arroyo Martínez, Universidad Complutense de Madrid

Hablar de José Luis Alonso de Santos es, sin lugar a dudas y, como ha indicado con unanimidad la crítica, hablar de uno de los dramaturgos fundamentales del teatro en democracia. Su formación se inició en el teatro independiente y, posteriormente, ha sabido aclimatarse a una línea de teatro comercial, pero siempre ha mantenido, como rasgo característico de su obra, el teatro de temática social. Los problemas del individuo, encadenado por la sociedad en la que se instala, han sido un motivo de reflexión constante en sus textos ¹. Como ha explicado Margarita Piñero,

Ya en su primera obra, *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* se va a perfilar una formulación general de su futura escritura dramática que incluye una reflexión sobre su entorno, pues construye sus obras a partir de la creencia de que

¹ José Luis Alonso de Santos ha trazado los temas que deben de representarse en el teatro actual, la función social del teatro, su servicio en la sociedad. Como ha indicado: «Se proponen, pues, como temas de nuestro tiempo, aquellos que afectan a la realización personal del hombre de hoy: el amor, la desesperanza, el sexo, la violencia, el derecho al “no” y a la razón individual, el descubrimiento de que las cosas no son lo que parecen, la conciencia de ser extranjeros en un mundo que no es “nuestro”, la búsqueda de unos pilares éticos, la elaboración de una nueva esperanza, el diálogo con nosotros mismos, el derecho al viaje iniciático de cada ser, y el debate, social por un lado e íntimo por otro, entre nuestra realidad y nuestro deseo. Temas, como se ve, que van desde lo más individual y primario hasta lo más general». V. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, “Autor dramático y sociedad actual”, en «ADE Teatro», n. 50–51, abril–junio 1996, pp. 94–95.

una estructura social ejerce siempre una presión y coacción sobre sus miembros, especialmente sobre los menos integrados² por razones diversas en cada obra; y ese conflicto entre lo individual y lo social lo incorpora a la pequeña comunidad en la que el personaje se inserta. Todos los conflictos y las emociones que se generan en los personajes de las obras de Alonso de Santos vienen originados por el choque entre esos planos. En este contexto, “el marginado”, el que no encuentra su hueco o el que no se acopla, personaje con gran presencia en la obra de José Luis Alonso de Santos, adquiere plena significación y es para el autor, por encima de todo, un personaje eminentemente teatral.³

El autor ha hablado de su compromiso ideológico por construir “un mundo mejor”, es decir, ha hablado del teatro social que él ha sentido necesario escribir:

El que es desgraciado, vive desgraciado y muere desgraciado ¿qué sentido tiene, si no hay otra cosa? El que cree que hay otra cosa, bueno, dice “En otro mundo se le dará”. Pero el que cree que no hay otra cosa defiende que cada uno de los seres humanos debe tener su ración de justicia, su ración de libertad, su ración de amor, de bienestar económico, de bienestar cultural. Y una de las obligaciones de todos los hombres en este mundo, unos con bombas, otros con revoluciones y otros con la palabra es luchar porque todos tengan sus pequeñas raciones de vida, la posibilidad de vivir. Éste es el manantial del que han salido mis obras.⁴

Con *La cena de los generales*, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, en 2008, José Luis Alonso de Santos nos presenta, desde un prisma muy poco común, las heridas causadas por la Guerra Civil. Para ello, el autor se sirve de una situación dramática muy poco frecuente: hay que preparar una cena para Franco y sus generales en el

² El propio dramaturgo ha empleado el concepto de integrado, frente al no integrado para definir a sus protagonistas: «El que no se acopla al momento en el que está viviendo, es decir, a la estructura, a la moda, a las costumbres, a lo que se hace, el que no se acopla, porque al acoplarse es desgraciado, trata de superar la desgracia probando cosas nuevas y, de alguna manera, al romper un poquito lo cotidiano se hace interesante. Uno se salva porque se integra. En el tema de la integración, teóricamente son más poéticos los que no se integran, pero los que se salvan son los que se integran». V. ANTONIA AMO-SÁNCHEZ, “Conversación con José Luis Alonso de Santos”, en «Quimera», n. 213, marzo 2000, p.18.

³ MARGARITA PIÑERO, *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*, Fundamentos, Madrid 2005, p. 405.

⁴ FERNANDO DOMÉNECH, “Entrevista a José Luis Alonso de Santos”, en «ADE. Revista de la asociación de directores de escena», 52-53, julio-septiembre 1996, p. 87.

Hotel Palace. Esta situación, en principio, no tendría que ser extraordinaria. Sin embargo, el dramaturgo la problematiza al situarla en una fecha concreta: «Hace unos días que las tropas de Franco han entrado en la ciudad, y que ha terminado la guerra.» Por lo tanto, el país al completo sufre una profunda brecha política, económica y social, y la capital se encuentra totalmente arrasada. A esto se suma que todos los cocineros cualificados de la ciudad eran socialistas, comunistas o anarquistas y, por consiguiente, se encuentran todos en prisión. Para poder llevar a cabo la cena se les saca de la cárcel hasta la cocina, por lo que ya se presenta una situación límite. El conflicto ya está planteado, puesto que, los camareros son del bando contrario, es decir, franquistas. La cocina se dibuja como un escenario de reflexión sobre la situación política, donde los personajes hablarán sobre sus propias experiencias personales y, el autor, mantendrá una posición nada maniquea, es decir, nada señalada. Optará, por tanto, por defender finalmente, un mensaje conciliador, defender que, al fin y al cabo, las personas deben de buscar la felicidad y, para ello, la reconciliación debe de ser el camino a seguir.

Dentro de su propia teoría dramática, el autor ha señalado la importancia del conflicto como motor de la obra. Señala cinco tipos de conflictos básicos, aunque indica que en multitud de obras se produce una hibridación de varios de ellos. Estos son: el conflicto interno, de relación, de situación, social y sobrenatural. *La cena de los generales* se encuentra dentro del grupo del conflicto de situación. El autor presenta a un grupo de presos políticos, es decir, a un grupo de personas privadas de libertad por sus ideas políticas (en este caso, ideas republicanas) y, por otro, un grupo de personas seguidoras del régimen franquista, que funcionarían como antagonistas del primer grupo. Así, nos encontramos ante un grupo de personajes mediante los cuales Alonso de Santos desarrolla un conflicto político y social, perteneciente a la dictadura franquista. Como explica el propio autor, «en este tipo de conflictos, los personajes luchan contra un presente heredado de su pasado, quieren dejar el lugar donde viven, su entorno, y aspiran a una situación económica, social y personal mejor.»⁵

⁵ JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, *Manual de teoría y práctica teatral*, Castalia, Madrid 2007, p. 77.

Los personajes aparecen situados en dos bandos políticos contrarios, que conocemos tradicionalmente como el de “los ganadores” y el de “los perdedores”. Junto a estos dos grupos de personajes se encuentran el maître del hotel, Genaro, que no se adscribe a ninguna ideología política, y el Teniente ⁶ que, evidentemente, pertenece a la jerarquía militar del Régimen y tiene que encargarse de que todo esté a punto para la cena. Lo que destaca en la obra es que todos tienen su parte de razón, todos tienen sus motivos y llevan su propio sufrimiento. Todos, a fin de cuentas, han sufrido una guerra. Esa es la idea que defiende el autor. Un mensaje de fraternidad, de acercamiento, a pesar de las tensiones, se produce en diversos momentos de la obra. Pongamos algún ejemplo: En la escena IV, ya a las cinco de la tarde, se incorporan los camareros. Es entonces cuando los que fueron antiguos compañeros se encuentran. Andrea es una cocinera ya mayor, que habla amistosamente con Nando, un cocinero ahora en prisión. En sus palabras deja claro su poco interés por asuntos políticos, es decir, sería la representación de tantos españoles que no pertenecían ideológicamente a ningún grupo y que, sencillamente, se adaptaron al que históricamente les perteneció. En sus palabras se lamenta de las penurias que pasa su compañero y que ella no ha elegido, ni considera justas:

ANDREA. —Está el hotel lleno de extranjeros, alemanes casi todos. Italianos también hay... No sé cómo se va a arreglar lo de las comidas, sin vosotros. Ahora traen algunas cosas de los bares cercanos, pero no es lo mismo.

NANDO. —Claro, la comida de los bares ya se sabe. Oye, si no quieres que te vean hablando conmigo... No vayan a pensar mal de ti.

⁶ Este personaje es uno de los que permiten comprender una relativización ideológica mayor. Al principio de la obra de sus palabras se desprende casi una mitificación del General Franco: «El Caudillo entra en todos los sitios. Lo ve todo. Lo mira todo. Lo vigila todo. ¿Por qué se cree que hemos ganado la guerra? ¿Por las tropas? Menudo atajo de inútiles. Por él, por Franco. En las trincheras, en los despachos y hasta en los retretes. Cuando hay alguien, ahí está el caudillo, atento y vigilante siempre. No duerme nunca, no descansa jamás, no se fia de nadie... Es como Dios, está en todos los sitios, donde menos se le espera aparece. Y cuando todo el mundo se siente vigilado nadie ceja en el cumplimiento de su deber, por la cuenta que le tiene». V. JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, *La cena de los generales*, ed. ANDRÉS AMORÓS, Madrid, Castalia, 2008, p. 92. Sin embargo, al final de la obra ya ha comprendido el sufrimiento de los presos y, por lo tanto, hace concesiones a los cocineros, incluida, la de permitir la boda oculta que se produce en la cocina. Ivi, p. 173. El afecto que el Teniente siente hacia estos particulares cocineros resulta palpable.

ANDREA. —Mucho que me importa a mí lo que piensen los demás. A mí ni me va ni me viene lo que sea nadie, ni lo que deje de ser. Yo no entiendo de política. Como soy camarera, estoy con los camareros, eso sí, pero puedo hablar con quién me dé la gana. ¿Y tú, cómo estás?

NANDO. —Te lo puedes imaginar, pero vamos tirando.

ANDREA. —¡Ay, qué vida está! Todo son calamidades.⁷

En la escena VII se presenta la comida que hace el personal antes de la llegada de Franco⁸. Antón, uno de los cocineros, ha mantenido con Mustafá, el guardia árabe que vigila la puerta para evitar posibles fugas, una relación buena. Los dos han estado en Ceuta y han congeniado bien. Sin embargo, pese a esa relajación, Mustafá sigue ciego las órdenes que le dan y muestra en sus palabras el “adiestramiento” ideológico que ha recibido. La escena, como sucede en diversos momentos de la obra, se carga de cierto tono humorístico:

ANTÓN. —[...] Pues lo pasé bien en Ceuta, fíjate. A pesar de los piojos, las chinches, los legionarios, los oficiales y las putas.

MUSTAFÁ. —¿Tú que has hecho malo para estar en cárcel?

ANTÓN. —¿Yo? Qué voy a hacer yo. Que soy socialista. Por eso me han metido en la cárcel.

MUSTAFÁ. —Socialistas risos todos.

ANTÓN. —¿Risos? ¿Qué es eso de risos?

MUSTAFÁ. —Risios, de Risia.

ANTÓN. —[...] ¿Tengo yo cara de ruso? Soy de Lavapiés. Fíjate qué ruso.

MUSTAFÁ. —Tú enemigo. (Le devuelve el plato.)

ANTÓN. —Ya, ahora que te has comido los huevos, enemigos otra vez ¡Joder con el moro!⁹

Junto a este acercamiento, a esta comprensión mutua, también se producen momentos de gran tensión en el desarrollo de la obra: el odio, la impotencia, la venganza o el revanchismo son sentimientos encontrados entre los diversos personajes¹⁰. Así, una secuencia muy

⁷ Ivi. p. 120.

⁸ Respecto a la estructura dramática, el autor nos demuestra su conocimiento y brillantes empleo de la técnica teatral. La obra está absolutamente medida por el autor, que la divide en doce escena con una secuenciación temporal muy precisa, desde la primera escena (a las diez de la mañana), hasta la última (diez minutos después de la anterior, a las doce de la noche.)

⁹ JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, *La cena de los generales*, cit., p. 149.

¹⁰ La escena VI, titulada “Canciones en la cocina” es una de las más representativas de estas tensiones. Nando, uno de los cocineros se pone a cantar diversas zarzuelas y, va animando

ilustrativa para explicar esto se encuentra en la llegada de los camareros a la cocina. Ángel está en la cárcel, pero acusa a El Rubio, uno de los camareros de haberlos delatado por un asunto personal. Por lo tanto, el encuentro de ambos personajes y sus respectivos compañeros se describe de manera traumática:

ÁNGEL. —¡Es un cobarde de mierda, y un fascista cabrón!

EL RUBIO. —(*Va hacia él, violento.*) ¡Vale ya, vale... que te voy a partir esa cara que tienes!

EPIFANIO. —Venga, Ángel..., y tú, Rubio... dejadlo ya... Por las malas no vais a conseguir nada...

ÁNGEL. —¡Los teníamos que haber matado a todos estos maricones fascistas, que estaban tan cagados, y en cuanto ha entrado Franco se han vuelto muy valientes!

EL RUBIO. —¡Vale ya, rojo cabrón! ¡Vale que te mato!

[...]

FLORA ¹¹. —¡Coger a ese animal! ¡Siempre estáis igual...! ¡Pero esto ha cambiado, y os vais a enterar ahora con Franco!

ANDRÉS. —¡Cállate tú, falangista de los cojones! No te ponías esa insignia hace un mes, ¿eh? ¡Ni hablabas tanto!

MOSQUERA. —¡El que tienes que callar eres tú, rojo, hijo de puta! ¹²

Existe un pretendido relativismo político por parte en la tesis que defiende Alonso de Santos. Es decir, el autor hace ver que aunque la realidad objetiva es una, la Guerra Civil, sus causas y sus consecuencias, como todo hecho histórico es algo revisable e interpretable, dependiendo del lugar ideológico en que uno se encuentre. Este choque se plantea de manera constante a lo largo de la obra. En la escena VI,

a la cocina. Al final una de las canciones que entona, perteneciente a la zarzuela *La Calesera* habla de la libertad y se le suman sus compañeros: «¡No hay bien más hermoso que la libertad! [...] ¡Es el grito de la humanidad! ¡Libertad!». Ivi., p. 137. Inmediatamente Flora replica cantando el *Cara al sol* y, así, sucesivamente, el ambiente termina alterándose.

¹¹ Flora es uno de los personajes más negativos de la obra. Frente al resto que se presentan humanizados, comprenden la situación de sus rivales, Flora tiene un odio y un rencor contenido mucho más agudizado que el resto. Por tanto, al estar en el bando triunfador, demuestra constantemente su necesidad de venganza. Es el personaje que representa la teoría del “ajuste de cuentas”. Está encantada con poder preparar esa cena para el Generalísimo. Recuerda sus penurias:

Flora. Ha sido terrible, terrible... Toda mi familia es de la falange, y nos han perseguido, insultado... Hemos estado veinte veces a punto de que nos mataran, como les ha pasado a muchos conocidos nuestros. Ivi. p. 118.

¹² Ivi. p. 121.

cuando la acción se sitúa a las siete de la tarde, el servicio debe cenar antes de presentar la cena oficial. Se produce una diversidad de opiniones entre el Teniente y la Chef, en cuanto a la situación que viven los presos: para él, apropiadas; para ella, lamentables:

LA CHEF. —Muchos de nosotros llevamos días sin comer...

TENIENTE. —En las cárceles del Glorioso Movimiento Nacional los presos son tratados como seres humanos, y se come perfectamente, no cómo se comía en las cárceles rojas.

LA CHEF. —Si usted lo dice... A mí me había parecido que ni los cerdos comen aquella bazofia.¹³

También en la escena VI, encontramos otro ejemplo significativo: el Teniente justifica la necesidad de la actuación militar sobre Madrid, algo que, evidentemente, no está justificado, ni resulta aceptable, para el bando republicano:

TENIENTE. —Está claro. Hacen falta las puñeteras flores.

MAÎTRE. —Puede mandar que las cojan de los jardines..., alguno quedará que no hayan bombardeado ustedes.

TENIENTE. —Si Madrid no se hubiera convertido en un nido de rojos no hubiéramos tenido que bombardearla. A veces hay que cortar los miembros podridos del cuerpo para salvar los sanos.¹⁴

El hambre y la miseria en la que viven los presos es una de las principales denuncias. Aparece reiteradamente en la obra:

ÁNGEL. —Riquísimo. ¿Qué tal os tratan en la cárcel?

MARÍA. —Como si fuéramos perros, o peor... muertas de hambre dormimos en el suelo sin una manta siquiera, y a la que se quejan la matan a palos. ¡Ah!, y todo el día cantando el Cara al Sol. Les encanta que cantemos.

[...]

MARÍA. —(*Siguen comiendo pan.*) Nos van a matar a todos los que estamos en la cárcel... Dicen que somos casi un millón de presos entre las cárceles y los campos de concentración.¹⁵

¹³ Ivi, p. 141.

¹⁴ Ivi, p. 140.

¹⁵ Ivi, p. 114. Justo en la secuencia anterior, cuando llegan las provisiones al hotel, se vuelve a centralizar la atención en la comida, en "el hambre", consecuencia inevitable de una guerra y causa máxima de conflicto social. El texto que se cita a continuación resulta muy significativo:

Pese a que los cocineros están en las cárceles, faltos de libertad y sometidos a humillaciones de todo tipo, en varias ocasiones se defiende de que, pese a la situación que se plantea, la dignidad es esencial. Dentro de esa dignificación, la búsqueda del trabajo bien hecho, de la excelencia, es primordial. Así lo afirma Andrés, uno de los cocineros: «Esta es una cocina de primera categoría. El que hayamos perdido la guerra no quiere decir que estemos dispuestos a hacer cualquier cosa».¹⁶ Así lo expresa la chef:

LA CHEF. —Cuando un médico cura a alguien no mira de qué bando es. Un cocinero es como un médico. No lo hacemos por ellos, ni por usted, lo hacemos por nosotros mismos. El trabajo de cada uno es lo más importante que tenemos en el mundo; el trabajo y la dignidad, eso es lo que pensamos nosotros, y no nos lo van a quitar, aunque nos metan en la cárcel..., o aunque nos maten.¹⁷

Junto al conflicto político principal, Alonso de Santos traza uno de dimensiones personales paralelo. María y Ángel están encerrados en diversas cárceles. El mismo día en que iban a celebrar sus bodas, les apresaron. En la propia cocina, con ayuda del maître, se organiza una boda clandestina. Momentos antes de la celebración de la misma, los novios se imaginan una situación idílica que se aleja y choca radicalmente con la realidad objetiva. Se plantea una situación general en el teatro de Alonso de Santos: la ruptura con la situación establecida y la búsqueda de la felicidad, en este caso, por medio de la evasión. En los siguientes términos se expresan los novios:

MARÍA. —Ángel, no nos vamos a pelear en nuestra comida de boda... hoy que estamos juntos. Lo peor es que estoy feísima con esta ropa, y este pelo. Aquel día estaba mucho más guapa.

ANTÓN. —Legumbres, pastas, huevos, embutidos... ¡Y pan, pan blanco, pan de verdad!

ANDRÉS. —Un tesoro. Un maravilloso tesoro...

MAÎTRE. —Todas las riquezas y bienes del mundo no sirven para nada si no hay comida.

NANDO. —Mereció la pena venir de la cárcel aunque sólo fuese para ver esto.

[...]

MARÍA. —¡Qué bien viven los ricos, con guerra o sin guerra!. Ivi., p. 112.

¹⁶ Ivi, p. 104.

¹⁷ Genaro van quedando en la oscuridad. Alonso de Santos, José Luis, *La cena de los generales*, cit., p. 182.

ÁNGEL. —Estás preciosa. Eres la novia más bonita del mundo. Lo mejor es que nos imaginemos que no ha pasado nada... que todo sigue como aquel día...

MARÍA. —Entonces no estamos en la cárcel, ¿verdad?

ÁNGEL. —Claro.

MARÍA. —Y están aquí con nosotros los invitados, y la familia.¹⁸

Como se ha comprobado, la obra posee una calidad indiscutible, que ha sido respaldada por la crítica y por el público. Las siguientes palabras, destacan que su gran acierto se encuentra en el “tono”, recogen la visión generalizada de la obra:

Se le reconoce a Alonso de Santos oficio, habilidad, puntería en la réplica de carcajadas. Pero este mérito se le reconoce a veces, o seré yo muy quisquilloso, como si no tuviera más. Aquí brilla uno que, por impregnarlo todo, puede pasar desapercibido: el acierto en la elección del tono. Esto era fundamental al ubicar la comedia en un contexto profundamente dramático. Los cocineros del Palace salen por un día de su encarcelamiento nada menos que para dar de cenar al responsable primer de la Guerra Civil recién terminada (Franco, por si alguien se ha perdido). Y están forzados a trabajar con los camareros a quienes atribuyen la delación origen de sus males y de la muerte de su antiguo chef. Hacía falta talento para absorber y superar el drama en una comedia con tintes de fábula.¹⁹

En el programa de mano que se redactó para el estreno de la comedia, se recogen los méritos artísticos de la misma, como resumen de la trayectoria del autor. El propio Alonso de Santos reconoció lo complejo que había resultado escribir una obra de estas características:

Con el texto, el autor se ha dado el gusto de recorrer parte de lo que ha sido su producción dramática desde que empezó en 1974. “Hay un resumen estilístico de lo que es toda mi obra”. *La cena de los generales* contiene tragedia, teatro épico, psicológico, pero “la línea principal es la comedia, aunque no es una comedia a lo Berlanga, sino al estilo italiano de las de Vittorio de Sica o Alberto Sordi”. Con ella Alonso de Santos quiere reivindicar esa idea de que “por muy mal que vayan las cosas, al final hay una salida” que permite afrontar la vida con esperanza... Un confianza en el género humano que en la obra

¹⁸ Ivi, p. 148.

¹⁹ P. J. L. DOMÍNGUEZ, “La cena de los generales”, en «Guía del ocio», 2 de octubre de 2009.

no está tan claro. «Si, es un lío de no te menees», reconoce Alonso de Santos sobre *La cena de los generales*.²⁰

Sin lugar a dudas, la obra que he elegido tiene como tema central la libertad, tema con el que titulamos este trabajo. Parte de sus personajes están privados de ella, no por haber cometido un delito, sino por tener determinadas ideas políticas, contrarias al Régimen franquista. En nuestros días, esta parte de nuestra historia mantiene un interés muy alto. La Ley de Memoria histórica ha intentado, desde su aplicación en 2007²¹, restaurar y dignificar a todas aquellas personas que fueron represaliadas durante la Guerra Civil y durante la etapa franquista. Con independencia de esto, José Luis Alonso de Santos bucea en este período histórico que, todavía en la actualidad, causa tantas y tan contrastadas interpretaciones. El autor, en todo momento, dignifica a sus personajes que tan sólo buscan la luz, como representa la acotación final de la obra²², entre las tinieblas de la violencia y la injusticia.

²⁰ “Programa de mano”, Avilés Casa de Cultura, 2009.

²¹ Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconoce y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura.

²² “Se iluminaron los fregaderos y sus armarios de rejilla, con una fuerte luz blanca, y el músico y Genaro van quedando en la oscuridad.” JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS, *La cena de los generales*, cit., p. 182.

Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga.

Mónica Molanes Rial, Universidade de Vigo

Y amarnos los dos como salvajes
yo, lengua de mapa,
y tú, el único camino de la tierra
Almudena Vidorreta

1.1. Teatro y cartografía

Mapas y cartografía se erigen como una de las ideas centrales que definen y explican la obra dramática de Juan Mayorga. Buena parte de su trabajo como dramaturgo y ensayista está dedicada a la revisión de hechos históricos. Mayorga concibe la recreación de estos hechos, no como una reconstrucción objetiva, sino como la puesta en presente de un pasado hecho mapa a partir del cual el espectador/lector actual debe orientarse e interrogarse.¹

Mayorga se sirve de la cartografía para explicar otra de las cuestiones claves de su teatro: la responsabilidad del artista. Establece una

¹ «La frecuencia con que en mi teatro aparecen representaciones del pasado quiero explicármela desde esa convicción de que todos los hombres son mis contemporáneos, independientemente de su fecha de nacimiento. [...] El pasado se me aparece como un espacio imprevisible del que quisiera hacer —por servirme de la dicotomía propuesta por Deleuze y Guattari en “Rizoma”—no calcos sino mapas. No pretendo reconstruir el pasado tal como fue—objetivo, a mi juicio, ilusorio, y que en todo caso desborda mi capacidad—, sino hacer de él mapas que destaquen puntos, líneas, accidentes relevantes para el hombre contemporáneo y quizá para el hombre futuro.», JUAN MAYORGA, “El dramaturgo como historiador”, en «Primer Acto», n. 280, 1999, pp. 8–10.

correspondencia entre mapa y teatro en cuanto que ambos rechazan la idea de neutralidad porque cada representación surge de ciertas coordenadas morales y políticas que determinan de qué elementos se prescinde y qué otros se incluyen, como se apunta en un parlamento de *El cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*:

ANCIANO. —El mapa hace visibles unas cosas y convierte otras en invisibles. Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido. Los mapas cubren y descubren, dan forma y deforman. ¿Por qué en Versalles, después del rey, el hombre más importante era su cartógrafo? [...] Este mapa de lenguas, éste de credos, éste de razas, son armas contra otros mapas, preparan ataques que borrarán unas fronteras y dibujarán otras. Por eso, en la mesa de los poderosos siempre hay mapas. Mapas que exhiben para asustar y mapas secretos que jamás muestran. Mapas nuevos llenos de delirios y mapas viejos que un día empuñarán para llamar a la guerra. ¡Cuántas catástrofes han comenzado en un mapa! Buenos tiempos para el cartógrafo, tiempos difíciles para la humanidad.²

A esa selección subyace la idea de la responsabilidad del artista y de la relación entre el arte y la vida: el arte puede remover conciencias, puede cambiar la forma de entender el mundo y el ser humano y puede salvar vidas, concepción discernible como fundamento esencial de otros textos de Mayorga como *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg* o las piezas breves *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* y *El hombre de oro*.

No sólo concibe Mayorga la idea de mapa en su reflexión teórica sobre el teatro sino que la cartografía adquiere especial significación en dos de sus obras, *581 mapas* y *El cartógrafo. Varsovia 1:400.000*, en las que el mapa es objeto central en el desarrollo de la acción. El desenmascaramiento de la verdad que permanece oculta y la denuncia de la violencia que subyace en la obra dramática de Mayorga se ponen de relieve en ambas piezas a partir de los mapas que visibilizan la prohibición, la opresión y la censura del poder sobre las víctimas.

² JUAN MAYORGA, *El Cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*, p. 14. Disponible en: <http://www.muestra.teatro.com/archivos/22Cartografo.pdf>

1.2. Prohibición, censura y violencia en el teatro a través de los mapas

Una de sus piezas breves, *581 mapas*, revela que la cartografía tiene una importancia esencial en el teatro de Mayorga³. Hermida es un antiguo ilustrador de mapas de libros de texto que ahora se dedica a elaborar mapas por encargo. Dos agentes de policía, Lezcano y Muñoz, van a verle porque alguien ha denunciado la existencia de una de esas representaciones gráficas. A lo largo de la conversación que mantienen los tres hombres se va desvelando el título de algunos de los mapas que Hermida ha hecho para sus clientes. A través de ellos se evidencian algunos de los problemas de nuestra sociedad como el alcoholismo, el racismo o la xenofobia cuyas manifestaciones suelen permanecer ocultas como formas de violencia sobre el otro:

MUÑOZ. —También se ha quejado una asociación vecinal. Están molestos con ése sobre embriaguez.

HERMIDA. —89: “Número de alcohólicos por cada mil habitantes”.

MUÑOZ. —Los de ese barrio se sienten estigmatizados.

HERMIDA. —Lo siento.

[...]

HERMIDA. —[...] “Dónde yo, hombre negro de veintisiete años, he estado una hora sin que viniese a molestarme la policía”.

[...]

LEZCANO. —71: “Bares donde no dejamos entrar moros”. 83: “Lugares donde puedo decir lo que pienso sobre los homosexuales”. 111: “Inmuebles vacíos okupables, clasificados por tiempo de desokupación”. 173: “Escenarios de la próxima Guerra Civil”.⁴

³ En una entrevista que tuve oportunidad de hacer a Juan Mayorga en abril de 2010, contó que «*581 mapas* me lo encargó el Royal Court el año pasado. Nos propusieron a varios autores escribir textos breves sobre la libertad de expresión. Entonces, pensé, es muy fácil, [...] sacas una cosa en la que muy claramente te manifiestes en un acto de represión. Pero lo importante es que te preguntes hasta dónde llegan tus propios límites. Personalmente me fascina el mundo de los mapas, tengo otra obra sobre ello que se llama *El Cartógrafo*. Entonces pensé, ¿habría mapas inaceptables? Un mapa de los jueces en Madrid, si tienes un mapa así te pueden meter en la cárcel, mapas que son legales o ilegales. Entonces eso me dio para pensar en un personaje extravagante, un personaje que pudiese ser peligroso por hacer mapas de encargo.» (en prensa).

⁴ JUAN MAYORGA, “581 mapas”, en *Teatro para minutos*, Ñaque, Guadalajara 2009, pp. 165–172.

La denuncia recibida ha provocado que los policías investiguen la actividad de Hermida. Le comunican que muchos de sus mapas pueden acarrearle problemas con la justicia porque podrían violar la intimidad de las personas a las que incluyen, como jueces o políticos, personas que ostentan algún cargo de poder. En lo que ambos policías no están de acuerdo es en si la responsabilidad penal debe recaer sobre el autor de los mapas o sobre quien se los ha encargado. En las palabras de los personajes se plantea la cuestión de los límites de la libertad de expresión del creador, el problema de la censura y la autocensura y la responsabilidad del artista ⁵.

Es en la parte final de la pieza cuando Hermida reivindica su papel de traductor entre realidad y arte a través de la cartografía. Así es como Mayorga percibe la tarea del dramaturgo: su función es la del intérprete que pone ante el público los problemas, las inquietudes, las vivencias de la ciudad para que el espectador/lector reflexione críticamente sobre ello.

La obra que lleva por título *El cartógrafo. Varsovia: 1: 400.000* se encuadra en la vertiente de teatro histórico crítico de Mayorga y, en concreto, en la reflexión sobre el Holocausto que ocupa buena parte de su producción dramática y ensayística ⁶. Pero es también una obra so-

⁵ El tema de la censura y la autocensura constituye otra de las constantes del teatro de Mayorga que se advierte en *Cartas de amor a Stalin*, *Departamento de Justicia*, *El traductor de Blumemberg*, *El jardín quemado*, *Hamelin* o *La mala imagen*.

⁶ En la conferencia que Juan Mayorga dio en la Fundación Juan March el 28 de abril de 2011, "Teatro y cartografía", contó la génesis de la historia de *El cartógrafo*: con motivo de la presentación en polaco de *Hamelin* fue invitado a Varsovia, ciudad que no conocía. Entró por curiosidad en una sinagoga y vio que había un espacio en que alguien estaba preparando una exposición de unas fotografías que habían aparecido de la época del gueto. Al lado de cada foto se estaba colocando una leyenda, en polaco y en inglés, que describía el lugar del que se había sacado. Empezó a marcar con cruces en su mapa los lugares que registraban las leyendas. Comprobó que las calles existían tal cual y su plano se fue llenando de marcas. Cuando salió de la sinagoga buscó el punto más cercano que había en su mapa y comprobó que en ese lugar no había nada de lo que la foto reflejaba: los modos de vida de las víctimas del Holocausto habían sido radicalmente erradicados. Mayorga confiesa que «esa zozobra que me invadió acabaría convirtiéndose en teatro. Es el método que he elegido para compartir mi zozobra y también la alegría. Yo había de escribir una obra tras aquella experiencia y tras distintos esbozos llegué a un personaje que se llaman Blanca porque deseaba que ese personaje fuese interpretado por Blanco Portillo, me desafiaba a mí mismo para que no fuese del todo indigno para esa extraordinaria actriz.» Disponible en <http://www.march.es/videos/?p0=23>.

bre los espacios con memoria y sobre la idea misma de representación que se articula a través del concepto de mapa.

Antes de que la Alemania nazi de Hitler destruya el gueto de Varsovia, un antiguo cartógrafo judío intenta dibujar un mapa del lugar para preservar su memoria. Está enfermo así que es su nieta de nueve años la que se encarga, poniendo su vida en peligro. Otra de las tramas que convergen en la obra es la historia de Blanca, esposa de un diplomático en Varsovia, quien, a raíz de la visita a una exposición fotográfica sobre los años del gueto, decide rastrear sus huellas en la ciudad actual. Blanca conoce la leyenda de la niña y su abuelo cartógrafo y visita a Deborah, una anciana cartógrafa de Varsovia, bajo sospecha de que sea ella la niña de la leyenda. Las tres tramas principales, desarrolladas en tiempos y espacios diferentes, tienen como elemento unificador el mapa del gueto. Es a través de los espacios registrados en ese mapa como se plantean las cuestiones más relevantes de la obra: la memoria de los lugares, la exhibición de la violencia, la opresión de las víctimas o el compromiso del artista.

No es un mapa convencional el que el Anciano y la Niña del gueto pretenden dibujar. En contraposición al de la historia oficial, ambos intentan esbozar el mapa de la memoria del gueto, el mapa de sus víctimas:

ANCIANO. —Y, sin embargo, es importante luchar, claro que sí. Pero también lo es completar tu misión, y sólo tú puedes hacerlo.

NIÑA. —Ya no hay mapa que hacer. Si usted saliese, no reconocería nada. Ruinas y fuego, eso es el gueto.

ANCIANO. —Si todavía hay un modo de escapar, eres tú quien lo conoce. Es necesario que te salves. No por ti. Por los que ya no están, por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si sabes cómo escapar, tu obligación es contar al mundo lo que has visto.⁷

A través de las mediciones de la Niña, el Anciano y el espectador/lector conocen la violencia, el abuso de poder, el hambre y la miseria del gueto. Es el trazado del mapa el que evidencia la destrucción de la guerra y la opresión de las víctimas, el suicidio y la extorsión: «A los niños se los llevan a la plaza, los médicos del hospital de

⁷ JUAN MAYORGA, *El cartógrafo*, cit., p. 65.

Stawki dieron veneno a sus niños antes de que se los llevarasen.»⁸ Son los espacios los que adquieren connotaciones que los vinculan con el totalitarismo de los regímenes que se denuncian, y es a través de ellos como se representa en el mapa y en el teatro: «BLANCA. —Qué siniestro el palacio de Stalin, ¿verdad? Si quería meter miedo, lo consiguió».⁹

Gran parte de la producción ensayística de Mayorga se ha centrado en reflexionar sobre cómo llevar el Holocausto a escena, sobre la posibilidad de representarlo. La brutalidad de la guerra, el abuso o la represión advertible en los textos de Mayorga sobre la *Shoah* revierten, no en acciones físicas violentas, sino en un lenguaje cuya potencia reside en la cruda sinceridad de las reflexiones de los personajes, en el descubrimiento de la atrocidad de los hechos y en el lirismo que destilan las imágenes que se suscitan en las acotaciones. Mayorga ha reiterado en multitud de ocasiones que su teatro no pretende hablar por las víctimas sino hacer que *resuene su silencio*¹⁰. A esa tarea del dramaturgo va aparejado el fundamento de la responsabilidad moral del creador, ejercida de forma voluntaria con todas las consecuencias: «DEBORAH. —Señor, no puedo dibujar un mapa falso ni aceptar que un mapa mío se falsifique. No puedo...».¹¹ Deborah renuncia a su trabajo en lo más alto de su carrera profesional ante la censura que le imponen y decide enfrentarse al poder. Sabe que sus mapas podrían salvar vidas en otros lugares en guerra en los que la gente necesite huir, como hace décadas ocurrió en el gueto de Varsovia¹². Los ma-

⁸ Ivi, p. 41.

⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰ «Como todo el teatro histórico, pero con más responsabilidad que nunca, el teatro del Holocausto buscará su forma empezando antes por una interrogación moral que por un impulso estético. Buscará un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación. Ese teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio. El teatro, arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido.» JUAN MAYORGA, “La representación teatral del Holocausto”, en «Raíces», n. 73, 2007, pp. 27–30.

¹¹ JUAN MAYORGA, *El cartógrafo*, cit., p. 53.

¹² En *El cartógrafo* hay referencias veladas a otras dos obras de Mayorga, *581 mapas* y *JK*, con la correspondiente intertextualidad y metateatralidad, típica de buena parte de la obra de Mayorga. Respecto al trazado de mapas que salvan vidas, se menciona en *JK* la ruta Fiet-

pas, parece mostrar el texto de *El Cartógrafo*, permiten la salvación, pero también la condena o el castigo: el padre de la Niña e hijo del Anciano, cartógrafo también, colabora con el régimen nazi en Varsovia para proteger su vida mientras que su hija arriesga la suya para intentar describir en el papel, como en un archivo, la memoria del gueto. Mapa, en la obra, y teatro, en la vida, se hacen foco de resistencia: eso parece deducirse de forma conclusiva de este texto dramático.

El teatro de Juan Mayorga reflexiona sobre el sufrimiento de las víctimas y pone en tela de juicio la conciencia de los opresores, de los asesinos: «ANCIANO. —¿Pueden dormir, comer, besarse mientras nos llevan los trenes?». ¹³ La responsabilidad para con las víctimas de la historia que se plantea en el texto constituye una de las ideas fundamentales de la modalidad histórico-crítica de su teatro: el curso de la historia no justifica ni una de las víctimas ¹⁴: «ANCIANO. —Seis mil al día, veintitrés días. Es sólo un número. Pero cada uno de ellos es importante. Deberíamos haber dibujado el mapa de cada uno de ellos, al menos de uno de ellos». ¹⁵

La recuperación de la memoria de las víctimas es una exigencia moral y aun estética del teatro de Mayorga. La usurpación del recuerdo, la anulación no sólo de sus existencias sino del rastro mismo de sus vidas obligan a un compromiso restitutorio. La memoria recobrada

kau, camino que sirvió para que muchos de los perseguidos por el régimen nazi consiguieran cruzar los Pirineos.

¹³ JUAN MAYORGA, *El cartógrafo*, cit., p. 42.

¹⁴ Esta idea está íntimamente relacionada con la consideración benjaminiana de la historia que tanto ha influido en la obra de Mayorga: «Walter Benjamin, en las *Tesis sobre el concepto de historia*, propugna una historiografía concebida como relato que incluya el sufrimiento concreto de las víctimas. El historiador asumiría los padecimientos singulares de los vencidos y excluidos por el curso de la historia, a la hora de interpretar el devenir general de la humanidad. Y al conectar con esta tétrica tradición se hace evidente el exterminio de tantos pueblos y personas para que la historia haya seguido su victorioso curso lineal. Este nuevo historiador sensible con el sufrimiento llega, pues, a la conclusión de que la visión de la historia como triunfo progresivo no puede mantenerse. Como señala Benjamin, si la historia fuera contada por los vencidos, la alegre cadena del progreso daría un vuelco, llegando a subvertirse el relato oficial. Lo que para la historiografía convencional ha sido una simple excepción se constituiría como la auténtica regla de la historia». MARCOS SANTOS GÓMEZ, “Los oprimidos como luz. Benjamin, Kafka, teología de la liberación”, en «Revista de Filosofía», vol. XXXIV, n. 2, 2009, pp. 157.

¹⁵ *Ivi*, p. 49.

alimenta la necesidad del dramaturgo ¹⁶. La Varsovia con la que Blanca se encuentra es una ciudad desmemoriada que ha dejado de hablar, una ciudad con heridas: «Anciano. —Ese amigo tuyo, el que ha dejado de hablar. ¿Cómo se llama?; Niña. —Hurbinek; ANCIANO. —Hurbineka. La llamaremos Hurbineka». ¹⁷

1.3. Mapa y teatro: sistemas de representación

Coexiste en *El cartógrafo*, junto a la idea de la memoria, la reflexión sobre la propia idea de representación:

ANCIANO. —Los franceses fueron los primeros en entenderlo: Francia es el mapa de Francia. [...] El mapa hace que exista Francia. Que desaparezcan las diferencias, que se vea Francia como un todo. En la escuela, colgada de la pared, Francia en un solo color, para que el niño aprenda de quién es súbdito. Este mapa es un triunfo de la razón y del rey. ¹⁸

A propósito de la estructura de *El cartógrafo*, la crítica ha querido verla, desde una perspectiva metateatral, como una suerte de mapa físico que guía al espectador/lector en la lectura de las distintas secuencias que componen cada trama ¹⁹. A mi juicio, la estructura de la obra responde a la solución técnica que Mayorga articula en muchas de sus piezas en las que la fragmentación del discurso en secuencias breves, la subversión de la causalidad cronológica y la confluencia de varias tramas relacionadas entre sí constituyen uno de los rasgos definitorios de su teatro ²⁰. En esta manera de concebir la construcción textual y escénica se busca la complicidad de un espectador/lector que debe completar con su experiencia y su juicio crítico lo que se pone ante sus ojos.

¹⁶ Sobre la cuestión de la memoria en *El cartógrafo* v. ROBERT MARCH y MIGUEL ÁNGEL MARTÍNEZ, “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo*”, en «Stichomythia», n. 13, 2012, pp. 116–127.

¹⁷ JUAN MAYORGA, *El cartógrafo*, p. 30.

¹⁸ *Ivi*, p. 14.

¹⁹ V. MABEL BRIZUELA, “Una cartografía teatral” en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina 2011, pp. 9–24.

²⁰ *Himmelweg*, *La mala imagen* o *Job* son algunas de las obras en que Mayorga articula los materiales literarios mediante una estructura fragmentada y no lineal.

No es irrelevante en la estructura de *El Cartógrafo* la acotación ²¹. Varias secuencias que componen la obra son acotaciones que describen, de manera casi fotográfica, posiciones o movimientos de los personajes ²². Son sus cuerpos los que protagonizan y configuran el cuadro escénico. A través de ellos se establecen correlaciones entre las diferentes tramas al situar en un mismo plano los cuerpos de los personajes que pertenecen a cada una de las historias que se desarrollan en temporalidades y espacios diferentes: «El Anciano y la Niña tendidos en el suelo, boca arriba, inmóviles. Blanca ante su silueta vacía. Sonido de silbato. Blanca dibuja sobre su silueta». ²³ Estas didascalias descriptivas suscitan imágenes que multiplican la significación de la obra. La importancia del cuerpo en la escena teatral contemporánea deja su huella en la obra de Mayorga: el cuerpo de la Niña, del Anciano y de Blanca son cuerpos cargados de memoria. Aquí, el cuerpo, la intimidad, es revelador de lo político, es el lenguaje de lo político ²⁴.

1.4. Mapas y teatro como lugares de resistencia

De quien pone la ciudad en los límites de un mapa es decisión ser fiel a la realidad más aparente u ofrecer la reproducción de la imagen de las ciudades invisibles, quiméricas o alternativas a la ciudad que se va a representar.

²¹ La importancia de la acotación en la obra dramática de Mayorga es fundamental. En la entrevista que tuve ocasión de hacerle apunta que: «Yo creo que, efectivamente, algunas acotaciones pueden dar soluciones concretas de qué hacer pero, en otros casos, no es que estén hechas sólo para la lectura sino que de algún modo proponen un pacto. [...] El autor está proponiéndonos que ingresemos en un cierto mundo poético en el que no vale cualquier cosa. [...] Hay un esfuerzo que no está simplemente orientado a la lectura sino también a que estas acotaciones se hagan de una manera determinada. Y que haya de algún modo un pacto poético». (en prensa).

²² Para el tema de la imagen en el teatro de Mayorga v. ANA GORRÍA FERRÍN, “Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, en «El Futuro del Pasado», n. 3, 2012, pp. 481–502.

²³ JUAN MAYORGA, *El cartógrafo*, cit., p. 55.

²⁴ Para la cuestión del cuerpo en el teatro de Mayorga v. GABRIELA CORDONE, “Y el cuerpo se hizo verbo. Reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga” en *El cuerpo presente: texto y cuerpo en el último teatro español (1980–2004)*, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Laussane 2008, pp. 285–320.

Esta es la función que tiene el teatro para Mayorga, ya desde sus orígenes: estar a la escucha de la ciudad, no para reproducir su ruido, sino para ofrecer otra construcción de ella que permita a los ciudadanos verse de otro modo. Para Mayorga no hay proyecto artístico más simple y más ambicioso que ese gesto de duplicidad en que la ciudad es convocada para verse a sí misma, para ver un mapa de sí misma. Y es en ese gesto en el que Mayorga cree que reside el carácter político del teatro en tres sentidos diferentes: porque se realiza ante una asamblea, porque tiene carácter de autoría colectiva y porque es un espacio para la crítica y la utopía. Para Mayorga,

el gran tema del teatro, y lo será en el futuro, es la fragilidad del ser humano, su pequeñez, esa levedad de este soplo que somos y, al mismo tiempo, la emocionante aspiración de cada uno de nosotros a la dignidad, a la libertad y a la belleza. El teatro puede enriquecer en experiencia al espectador dándole a ver aquello que no quiere ver o escuchar. Nunca es más útil el teatro que cuando desestabiliza la conciencia del espectador.²⁵

²⁵ ID., Conferencia “Teatro y cartografía”, Fundación Juan March, 28 de abril de 2011. Disponible en: <http://www.march.es/conferencias/detalle.aspx?p2=787>.

Hablar sin aliados: una narrativa femenina diferente

Paula Dvorakova, Universidad de Granada

En *Lo real* de Belén Gopegui, la narradora se pregunta en un momento si tiene sentido saber algo sin poder compartirlo, hablar sin que nadie te escuche, sin que nadie te haga caso, sin que nadie se tome demasiado en serio lo que dices. Si tiene sentido hablar de una cosa de la que nadie se atreve a hablar o de la que la mayoría de la gente no suele reflexionar. Si tiene sentido hacer una cosa diferente.

Si nos detenemos en esa idea en concreto, que en el contexto del libro posiblemente no tenga demasiada importancia, puede dar lugar a una reflexión más amplia. Por una parte, se podría tratar de una reflexión sobre el compromiso en la escritura; qué significa y cómo se configura a través de una serie de procesos tanto conscientes como inconscientes. Pero también podría ser una reflexión sobre la propia idea de la diferencia. Asimismo, esa última puede entenderse de varias maneras. En un primer lugar está el tema de hablar de una cosa diferente, de hacer algo diferente, aunque eso signifique “hablar sin aliados”. Sin embargo, la diferencia puede tener otro sentido.

A Belén Gopegui le suele ocurrir una cosa curiosa: prácticamente en cada entrevista que se le hace tarde o temprano le acaban preguntando por su condición de mujer: qué significa para ella ser mujer escritora, qué significa para ella ser mujer y hablar sobre temas de los que no siempre hablan otras escritoras, ecc. Lo más llamativo de este asunto es precisamente esa continua necesidad de insistir en el tema, ya que probablemente a ningún periodista se le ocurriría

preguntar a un hombre qué significa para él ser hombre y escribir sobre algo de lo que no suelen escribir otros hombres. Asimismo, resulta que ese tipo de preguntas a menudo genera una respuesta muy común: «No existe una literatura de mujeres y una literatura de hombres, sólo existe una buena y una mala literatura».¹

Obviamente, esa frase conlleva un problema de fondo; se trata de un discurso en el que la distinción entre la escritura femenina y la escritura masculina necesariamente tiene que desembocar en una aclaración sobre la calidad y las jerarquías en las obras literarias. Ese curioso desliz inconsciente en realidad nos revela que la persona que pronuncia esa frase tiene asumido que la distinción femenino/masculino, por lo menos en la escritura, lleva implícito un criterio de calidad; un criterio que a nivel consciente siente la necesidad de rechazar, pero que forma parte de las estructuras jerárquicas que constituyen su pensamiento. En ese sentido deberíamos recordar a Hélène Cixous, que —inspirada en Derridá— defiende que el pensamiento funciona a base de oposiciones binarias, mediante parejas de términos opuestos uno al otro pero a la vez jerarquizados, porque uno de ellos está siempre subordinado al otro. En *La risa de la medusa* se pregunta «¿dónde está ella?», y a continuación plantea una serie de oposiciones binarias: actividad/pasividad, sol/luna, cultura/naturaleza, día/noche, padre/madre, razón/sentimiento, inteligible/sensible, ecc., hasta llegar a la más básica: hombre/mujer². Si realmente nuestro pensamiento está estructurado de esta manera, es posible que resulte relativamente fácil relacionar inconscientemente la oposición literatura masculina/literatura femenina con la de buena literatura/ mala literatura, o la de buena literatura/ literatura fácil.

Sin embargo, llegado este punto nos tenemos que plantear una serie de preguntas: ¿Existe una literatura femenina? ¿Debe existir una literatura femenina? ¿Debemos hablar sobre un tipo de escritura específicamente femenino? ¿Se puede definir ese tipo de escritura de alguna manera? Si tomamos como referencia el mundo editorial, la

¹ V. LAURA FREIXAS, *Literatura y mujeres*, Destino, Barcelona 2000. La autora hace una reflexión interesante precisamente sobre lo que implica el uso de esa frase.

² HÉLÈNE CIXOUS, *La risa de la medusa: ensayos sobre escritura*, Anthropos, Barcelona 1995, p. 13.

prensa y la crítica, posiblemente tengamos que dar una respuesta afirmativa a todas ellas. Es prácticamente imposible que una mujer se dedique a escribir sin que los editores y los medios le recuerden continuamente su condición de mujer, tanto explícitamente como implícitamente. Asimismo, los periódicos y las revistas a menudo intentan transmitirnos la idea de que los libros escritos por mujeres se venden más y con más facilidad. Obviamente, los hechos son otros y las mujeres escritoras, a pesar de su paradójica mayor visibilidad, siguen siendo una minoría. Esa contradicción se debe, entre otras cosas, simplemente a razones comerciales, ya que a las editoriales les interesa vender la imagen de la mujer escritora.

En el mundo de las editoriales y los premios literarios existen básicamente dos maneras de acercarse al tema de la literatura escrita por mujeres. La primera consiste en un principio en no plantear ninguna distinción, intentar pasarla por alto, integrando lo que podría considerarse la escritura femenina en el discurso dominante sin más. De hecho, a muchas escritoras nos les gusta que se señale continuamente su condición de mujer e insisten en que su sexo no tiene nada que ver con su escritura. Y no nos olvidemos en este sentido de la idea del “tercer sexo”. Esa postura tiene varios problemas y el más importante que podemos señalar en este momento es el hecho de que uno no se pueda desprender con tanta facilidad de su inconsciente y de su ideología³. Ser mujer en nuestra sociedad

Sigue teniendo infinitas consecuencias, ya que una mujer —por mucho que intente conscientemente no darle importancia a su sexo, definiéndolo como un constructor social y cultural del que uno se puede desprender— no se relaciona a nivel inconsciente con la sociedad que la rodea de la misma manera que un hombre. A pesar de que conscientemente puede llegar a negar las diferencias, éstas la condicionan en el plano inconsciente e ideológico a cada paso que da.

La segunda manera de acercarse a la literatura escrita por mujeres es precisamente la de considerarlas como un grupo aparte y que da lugar a publicaciones de antologías de poesía de mujeres, de cuentos escritos por mujeres, o a los premios literarios dedicados exclusivamente a las escritoras. Esa idea de un grupo aparte se puede

³ Entendiendo la ideología en el sentido althusseriano.

entender, una vez más, de varias maneras. La primera consiste simplemente en pretender señalar que las mujeres escriben igual que los hombres pero su contribución al mundo literario ha sido históricamente silenciada; lo cual conduce a una reivindicación de mujeres escritoras olvidadas. Pongamos por ejemplo una antología de poetas mujeres del 27. El antólogo que quiera dedicarse a esa tarea tendrá que rebuscar en los archivos y las revistas de la época para rescatar nombres totalmente desconocidos; y posiblemente el resultado de este trabajo sea un grupo de autoras de las que algunas son buenas, mientras que a otras se las incluye sólo y únicamente precisamente por su sexo, porque de haber sido hombres hubieran caído en el olvido igualmente, con la diferencia de que a ningún estudioso de la literatura se le habría ocurrido hacer una antología de hombres escritores olvidados por la historia para poder rescatar su obra. Esto no deja de ser tremendamente contradictorio. Sin embargo, por eso no deja de ser interesante (e importante) analizar los mecanismos sociales, culturales e ideológicos que permiten que a tantas mujeres se les niegue la posibilidad de escribir, de ser escuchadas, publicadas, comentadas por la crítica y posteriormente mencionadas por los historiadores de la literatura.

En ese sentido deberíamos recordar la crítica literaria feminista de los sesenta y los setenta, que intenta a menudo explicar la histórica marginación de las mujeres mediante analogías con otros grupos marginados. No es casualidad que las mujeres de esa época a menudo se comprometían con el tema racial, ya que se sienten identificadas con la lucha de un grupo oprimido por sus derechos. Sin embargo, hay que tener en cuenta una cuestión muy básica, aunque pueda parecer muy simple: las mujeres no son una minoría controlada por otro grupo dominante, y si queremos considerarlas como un grupo históricamente oprimido y silenciado tendremos que buscar otras causas profundas de tal marginación.

No obstante, la idea de que las mujeres constituyan un grupo aparte puede significar también que efectivamente consideramos que la escritura femenina es distinta, que tiene características específicas, que se centra en unos temas concretos, que escribe para un público determinado, ecc. Pongamos por ejemplo la cantidad de escritoras en cuyas obras continuamente aparece el tema de la familia, la niñez, la

adolescencia o la maternidad. O una versión un poco más moderna de lo mismo: la cantidad de novelas que tienen como protagonista a una mujer supuestamente diferente, que se rebela contra las normas establecidas, que quiere construir su propio destino y no depender del modelo masculino, pero que curiosamente al final de la novela acaba descubriendo que puede tener su final feliz, que incluye inevitablemente a un hombre. Y no deberíamos cometer el error de tachar todo eso de una serie de tópicos, puesto que lógicamente existe un trasfondo sociocultural e ideológico que no hay que pasar por alto. Asimismo, hay que tener en cuenta que a menudo se utiliza el tema del feminismo por motivos puramente publicitarios, como una excusa para atraer a un determinado tipo de público.

Volvamos al caso de Belén Gopegui, que ha declarado varias veces que en su formación las teorías feministas han tenido poca importancia y que no le interesa la idea de distinguir entre lo que sería una escritura femenina y una escritura masculina, sobre todo porque considera que a menudo se utiliza esa distinción simplemente para conseguir beneficios económicos. Eso no quiere decir que pueda desprenderse de esa lógica a todos los niveles, sino que no le interesa como un tema a tratar. Lo que pretende es hacer una escritura diferente, y no sólo dentro del grupo de escritoras mujeres, ya que claramente se trata de una obra literaria peculiar directamente en el marco del mundo literario actual. Gopegui elabora conscientemente un discurso distinto, comprometido, que pretende analizar la realidad que nos rodea y llamar la atención sobre temas políticos, sociales e ideológicos.

En este sentido es interesante la entrevista que le hace a Gopegui Virginia Trueba, titulada “Contra la literatura cursi”⁴. Cuando le preguntan a la escritora si es consciente de que dentro del marco de la literatura actual constituye una voz particular, responde que, según ella, la literatura actual se caracteriza por su cursilería. Distingue entre tres tipos de cursilería. El primer tipo es la cursilería de lo que llama “grandes palabras” (la lealtad, la guerra, las víctimas, ecc.). Son discursos que se construyen alrededor de estas palabras sin analizarlas,

⁴ VIRGINIA TRUEBA, “Contra la literatura cursi: Belén Gopegui”, en «LiterateWorld». Disponible en: www.literateworld.com.

sin intentar responder las preguntas y los conflictos que están detrás de esos términos. El segundo tipo de cursilería sería la del cotilleo; es decir, la literatura que habla de temas personales y emocionales, que trata de cuestiones como la infidelidad, la sexualidad y la violencia, pero que simplemente trata esas experiencias como algo llamativo, sin permitirle al lector que aprenda a relacionarse mejor con ellas. Y el tercer tipo sería el de la cursilería literaria, con sus juegos metaliterarios y la ironía, que se queda en la superficie de las cosas. Es en este sentido en el que Gopegui afirma que no quiere escribir una literatura cursi, y es en este sentido en que se considera a sí misma diferente, puesto que lo que siempre pretende es no quedarse en la superficie de las cosas y analizar la realidad, hablando de temas como los juegos de poder y el mundo laboral, objetivándolo en las experiencias de personajes concretos en situaciones concretas.

Sin embargo, quizás habría que hacer una distinción entre una literatura comprometida y una literatura política, ya que definitivamente no son lo mismo. Gopegui elige temas abiertamente políticos para expresar el compromiso con la realidad. Además, su discurso literario intenta siempre romper de alguna manera con la estructura tradicional de la novela, para estar continuamente señalando que ningún discurso es totalmente inocente.

Para conseguir ese propósito, uno de los recursos que utiliza es la multiplicidad de voces y el uso de las voces colectivas. En el año 2001 escribe *Lo real*⁵, una novela que pretende ser una especie de picaresca moderna, contándonos la vida de un personaje que empieza desde la nada y se construye conscientemente a sí mismo. Además del protagonista y de la narradora de la historia aparece precisamente también una voz colectiva, el coro de los asalariados, que observa al protagonista y comenta sus actos, y que por lo tanto funciona dentro de la estructura del libro como la conciencia colectiva, ya que el protagonista considera que una persona en su situación no puede permitirse tener conciencia propia.

En *El padre de Blancanieves*⁶ aparece una vez más el tema del mundo laboral y la injusticia social, igual que una multiplicidad de

⁵ BELÉN GOPEGUI, *Lo real*, Anagrama, Barcelona 2001.

⁶ ID., *El padre de Blancanieves*, Anagrama, Barcelona 2007.

voces, siendo algunas de ellas colectivas. Asimismo, el título es curioso, ya que en cierto sentido nos engaña y nos hace pensar en todos los tópicos propios de libros escritos por mujeres. En realidad se utiliza la imagen del padre de Blancanieves como una metáfora de la figura ausente, invisible, la que puede cambiar las cosas y parar las injusticias pero decide no hacerlo, no intervenir y dedicarse a otra cosa. En el cuento de Blancanieves no consta en ningún momento que el padre estuviera muerto, o que estuviera lejos en la guerra, simplemente no está y no hace nada, como en cierto sentido, según la autora, a veces nos ocurre a todos ⁷.

En *Acceso no autorizado* ⁸, Gopegui vuelve una vez más al tema de las relaciones de poder y la política. Lo curioso de esa novela no es tanto la introducción del mundo de la informática como una característica de la realidad que nos rodea, sino sobre todo el hecho de introducir a personajes ficticios que sin embargo, con mucha facilidad, se pueden identificar con personajes concretos y conocidos. Gopegui a veces da poca importancia a la psicología o a los nombres de los personajes para poder centrarse en el mensaje que quiere transmitir.

Sin embargo, todo esto nos lleva directamente a la propia idea del compromiso. Intentar *transmitir* un mensaje es una característica propia del discurso político. No obstante, el compromiso en la escritura es algo mucho más complejo. Para empezar, la forma en que experimentamos y comprendemos la realidad es extremadamente cambiante y está determinada por una serie de factores históricos, ideológicos y culturales, que actúan a niveles conscientes e inconscientes, y que no nos permiten analizarla en su totalidad porque siempre hay un contexto mayor que se nos escapa y porque no podemos distanciarnos de ella lo suficiente, ya que formamos parte de ella. Esa dificultad a la hora de hacer un análisis definitivo no significa en absoluto que nuestra experiencia no se pueda hasta cierto punto objetivar, por lo menos si nos definimos claramente una perspectiva teórica de la que partir y somos conscientes de las limitaciones que implica. Pero no podemos identificar directamente el

⁷ Cfr. SANDRA M. GILLBERT y SUSAN GUBAR, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid 1998, pp. 51–58.

⁸ BELÉN GOPEGUI, *Acceso no autorizado*, Mondadori, Barcelona 2011.

compromiso con la conciencia social o con la voluntad de ir contra la norma establecida y el discurso dominante.

Para poder hablar de una escritura comprometida, tenemos que preguntarnos necesariamente qué significa el propio término “compromiso” y cómo se configura y se manifiesta en la literatura actual. El término se suele identificar con la solidaridad y la protesta contra la estructura de la sociedad. Como señala Juan Carlos Rodríguez, el discurso comprometido se suele configurar en torno a lo que llama “la sílaba del no”, como protesta contra algo, señalando algo, llamando la atención sobre algo con lo que no se está de acuerdo⁹. Sin embargo, esta idea de compromiso puede conllevar una serie de problemas. Aunque se pretenda todo lo contrario, se puede llegar a tratar el mensaje que el escritor quiera transmitir como algo superpuesto al texto, como algo que no acaba de formar parte de la propia lógica de la escritura. Puede llegar a formularse un mensaje claramente político, que sin embargo no hace que el texto funcione. Y eso ocurre por un motivo concreto, por dar por hecho que el texto literario se compone de dos elementos: el fondo y la forma, unidos y relacionados, pero distintos. Sin embargo, para que un texto literario funcione, hay que borrar esa distinción, en el sentido de que los dos elementos tienen que provenir de la misma lógica de fondo. En la obra de Gopegui en particular, posiblemente esa fusión no se acabe de realizar. Por ese motivo, podemos suponer que su discurso probablemente se desarrollaría un poco mejor en el ámbito del ensayo que en la narrativa.

Curiosamente, en realidad no es estrictamente necesario hablar de política y solidaridad para elaborar un discurso comprometido. No es necesario denunciar de manera explícita las injusticias para poder analizar y objetivar en la escritura los conflictos del mundo que nos rodea y las contradicciones que cada uno tenemos interiorizadas. Lo que ocurre a nuestro alrededor, y ahora más que nunca, no es simplemente un conjunto de injusticias que hay que denunciar y contra las que hay que luchar. Es un síntoma de una serie de procesos inconscientes e ideológicos que ocurren en la propia estructura de la

⁹ JUAN CARLOS RODRÍGUEZ, “El yo poético y las perplejidades del compromiso”, en «Ínsula», n. 671–672, 2002, pp. 53–56.

sociedad y en la lógica que rige el mundo en que vivimos, con unos mecanismos muy complejos que son los que hacen posible esas injusticias sociales o la subordinación de todo a los criterios económicos. La misma lógica de base es la que permite la sensación de desamparo y soledad que percibimos en nuestro día a día. Y tal vez el compromiso en la escritura pueda significar precisamente eso: un intento de sacar a la luz y analizar esa lógica de fondo y esa estructura invisible de las cosas.

Los caminos de la disidencia novelesca: Alfons Cervera e
Isaac Rosa

Anne–Laure Bonvalot, Université Paul Valéry–Montpellier III

En el campo literario español actual parece emerger una tendencia fuerte: la de una literatura que podemos calificar de comprometida, en el sentido más radical —o sea más político, ideológico— de la palabra. Este renovado compromiso literario se declina en diferentes acepciones: se habla de resistencia o de disidencia textual (Alfons Cervera), o también de escritura responsable (Isaac Rosa). Pero más allá de esa diversidad en los términos, destaca una voluntad común de reconciliar lo literario y lo político, a través de procedimientos textuales numerosos y diversificados. De hecho, los textos de Alfons Cervera e Isaac Rosa, dos novelistas emblemáticos de esa repolitización actual de la literatura, presentan una gran novedad formal, lo que nos llevará a reconsiderar críticamente la tradicional dicotomía, aún vigente en la actualidad, que suele oponer una literatura “pura”, intransitiva, a una literatura comprometida, cuya calidad literaria estaría necesariamente amenazada por la politicidad del texto, según el discurso dominante que cunde en la crítica institucional. No obstante, el análisis de esas novelas pone de manifiesto que la expresión “literatura política” no es necesariamente un oxímoron. En este trabajo, intentaré mostrar cómo el verbo literario puede nuevamente ser un cauce para la plasmación y la circulación de valores que entran en contradicción con el discurso dominante y sus cánones. Veremos con qué estrategias literarias estos

dos escritores pasan de la resistencia literaria (entendida como postura defensiva) a la disidencia textual, más radical y literariamente activa. No haré aquí un análisis textual detallado, sino que intentaré más bien esbozar un retrato teórico de lo que puede ser hoy una novela disidente.

1.1. Resistir al olvido: la memoria disidente de Alfons Cervera

Como lo sugiere el título de su novela más famosa, *Maquis*¹, la idea de resistencia es central en la narrativa de Alfons Cervera. Pero para él, el término es sinónimo de disidencia. En el *Diccionario de la Real Academia Española*, la primera acepción del verbo resistir es «tolerar, aguantar o sufrir», significa también el hecho de permanecer o durar frente a alguna coacción. El vocablo implica la noción de inmovilidad imperturbable, la idea de oponer una fuerza de inercia a una coacción sufrida. Sin embargo, no se resume a una postura solamente pasiva o defensiva. Alfons Cervera, en una entrevista publicada en 2011 en la revista francesa «Tête-à-tête» (cuya primera entrega se titula precisamente *Resistir*), confiesa:

En absoluto estoy de acuerdo con una definición pasiva de la resistencia, porque supondría la idea de una resistencia inútil. [...] No, es en mi caso una resistencia activa. Mientras tengamos esa capacidad que nos da a algunos escritores el tener editoriales que apuestan por nosotros, el tener un público lector importante, el tener una respuesta crítica importante, [lo que hacemos] es todo lo contrario de una resistencia pasiva.²

Si la resistencia puede en un primer momento definirse en términos físicos, como la oposición inmóvil, estática, de un cuerpo a la coacción imperante, también hay que tomar en cuenta su dimensión activa, que hace de ella un vector de discrepancia frente al discurso dominante, al consenso —entendido ése como la norma ideológica vigente, el constructo social y discursivo dominante en un momento histórico dado—. Esa identificación de la resistencia con el disenso la aproxima a

¹ ALFONS CERVERA, *Maquis*, Montesinos, Barcelona 1997.

² ALFONS CERVERA Y ANNE-LAURE BONVALOT, en «Tête-à-tête. Entretiens», n. 1, mayo de 2011, pp. 39–50. Disponible en: <http://www.revue-tete-a-tete.org/>

la noción de disidencia, ya que según el *Diccionario de la Real Academia Española*, disidir significa «separarse de la común doctrina, creencia o conducta», o sea que supone un movimiento de escisión voluntaria, de corte o de quiebra de los discursos comúnmente admitidos y de las evidencias o costumbres perceptivas o cognitivas que suelen vehicular.

Si aplicamos en concreto esta definición al ámbito de la escritura de la llamada “memoria histórica” en España, tal vez podamos entender lo que sería una resistencia o una disidencia novelesca. La novela memorialista de Alfons Cervera aparece en un marco de fuerte consenso narrativo: surge precisamente como fuerza de oposición al discurso del olvido, en un período de relativo silencio en torno al pasado reciente y conflictivo del país. Cuando aparecen *El color del crepúsculo*³ (1995) y *Maquis* (1997), las dos primeras entregas de lo que vendrá a constituir más tarde el llamado “ciclo de la memoria”, compuesto por cinco novelas, el paisaje memorialista es bastante pobre en lo que toca a la novelística⁴. En 1996 triunfa el Partido Popular en las Elecciones Generales: después de un período de insuficiencia memorialista, vuelven a recuperarse desde el poder las viejas nomenclaturas, el Partido Popular resucita elementos del lenguaje del franquismo, vuelve otra vez a la recuperación de los fantasmas del comunismo, del marxismo, de la República, o sea a la idea de las dos Españas y la visión cainita de la historia que conlleva. No obstante, en ese mismo momento, el PSOE empieza a interesarse por la memoria y es a partir de esa confrontación cuando la memoria empieza a convertirse, no todavía en moda, pero sí en objeto del debate público. En semejante marco discursivo, el lenguaje literario aparece como el lugar potencial de disidencia por antonomasia, en la medida en que influye en la distribución de las categorías sensibles, en el reparto de lo visible y lo decible. O, en palabras de Alfons Cervera, «romper el lenguaje, las pa-

³ ALFONS CERVERA, *El color del crepúsculo*, Montesinos, Barcelona 1995.

⁴ «De hecho, cuando apareció *Maquis* en 1997, [...] una reseña de Ricardo Senabre [...] decía que le parecía raro que un territorio tan literario como el de la guerrilla, como el del *maquis*, sólo tuviera tres novelas: la novela de Julio Llamazares del año 1985, *Luna de lobos*, *La agonía del búho chico* de un historiador extremeño, Justo Vila, y la mía, *Maquis*. Es decir que en aquellos años, el paisaje era más bien desolador, por no decir casi inexistente». V. ALFONS CERVERA Y ANNE-LAURE BONVALOT, *art. cit.*, p. 42.

labras, individuales o en colectivo, es romper narrativamente la figura del consenso. »⁵ Se trataba entonces de interrumpir la normalización de un discurso rancio peligrosamente actualizado desde el poder, a la par que se intentaba rastrear narrativamente las huellas en el presente del discurso tranquilizador de la Transición a la democracia. En palabras de Georges Tyras, estudioso y traductor francés de la obra de Alfons Cervera,

Cervera emprende con la escritura una labor de reivindicación ética y empática del mundo de los perdedores. Quizá sea, en la España neoliberal de la que la Transición democrática significó el advenimiento (“Éramos posmodernos antes de ser posfranquistas”, dice Manuel Vázquez Montalbán), la única manera de librarse de la anestesia y la impostura del consenso posmoderno.⁶

Para Georges Tyras, el principal problema que plantea ese proceso ético es el «de los recursos expresivos capaces de representar, y consiguiendo de rehabilitar, una realidad que el discurso oficial cubre con los velos de la propaganda y del consenso.»⁷ ¿Cuáles son esas estrategias textuales que establece Cervera para lograr desde la escritura novelesca esa interrupción de los discursos memorialistas imperantes?

Georges Tyras identifica tres modalidades privilegiadas de ese rescate de la memoria de los vencidos: la fragmentación, la polifonía y el perspectivismo. Es interesante remarcar cómo a pesar de la generalización del mecanismo polifónico y perspectivista, no se cae nunca en el relativismo o la equiparación axiológica de los discursos políticos, de las ideologías en presencia —relativismo que pasó a ser un rasgo característico de toda una vertiente de la novela memorialista posterior a *Maquis*—. Lo mismo pasa con el fragmento: no funciona como el mero residuo del metarrelato caído con la posmodernidad⁸, de la verdad o de la historia imposibles de alcanzar en su totalidad (lo que podría ser una acepción posmoderna del fragmento), sino que se busca más bien ahondar en lo múltiple para ofrecer al lector el proceso en

⁵ Ivi, p. 47.

⁶ GEORGES TYRAS, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Montesinos, Barcelona 2007, p. 59.

⁷ Ivi, p. 41.

⁸ V. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, París 1979.

marcha de elaboración de una colectividad, de un “nosotros” político amordazado durante demasiado tiempo, que sea el posible sujeto de la historia. En ese aspecto la escritura de Cervera reanuda con lo que el historiador francés Gérard Noiriel llama la “historia–memoria”⁹, o sea el despliegue de una lógica normativa, basada en el florecer de una multiplicidad de voces, que permita recuperar una dimensión colectiva que en una posmodernidad que proclama el triunfo del individualismo suele darse por utópica:

Alguna gente seguimos empeñados en seguir contando la historia como la estamos contando —rompiendo ese consenso heredado de la Transición— porque aquí estamos todos de acuerdo, la izquierda y la derecha: el consenso es absoluto, la Transición en este sentido fue modélica. A partir de ahí, hay gente que seguimos insistiendo en contar otras historias, en contar otra versión de esas historias, y en contar esas historias de una manera yo creo que personal, y diría incluso que intransferible.¹⁰

Pero lo intransferible, esa vocación por contar la historia de *otra* manera (volvemos aquí al disenso como fundamento de la escritura de Cervera) no significa un encerramiento en lo íntimo o lo incomunicable. Como lo escribe Emmanuel Bouju, «la anamnesis de la escritura tiene que abarcar a la vez a la “persona múltiple” de la historia íntima y la unicidad de la historia colectiva.»¹¹ La ruptura sistemática de la progresión lineal no es el signo de una renuncia o dimisión de la palabra literaria ante la tarea de reconstrucción de la realidad que Alfons Cervera le asigna, sino la única vía sensible de representación “democrática” de la comunidad plural y legítima: leyendo a Alfons Cervera, paso a formar parte de la comunidad que cobra vida en sus novelas: los Yesares —el pueblo donde se ubica la acción narrativa— es un lugar donde estar, que reúne en vez de dividir. Por eso la presencia de biografemas o la dimensión autoficcional del relato de Cervera es algo bastante secundario, a pesar de la importancia que la crítica suele darles. Como lo dijo el autor en una conferencia pronunciada en la libre-

⁹ GERARD NOIRIEL, *Quelques usages publics de l'histoire*, en «Tracés. Revue de sciences humaines», n. 9, marzo de 2009, pp. 123–132. Disponible en: <http://traces.revues.org/index4399.html>, consultado el 04 de abril de 2012.

¹⁰ ALFONS CERVERA Y ANNE–LAURE BONVALOT, *art. cit.*, p. 47.

¹¹ EMMANUEL BOUJU, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^{ème} siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2006.

ría “Le Grain des Mots” de Montpellier el 04 de abril de 2012, «lo que nos junta a todos no es mi realidad sino mi ficción.»

1.2. Deconstrucción y disensión en la escritura de Isaac Rosa

Si la poética polifónica y perspectivista es en la novela de Alfons Cervera un arma contra el discurso monolítico y macizo de los vencedores, este mismo procedimiento reaparece reconfigurado y resemanizado algunos años más tarde en la escritura memorialista del escritor sevillano Isaac Rosa, concretamente en dos novelas: *El vano ayer*¹² (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*¹³ (2007) —esta última novela es una rescritura mordaz de una novela de juventud titulada *La malamemoria*¹⁴ (1999)—.

Se ha recalcado varias veces que el hecho de que Isaac Rosa (nacido en 1974) pertenezca a una generación que no tiene ninguna experiencia directa de la Guerra Civil ni del franquismo, la llamada “generación inocente”, explicaría cierta propensión al recurso “meta” característico de sus primeras producciones. Sin caer en determinismos generacionales, lo que sí hay que remarcar es que más allá de la recuperación/reconstrucción de la memoria de los vencidos, lo que nace bajo la pluma de Isaac Rosa es otro paradigma, el de la deconstrucción sistemática de los tópicos diegéticos que rigen la mayoría de la producción memorialista posterior al *boom* de los años dos mil. En *El vano ayer*, en un comentario metaliterario, la voz autorial lamenta —o finge lamentar— la inscripción paradójica de la propia novela en el género memorialista, del cual el discurso “meta” va desmontando los mecanismos preferentes, disidiendo de él sin salirse totalmente de sus límites:

Quizás, más probable, estamos ante una confesión de invalidez, el *recurso deconstructivo* de quien no sabe o no quiere construir, y que al final, en la última página, comprueba entre lamentos que no hay otro modo, que siempre se acaba construyendo algo. Y que la voluntad de alejamiento nos conduce

¹² ISAAC ROSA, *El vano ayer*, Seix Barral, Barcelona 2004.

¹³ ID., *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!*, Seix Barral, Barcelona 2007.

¹⁴ ID., *La malamemoria*, Del Oeste ediciones, Badajoz 1999.

siempre al punto del que huíamos: acabamos transitando por los mismos caminos que decíamos rechazar, aunque pretendamos hacerlo por la cuneta o caminando de espaldas — lo que no deja de ser un preciosismo decorativo y acaso una disipación de herramientas de otro modo aprovechables.¹⁵

Ocurre una verdadera resignificación del discurso novelesco, en el sentido en que la recurrencia del discurso metaliterario no es un mero adorno o un componente lúdico y complaciente que ilustre el poder ilimitado del autor sobre su novela sino más bien un espacio donde se inyectan consideraciones axiológicas sobre la escritura de la memoria tal y como circula en la ficción o en la historiografía actuales. Como lo subraya Amélie Florenchie, el discurso metaliterario en *El vano ayer*

[...] se compone de dos “subdiscursos”: primero un discurso que condena la manera en que se escriben hoy en España las novelas sobre el franquismo y, segundo, un discurso que se revela más bien prescriptivo en el sentido en que encierra los principios de una escritura comprometida que marca la reintroducción de la ideología en el ámbito literario. Tanto en ¡*Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* como en *El vano ayer*, Rosa [...] apunta especialmente dos problemas: los estereotipos sobre los vencidos y vencedores que conducen a una visión monolítica y maniquea de la Historia y el “perspectivismo”, o sea, la puesta en perspectiva de opiniones divergentes, es decir, el relativismo del discurso de reconciliación nacional.¹⁶

Así que la polifonía que estructura las dos primeras novelas de Isaac Rosa configura más bien un dispositivo “metaperspectivista”, o una parodia de ese perspectivismo relativista tan en boga. Si en la narrativa de Alfons Cervera la multiplicación de los puntos de vista de los vencidos corresponde a una voluntad de democratización del relato y a la consiguiente diseminación en el texto de los valores morales y políticos de los hablantes («En el fondo soy un moralista», dijo Alfons Cervera en la conferencia a la que aludía un poco antes), en otras obras la plasmación acrítica de clichés conduce a menudo a una problemática equiparación de los dos bandos que se enfrentaron durante

¹⁵ ID., *El vano ayer*, cit., p. 292.

¹⁶ AMÉLIE FLORENCHIE, *Isaac Rosa o la escritura responsable*, en: *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950–2010)*, ed. de AMÉLIE FLORENCHIE E ISABELLE TOUTON, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt 2011, p. 133.

la Guerra Civil. Con el ataque recurrente a las convenciones narrativas y la afirmación de su imposible neutralidad, Isaac Rosa da un paso más en la complejización del relato memorial. La hipertrofia del metatexto cambia el estatuto implícito de la historia, que no se concibe tanto como memoria, sino como problema, en el sentido en que lo entiende Gérard Noiriel: la “historia–problema”, que nació en Francia en los años treinta y que la mayoría de los historiadores considera subversiva, entre otras cosas por integrar los cuestionamientos de las ciencias sociales, consiste en «problematizar el análisis histórico», partiendo del hecho de que «la lectura de los archivos no es nada evidente y tiene que ser objeto de una interrogación crítica»¹⁷ permanente. Así, la deconstrucción, que en un primer momento puede aparecer como un recurso lúdico y divertido a los ojos del lector (y lo es), se vuelve una potencia subversiva que permite poner a distancia los presupuestos implícitos que comparte buena parte de la producción memorialista reciente —novelesca, cinematográfica, mediática o historiográfica—.

Algo semejante ocurre con el uso masivo de la ironía: ésta no es el síntoma de la constatación de la imposible adecuación del lenguaje al referente, ni es la simple manifestación de una duda sobre la posibilidad de transmitir una visión directa o comprometida de la realidad. Tampoco se trata sólo de una declaración de impotencia de la razón que hace paradójicamente del lenguaje irónico el más apto para una aproximación a la realidad¹⁸. La ironía funciona más bien como un potente mecanismo crítico que viene a agujerear el discurso dominante en todas sus vertientes, como cuando la voz de unos lectores que el autor tacha irónicamente de “radicalizados” e “impertinentes”¹⁹ interrumpe la trama novelesca de *El vano ayer* para denunciar, mediante la forma de una carta insertada en el relato, la dudosa escasez en España de «películas sobre policías corruptos, abusos de autoridad o dramas carcelarios.»²⁰ La retórica del consenso y los silencios que la constituyen son el verdadero blanco de la carga irónica, más allá de un

¹⁷ GÉRARD NOIRIEL, *art. cit.*, p. 127.

¹⁸ Retomo aquí la descripción que hace Emmanuel Bouju del funcionamiento de la ironía en la obra de Manuel Vázquez Montalbán. V. EMMANUEL BOUJU, *op. cit.*, p. 92.

¹⁹ ISAAC ROSA, *El vano ayer*, *op. cit.*, p. 189.

²⁰ Ivi, p. 191.

mero efecto entretenido. La ironía reanuda así con su función clásica: la que le confería Sócrates en contra de los sofistas, o sea la de un discurso que permite desenmascarar las mistificaciones inherentes al discurso del poder. Como lo recalca el editor y crítico Constantino Bértolo, el discurso irónico, para ser realmente subversivo, presupone necesariamente una situación de desigualdad, una voluntad de disidir de la palabra del poder. Según él, la generalización del recurso irónico en la narrativa actual no siempre corre parejas con una postura crítica o subversiva, sino que puede funcionar como un procedimiento gratuito, exclusivamente lúdico y por tanto potencialmente conservador:

En la mayoría de los textos actuales el recurso a la ironía nada tiene que ver con la desigualdad ni con una voluntad de debilitar la posición del poder y sus discursos. Su función hoy responde más a una estrategia exhibicionista —de ahí el auge de la autoironía— que a la construcción de una obligada clandestinidad semántica. La ironía entre iguales no es ironía sino complicidad, guiño de identidades, muestra de pertenencia, ornato gratuito que a nadie pone en peligro [...].²¹

El uso que Rosa hace de la ironía es un uso disidente: se encuentra claramente en la primera categoría que enuncia Bértolo, ya que procura precisamente desestabilizar el monopolio del discurso sobre la historia y la memoria por ciertos sectores del poder —sea el discurso heredado del franquismo, sea el discurso insuficiente de la Transición actualizado por las voces de la izquierda moderada— desde una posición minoritaria, de menos mediatización en el espacio público. Sin embargo, tras haber explorado las potencialidades de la poética “meta”, recorriendo los caminos de la ironía, la parodia o el pastiche para alentar en el lector una actitud crítica y disidente, parece que Isaac Rosa comienza a recelar de ella. En una entrevista inédita de 2011, decía Isaac Rosa que su proceso de maduración como escritor le llevó a abandonar progresivamente, al mismo tiempo que se iba alejando de

²¹ CONSTANTINO BÉRTOLO, *La ironía, el gato, la liebre y el perro*, en «Revista de crítica literaria marxista», n. 2, 2009, p. 5.

la temática de la “memoria histórica”, las formas metanarrativas²² o la ironía, para salir en busca de otras formas de disidencia textual:

[...] la ironía es un arma de doble filo, y muchas veces crees que con la ironía estás haciendo algo y no es cierto, estás haciendo lo contrario. Con la ironía muchas veces piensas que estás hablando contra el poder y en realidad estás hablando desde el poder, piensas que estás escribiendo para cierta gente a la que en realidad puedes estar humillando con tu ironía.²³

Más allá del análisis de un discurso moral y fuertemente prescriptivo o de temáticas abiertamente políticas, lo que quise destacar en este trabajo son las modalidades de una poética del agujerear incesante como eje de la disidencia literaria de ambos autores. En efecto, la propuesta ética de la novela es indisociable del despliegue de unas estrategias formales capaces de articular el pasado con el tiempo abierto de la actualidad. Se trata de hacer manifiestos los huecos del relato dominante de la democracia española para desestabilizar desde el lenguaje literario las configuraciones discursivas que conforman el reparto de las categorías de percepción y de pensamiento. Pasado y presente no son sólo el objeto de la narración novelesca, sino que mediante las transfiguraciones que se operan en el texto, se vuelven el propio producto de la escritura. Mientras se reafirma el poder de intervención de la novela y su capacidad para ser un lugar de traducción o de transposición de la reflexión sobre la historia, la novela pasa a encarnar una «forma sensible de la responsabilidad»²⁴, lo que en tiempos de proclamación de la inocuidad de la literatura o de la incompatibilidad de lo literario y lo político, constituye una propuesta poética radical y disidente.

²² «Me he alejado un poco de las formas metaliterarias o metanarrativas que estaban en mis primeras novelas, no me interesan ya tanto para construir mi discurso. Y pasa lo mismo con el tema de la ironía.». Entrevista inédita con Isaac Rosa, Madrid, 25 de octubre de 2011.

²³ *Ibid.*

²⁴ EMMANUEL BOUJU, *op. cit.*, p. 109.

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

Compilato il 30 de abril de 2013, ore 07:25
con il sistema tipografico \LaTeX 2 ϵ

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