





VARIACIONES DE LO METARREAL  
EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XX Y XXI



Barbara Greco  
Laura Pache Carballo (Eds.)

VARIACIONES DE LO METARREAL  
EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XX Y XXI

BIBLIOTECA NUEVA

**siglo xxi editores, s. a. de c. v.**

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREROS,  
04310, MÉXICO, DF  
www.sigloxxieditores.com.mx

**salto de página, s. l.**

ALMAGRO, 38,  
28010, MADRID, ESPAÑA  
www.saltodepagina.com

**editorial anthros / nariño, s. l.**

LEPANT, 241,  
08013, BARCELONA, ESPAÑA  
www.anthros-editorial.com

**siglo xxi editores, s. a.**

GUATEMALA, 4824,  
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA  
www.sigloxxieditores.com.ar

**biblioteca nueva, s. l.**

ALMAGRO, 38,  
28010, MADRID, ESPAÑA  
www.bibliotecanueva.es

VARIACIONES de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI / Barbara Greco y  
Laura Pache Carballo (eds.). – Madrid : Biblioteca Nueva, 2014  
440 p. ; 24 cm  
ISBN: 978-84-16095-65-0  
1. Literatura 2. Literatura fantástica 3. Crítica literaria 4. España I Greco, Barbara  
(ed.) II Pache Carballo, Laura (ed.)

821.134.2.09  
“.../18”

DSK

Cubierta: Gracia Fernández

© Los autores, 2014  
© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2014  
Almagro, 38  
28010 Madrid  
www.bibliotecanueva.es  
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16095-65-0  
Depósito Legal: M-13.479-2014

Composición: Disegraf Soluciones Gráficas, S. L.

Impreso en Preimpresión Grafilia, S. L.  
Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

# ÍNDICE





## INTRODUCCIÓN

RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS, por Barbara Greco .....	19
PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS, por Laura Pache Carballo .....	25

### PARTE I NOVELA

CAPÍTULO 1.—DE LO PERVERSO A LA MAGIA ENTRE JUEGOS Y PALABRAS: SOBRE <i>LA PUERTA ENTREABIERTA</i> , NOVELA DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS, por Fer- nando Valls .....	33
Bibliografía .....	45
CAPÍTULO 2.— <i>LA SOMBRA</i> DE GALDÓS COMO JUEGO DE PERSPECTIVA ENTRE DOS NARRADORES OPUESTOS, por Alberto Maffini .....	47
Bibliografía .....	54
Textos .....	54
Crítica .....	54
CAPÍTULO 3.—«¿TÚ DICES UN DIOS QUE NOS VUELVA FELICES A TODOS?»: EL CON- FLICTO ENTRE IDEALISMO Y REALIDAD EN «MAGOS» DE <i>FIGURAS DE BETHLEM</i> DE GABRIEL MIRÓ, por Laura Palomo Alepuz .....	57
Introducción .....	57
1. Magos .....	57
Bibliografía .....	65
Manuscritos del legado personal del autor .....	65
Bibliografía general .....	65
Anexo: criterios seguidos para la transcripción de los manuscritos .....	65
En el texto .....	65
Dentro de un documento .....	66

CAPÍTULO 4.—LOS CUATRO ENEMIGOS DEL MEDITERRÁNEO: UN RETRATO DE LA MALDAD EN LAS NOVELAS BÉLICAS DE VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, por Jorge González Jurado .....	67
Introducción .....	67
1. Las novelas de la guerra.....	68
2. <i>Mare nostrum</i> o el castigo por un desliz.....	69
2.1. Los ejes temáticos: el mar como campo de batalla.....	71
2.2. Los ejes temáticos: el espionaje .....	72
2.3. El maniqueísmo de Blasco Ibáñez.....	73
Conclusiones: actualización de la novela .....	74
CAPÍTULO 5.— <i>LA TOURNÉE DE DIOS</i> DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA: LA DIVINIDAD AL SERVICIO DEL HUMOR, por Barbara Greco .....	75
Bibliografía .....	81
CAPÍTULO 6.—EL BIEN Y EL MAL: MODELOS DE CONDUCTA FEMENINOS EN LA NOVELA ROSA DE LOS 40, por Miguel Soler Gallo .....	83
Bibliografía .....	92
CAPÍTULO 7.— <i>EL BALNEARIO</i> DE CARMEN MARTÍN GAITE: EN EL UMBRAL ENTRE LO ONÍRICO Y LO EXTRAÑO, por Gala del Castillo Cerdá .....	95
Bibliografía .....	103
CAPÍTULO 8.—OPRESIÓN, REPRESIÓN Y APRENDIZAJE EN LA INMEDIATA POSGUERRA: <i>LA INSOLACIÓN</i> DE CARMEN LAFORET, por Carlos Vadillo Buenfil .....	105
1. España en su insolación .....	106
2. Iniciación y epifanía.....	110
Bibliografía .....	115
CAPÍTULO 9.—SOBRE EL DON JUAN DE GONZALO TORRENTE BALLESTER: LA JUERGA DE UN DEMONIO EN EL BURDEL DE CELESTINA, por David Pérez Álvarez ..	117
Bibliografía .....	126
CAPÍTULO 10.—LA PRESENCIA DE LO CABALLERESCO EN DOS NOVELAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER: <i>LA SAGA/FUGA DE J. B.</i> Y <i>FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS</i> , por Soledad Cuba López .....	127
Bibliografía .....	133
CAPÍTULO 11.—ANTONIO RABINAD: FANTASÍAS EN SUELO REAL, por David García Ponce .....	135
1. Biografía de un autor desconocido .....	135
2. El niño asombrado: autobiografía y fantasía.....	137
Conclusiones .....	141
Bibliografía .....	142

CAPÍTULO 12.—LA FRAGMENTACIÓN DE LA REALIDAD ÍNTIMA Y SOCIAL EN <i>PARÁBOLA DEL NÁUFRAGO</i> DE MIGUEL DELIBES, por María Teresa de Pieri .....	145
Bibliografía .....	154
CAPÍTULO 13.—EL MADRID DE JUAN JOSÉ MILLÁS: UN ASPECTO DRAMÁTICO DEL SUEÑO, por Giulia Tosolini.....	157
Bibliografía selecta .....	167
CAPÍTULO 14.—CUARTOS TANGERINOS: LAS MÚLTIPLES REALIDADES DE <i>LA VIDA PERRA</i> DE JUANITA NARBONI, por Davide Aliberti .....	169
1. Premisas.....	169
2. El lenguaje y la identidad.....	170
3. La ciudad y los espacios otros.....	172
4. Superposición de espacios y superposición de identidades .....	174
Conclusiones .....	175
Bibliografía .....	176
CAPÍTULO 15.—LA FRAGMENTACIÓN ONÍRICA DEL PÁRAMO RULFIANO EN <i>CUADRANTE LAS PLANAS</i> DE WILLY URIBE, por Laura Martín Bernardos .....	177
Bibliografía .....	186
CAPÍTULO 16.—LA METANARRACIÓN HISTÓRICA EN LA CREACIÓN DEL MAQUIS LITERARIO, por Valeria Possi .....	187
Bibliografía .....	196
CAPÍTULO 17.— <i>NON VOLVAS</i> DE SUSO DE TORO: LO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE LOS LUGARES DE LA MEMORIA, por Sara Polverini .....	199
Bibliografía .....	208
CAPÍTULO 18.—ELEMENTOS ONÍRICOS Y ESTRATEGIAS METANARRATIVAS EN <i>LA PIEL FRÍA</i> DE ALBERT SÁNCHEZ PIÑOL, por Katuscia Darici .....	209
CAPÍTULO 19.—LOS ESPACIOS (META)RREALES: <i>EL EXILIADO DE AQUÍ Y DE ALLÁ</i> , DE JUAN GOYTISOLO, por Jelica Veljovic .....	221
1. Espacio posmoderno-heterotópico, neofantástico.....	223
2. El viaje esquizoide: fuga del panoptismo contemporáneo .....	225
3. El «no-lugar»: la vida nómada .....	228
Bibliografía .....	231
CAPÍTULO 20.—GEOGRAFÍAS ONÍRICAS: EL ESPACIO EN LA LITERATURA VANGUARDISTA CANARIA, por Javier Rivero Grandoso .....	233
Introducción.....	233
1. El grupo vanguardista en Canarias .....	234
2. Agustín Espinosa (1897-1939).....	235

3. Pedro García Cabrera (1905-1981) .....	236
4. Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969).....	239
5. Domingo López Torres (1910-1937) .....	241
A modo de conclusión .....	243
Bibliografía .....	244

PARTE II  
RELATOS Y CARTAS

CAPÍTULO 21.— <i>VÍSPERA DEL GOZO: REALIDADES FRAGMENTARIAS EN LA PROSA DE VANGUARDIA DE PEDRO SALINAS</i> , por Xavier Borja Bucar .....	249
Bibliografía .....	258
CAPÍTULO 22.— <i>RAFAEL ALTAMIRA Y EL EXILIO: TRAGEDIAS DE ALGUNOS Y DE TODOS Y ELEGÍAS</i> , por María Asunción Esquembre Cerdá .....	259
Bibliografía .....	266
CAPÍTULO 23.— <i>LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA REALIDAD FRAGMENTADA EN EL LIBRO DE LAS HORAS CONTADAS DE JOSÉ MARÍA MERINO</i> , por Gilda Perretta ....	269
1. El marco narrativo: «Fulgor amigo».....	270
2. Temas .....	272
2.1. La identidad.....	272
2.2. El paso del tiempo y la discontinuidad de tiempo y espacio.....	273
2.3. El relativismo .....	274
2.4. Lo imaginario: sueños, imaginación y fantasía .....	275
Conclusión .....	275
Bibliografía .....	276
CAPÍTULO 24.— <i>LA METAFICCIÓN EN LA CONFIGURACIÓN DE LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE JOSÉ MARÍA MERINO</i> , por Jessica Cáliz Montes .....	277
1. El concepto de literatura fantástica y metaliteratura en José María Merino .....	278
2. La metaficción en Merino a la luz de sus cuentos .....	282
Bibliografía .....	286
CAPÍTULO 25.— <i>OBABAŌAK DE ATXAGA. DEL DISCURSO FANTÁSTICO LITERARIO AL GRÁFICO</i> , por Araia Tamayo Álvarez .....	289
Introducción.....	289
1. Los elementos concurrentes de lo fantástico. La vacilación fantástica.....	289
2. Niveles de empleo de elementos que cambian la realidad en el discurso literario .....	290
3. Niveles de empleo de elementos que cambian la realidad en el discurso gráfico .....	294

4. El relato de Esteban Werfell: del discurso fantástico literario al gráfico..	295
5. «La fábula del lagarto»: del discurso fantástico literario al gráfico.....	296
CAPÍTULO 26.—LA FANTASÍA DEL SUICIDIO EN LOS CUENTOS DE ENRIQUE VILA-MATAS, por Laura Pache Carballo .....	
Bibliografía .....	304
Obras de Enrique Vila-Matas .....	304
Sobre Enrique Vila-Matas.....	305
Temas generales.....	306
PARTE III	
TEATRO	
CAPÍTULO 27.—SILENCIO Y CENSURA SOBRE MARÍA LEJÁRRAGA, por Rocío Pilar Salinas Díaz .....	
1. Luces y sombras del s. XX .....	310
2. Gregorio Martínez Sierra: ¿seudónimo, colaborador o manager? .....	311
3. Los hijos de María y Gregorio .....	312
4. Investigaciones anteriores sobre el caso María Lejárraga .....	314
5. Cuestión de firma .....	316
6. Silencio y censuras .....	318
CAPÍTULO 28.—NUMANCIA. MIGUEL DE CERVANTES, 1580 - RAFAEL ALBERTI, 1937, por M. Mar Puchau de Lecea .....	
1. La renovación teatral. El Teatro de Agitación Política (TAP) y «el teatro como arma».....	322
2. Cambios estructurales y textuales respecto a la Numancia cervantina ...	323
2.1. El prólogo y el componente popular.....	323
2.2. La caracterización del bando enemigo. Cipión > Escipión .....	325
2.3. Las escenas de magia y mitología .....	326
3. Significación política. ¿A qué alude la parábola numantina en el s. XX? ...	327
Bibliografía .....	328
CAPÍTULO 29.—LA DRAMATIZACIÓN DEL YO FRAGMENTADO DE <i>SOBRE LOS ANGELES</i> DE RAFAEL ALBERTI EN <i>SONÁMBULO</i> DE JUAN MAYORGA, por Mónica Molanes Rial .....	
Bibliografía .....	338
CAPÍTULO 30.—LOS CAMINOS DE TÁBANO PARA SORTEAR LA CENSURA. EL HALLAZGO DE UNA FÓRMULA DRAMÁTICA EN TIEMPOS DE SILENCIO, por Mariángeles Rodríguez Alonso .....	
Introducción.....	339

1. <i>El retablo del flautista</i> , de Jordi Teixidor. El hallazgo de la fórmula dramática para sortear la censura: la parábola, la sátira y la ironía .....	340
1.1. El efecto de extrañamiento... ¿una vía para la crítica velada? .....	342
1.2. La parodia, elemento vertebrador de la fábula dramática .....	343
1.3. La crítica se viste de fiesta: música y humor .....	346
1.4. Breves notas sobre su prohibición en los escenarios.....	348
Bibliografía citada .....	349
CAPÍTULO 31.—HEREJES EN EL FRANQUISMO: AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS, CARLOS MUÑIZ, MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO Y CLAUDIO DE LA TORRE, por Marta Olivas .....	
1. Nuevos herejes y nuevos autos de fe .....	351
2. La condena de la diferencia .....	352
A modo de conclusión .....	357
Bibliografía .....	360
CAPÍTULO 32.—LA DESTRUCCIÓN DEL PERSONAJE DRAMÁTICO CONVENCIONAL EN EL TEATRO DE ALFONSO VALLEJO: EL «YO» FRAGMENTADO Y DISTORSIONADO EN <i>CANGREJOS DE PARED</i> , por Natalia Szejko .....	
Bibliografía .....	363
CAPÍTULO 33.—EL «YO» FRAGMENTADO EN EL TEATRO DE RODRIGO GARCÍA, por Karolina Klejewska .....	
Bibliografía .....	371
Páginas web consultadas .....	377
PARTE IV	
POESÍA	
CAPÍTULO 34.—PEDRO SALINAS: EL SUEÑO COMO VÍA DE ACCESO A LA TRASREALIDAD POÉTICA, por Anna Marimón Garrell .....	
381	
CAPÍTULO 35.— <i>FLOTANDO EN EL VIENTO</i> . MIGUEL HERNÁNDEZ Y LA CANCIÓN DE AUTOR ESPAÑOLA, por Sabrina Riva .....	
Bibliografía .....	389
Discografía.....	398
CAPÍTULO 36.—EL OLVIDO SANA LO QUE EL PASADO QUIEBRA. <i>VIEJAS VOCES SECRETAS DE LA NOCHE</i> DE JULIA UCEDA, por María Teresa Navarrete Navarrete .....	
Bibliografía .....	401
411	

CAPÍTULO 37.—«QUÉ BISAGRAS ENGARZAN LA CARNE CON EL CIELO» <i>HYBRIS</i> Y DIVINIDAD(ES) EN LA POESÍA ESPAÑOLA DESPUÉS DE 1980, por Dolores Juan Moreno .....		413
1.	«¿A quién se le ha ocurrido este dios...?»: nota introductoria.....	413
2.	¿El síndrome de la insolencia? Ícaro y Orfeo («nuevos» casos de <i>hybris</i> ). ..	415
3.	«Y a soberbio, yo te gano»: versos a Dios contra dios.....	420
4.	Letras de amor y muerte o <i>hybris</i> en la poesía hoy: conclusiones.....	423
	Bibliografía .....	426
CAPÍTULO 38.—APROXIMACIÓN Y ALEJAMIENTO DE LO REAL MARAVILLOSO EN LA LITERATURA HISPÁNICA DE GUINEA ECUATORIAL. LA OBRA LITERARIA DE JUSTO BOLEKIA BOLEKÁ, por Giuliana Calabrese .....		429
	Bibliografía .....	436





# INTRODUCCIÓN



# RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS

BARBARA GRECO  
*Università di Torino*

## RAZONES

Como sugiere el título, este volumen ofrece un recorrido por lo metarreal y lo fantástico en la literatura española de los siglos xx y xxi, analizando las «variaciones» que atañen a los géneros literarios, a las múltiples expresiones con que ambos se manifiestan y a sus distintos enfoques metodológicos. Efectivamente, en la época abarcada se producen importantes cambios ideológicos que empiezan con el cuestionamiento crítico de la realidad, poniendo en tela de juicio su concepción de presunto ordenamiento lógico, estructurado según criterios racionalmente cognoscibles. La caída de las certezas, inaugurada por las teorías finiseculares de Nietzsche, desencadena una profunda crisis que provoca una percepción fragmentaria del mundo, de la misma manera que el surgimiento del psicoanálisis y el descubrimiento de la esfera inconsciente conllevan la búsqueda de una nueva identidad, que refleje el drama existencial del hombre moderno.

En este contexto intelectualmente dinámico brotan fenómenos y movimientos culturales que expresan las inquietudes del individuo, arrojado a un mundo incierto e ilusorio, que ha perdido su visión monolítica de la realidad para asumir una postura relativista y cambiante. Se trata de los *ismos* del siglo xx, que atañen al arte y a la literatura y surgen a partir de una actitud provocadora, que rechaza los códigos tradicionales para promover una renovación radical a nivel lingüístico y semántico. Se trastoca y distorsiona la realidad objetiva, para dar espacio a una interpretación subjetiva del mundo y del individuo mediante lo imaginario y lo irracional; se indagan los mecanismos del inconsciente y el universo onírico, para romper con el pasado y explorar formas

expresivas nuevas y revolucionarias. Estas corrientes innovadoras y subversivas que atraviesan Europa sufren, además, el peso y las consecuencias de las guerras mundiales que marcaron la primera mitad del siglo, dejando una fuerte sensación de incertidumbre y desencanto en el hombre y en el artista. En el ámbito español, los movimientos vanguardistas que florecen en los rugientes años 20 propugnan, en la estela del magisterio de Ramón Gómez de la Serna y José Ortega y Gasset, una concepción deshumanizada del arte y la literatura, cuya máxima expresión la constituye la metáfora vanguardista y surrealista. La nueva literatura se basa, por lo tanto, en una reelaboración imaginativa del mundo, que favorece la evasión de la realidad para el artista y consecuentemente para el público. En este sentido, lo metarreal desempeña un papel fundamental, perfilándose como un canal de escape innovador y salvífico. Con el estallido de la guerra civil y la sucesiva dictadura franquista, el país conoce un período de profunda represión que se refleja en la producción literaria. La rígida censura impuesta imposibilita la publicación de obras ajenas a la causa del régimen y produce además el exilio de artistas y escritores la elaboración de artimañas y estrategias por parte del autor, que practica una forma de autocensura. El escritor acepta solo en apariencia las férreas reglas editoriales, buscando una válvula de escape en un universo ficcional —metarrealidad— saturado de alusiones (casi) imperceptibles a la realidad. No sorprende, por esto, la atmósfera inquietante y onírica que involucra la narración, ni la primacía de la memoria como instrumento de recuperación de un pasado colectivo e individual, donde los recuerdos se mezclan, confundándose, con la imaginación del escritor, creando espacios metarreal que oscilan entre verdad y ficción. Con la Transición española, la dimensión imaginativa y onírica que había surgido a principios del siglo como consecuencia de un rumbo estético innovador, convirtiéndose después en estrategia para sortear la censura franquista, continúa vigente en la literatura, explorando un sinfín de posibilidades que llevan a la consagración del *nonsense* y de lo fantástico. Los estudios recogidos en este volumen pretenden ofrecer al lector una interpretación de cómo lo metarreal y lo fantástico se transforman a lo largo de los siglos xx y xxi, convirtiendo la literatura en testimonio de una época compleja y polifacética.

## ESTRUCTURA

Al abordar un tema tan amplio como el tratamiento de lo metarreal y lo fantástico en la literatura española de los siglos xx y xxi, hemos optado por una disposición formal que tuviese en cuenta los géneros literarios. Este tipo de enfoque nos permite concentrar el análisis en los recursos estilísticos y semánticos propios de cada género, para aprehender cómo cambian y evolucionan a lo largo del tiempo. Por esta razón, el volumen se divide en cuatro secciones que corresponden a un estudio del tema propuesto en la novela, en los relatos, en el teatro y en la poesía.

La parte dedicada a la novela es la más extensa del *corpus* y se articula en diecinueve capítulos que siguen un orden cronológico, con el intento de trazar el recorrido evolutivo del tema objeto de estudio. Esta sección presenta un artículo de carácter introductorio sobre el tratamiento de lo fantástico en la última novela de Cristina Fernández Cubas, *La puerta entreabierta* (2013), primer episodio de una trilogía. El análisis empieza con la interpretación del heterónimo que la autora elige para firmar la novela, revelando a los lectores el mecanismo de sustitución ya en la solapa de la cubierta, donde aparece su foto junto con su biografía. El título de la novela enlaza con una tradición de la literatura fantástica, para la cual la puerta representa el umbral de un mundo paralelo, al que acceder mediante las ciencias ocultas y el espiritismo. Se estudia la construcción de los personajes que pueblan la novela, así como los relatos insertados en ella, que conllevan la copresencia de registros narrativos distintos. Finalmente, se interpreta la función de la obra en la trayectoria artística de la escritora.

Como hemos indicado, los capítulos que siguen respetan un principio cronológico. En el artículo que abre este recorrido se analizan, a partir de una reflexión lingüística, las dos voces narradoras de la novela galdosiana *La sombra* y su papel, para perfilar la figura del narrador ideal de cuentos fantásticos. En el capítulo siguiente, se pasa al examen del contraste entre idealismo y realidad en la segunda parte de *Figuras de Bethlem*, obra de argumento bíblico de Gabriel Miró. El lector encontrará después el análisis de *Mare nostrum*, segunda entrega de la trilogía bélica de Vicente Blasco Ibáñez, donde el tema de la guerra viene a ser telón de fondo para el tratamiento de la maldad del hombre, que se configura como una característica innata del ser humano. La reflexión sobre la naturaleza humana adquiere un tono más irónico y punzante en *La tournée de Dios* de Enrique Jardiel Poncela, objeto de análisis de otro capítulo, en el cual se investiga el uso del humor como recurso literario aplicado al tema de la espiritualidad. En el trabajo siguiente se analizan los modelos de conducta femenina en la novela rosa de los años 40, donde los personajes son creados de manera dual y opuesta, con el objetivo de inculcar en el lector de la época el ideal de mujer propagado por la Sección Femenina de la Falange. La perspectiva femenina sigue siendo tema de debate de los dos capítulos siguientes, dedicados respectivamente al estudio de *El balneario* de Carmen Martín Gaité, novela en que el componente fantástico radicado en el motivo del sueño se entrama con recursos de corte romántico, y al análisis de *La insolación* de Carmen Laforet. En este artículo, se descubren los elementos que aluden al oscurantismo de la guerra civil y del régimen y que se revelan significativos para la formación del protagonista. En los dos capítulos sucesivos se lleva a cabo un estudio de la producción novelística de Gonzalo Torrente Ballester. El primero de estos se centra en la interpretación de *Don Juan*, novela en que el autor recupera el mito clásico, introduciendo asimismo la figura de Celestina a través de un desplazamiento anacrónico, que le permite combinar ingredientes fantásticos, metaliterarios, históricos y políticos, a partir de una perspectiva

paródica. El recurso a la ironía y a la parodia se repite en *La sagalfuga de J. B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*, donde el autor vuelve a jugar con la escritura, moldeando respectivamente la materia de Bretaña y la leyenda de los caballeros templarios y sometiendo a los personajes a un tratamiento caricaturesco. Los capítulos que siguen presentan un estudio crítico de las realidades geográficas y sociales en la obra narrativa de varios autores; realidades distorsionadas, que acaban alcanzando una dimensión onírica, en la que se diluyen los límites entre verdad y ficción y se afirma, con fuerza, la voluntad de recuperación del pasado a través de la escritura. En el estudio de *El niño asombrado y Marco en el sueño* del catalán Antonio Rabinad, destaca el espíritu fantástico que los jóvenes protagonistas proyectan en la Barcelona de la posguerra, transportando a la fantasía el mundo que los rodea. El análisis de *Parábola del naufrago* de Miguel Delibes, en cambio, se enfoca en el carácter distópico de la sociedad que protagoniza la novela: el autor realiza una sátira social valiéndose de mecanismos irónicos y grotescos que influyen en la diégesis y en el lenguaje. El trabajo sucesivo investiga el papel de protagonista que desempeña el espacio madrileño en la novelística de Juan José Millás, convirtiéndose en metáfora universal del paisaje urbano que fagocita al hombre moderno. La ciudad vuelve a ser objeto de investigación en el artículo dedicado al estudio de *La vida perra de Juanita Narboni* de Ángel Vázquez, donde la protagonista reconstruye su pasado tangerino en un largo monólogo interior, en que la imaginación modifica los recuerdos para crear nuevos finales posibles. El análisis de *Cuadrante las planas* de Willy Uribe establece un paralelismo con la obra del mejicano Juan Rulfo, en el que el escritor bilbaíno se inspira, para investigar la creación de una dimensión narrativa en vilo entre recuerdo e imaginación, realidad y pesadilla. En el capítulo siguiente se aborda el tratamiento de la figura del maquis analizando la reconstrucción del contexto histórico de la guerra civil en tres novelas de Dulce Chacón, Almudena Grandes y Alicia Giménez Bartlett. La memoria vuelve a ser tema de estudio en el trabajo sucesivo, dedicado a *Non volvas* de Suso de Toro, donde la recuperación del pasado, llevada a cabo por la protagonista, obedece a un proceso de reelaboración fantástica. En el análisis de *La piel fría* de Albert Sánchez Piñol, se evidencian las estrategias metanarrativas aplicadas al *topos* literario de la isla desierta, que se convierte en un espacio onírico e intemporal. Siguiendo con este tema, el artículo dedicado al estudio de *El exiliado de aquí y de allá* de Juan Goytisolo se centra en el análisis del exilio y de la identidad fragmentada, que encuentra su proyección exterior en un espacio difuminado y borroso. Finalmente, esta primera sección del volumen concluye con el estudio de la literatura vanguardista canaria: se examinan obras en las que el espacio desempeña una función crucial en la percepción del yo onírico, mediante la evocación de imágenes que proceden del subconsciente del artista.

La segunda sección del volumen consta de seis capítulos dedicados al tratamiento de lo metarreal y lo fantástico en el relato y en el género epistolar. Inaugura esta parte el estudio de *Vispera del gozo* de Pedro Salinas, obra refe-

rencial de la prosa de vanguardia española, donde se trastocan los conceptos de espacio y tiempo y se detecta la influencia del lenguaje cinematográfico. El segundo artículo analiza la obra epistolar *Tragedias de algunos y de todos* y las elegías compuestas por Rafael Altamira en los años de su exilio, que se presentan como el testimonio del profundo desengaño del autor. Los dos capítulos sucesivos abordan el estudio de los relatos de José María Merino, maestro en el manejo de lo fantástico. El primero se centra en el análisis del componente fantástico en *El libro de las horas contadas*, ejemplo de metaficción en que el personaje-narrador explora lo inefable de la identidad a través de la escritura. El segundo trabajo, en cambio, ofrece al lector una perspectiva más amplia, investigando los elementos metaliterarios que se expresan según la fórmula de la ficción en la ficción y a través de la contaminación entre la realidad y el «hiperespacio ficcional». El capítulo siguiente acoge una perspectiva multidisciplinar, centrándose en el estudio de la adaptación cinematográfica de *Obabakoak* de Bernardo Atxaga y en la transposición del mundo mágico y mítico descrito en los cuentos. El último artículo de esta sección pretende ser una guía de lectura e interpretación del volumen de cuentos *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas, donde la metarrealidad se concreta en la construcción de muertes simbólicas que sirven, paradójicamente, para encontrar la salvación.

El tercer apartado de esta miscelánea sobre lo fantástico se compone de siete capítulos dedicados al teatro. El primero se propone rescatar del olvido de la crítica la figura de María Lejárraga, dramaturga y esposa de Gregorio Martínez Sierra, bajo cuyo seudónimo publicaba sus obras. El segundo capítulo versa sobre el estudio de las relaciones intertextuales entre *La Numancia* de Cervantes y la versión teatral de Rafael Alberti, con atención a la reescritura de las escenas rituales y mágicas, que Alberti reelabora a través de la perspectiva racionalista brechtiana. El trabajo siguiente recupera el enfoque intertextual, aplicado esta vez al análisis de las figuras que protagonizan el poemario albertiano *Sobre los ángeles* y que se convierten en personajes teatrales en *Sonámbulo* de Juan Mayorga. En el capítulo siguiente se lleva a cabo el estudio de la versión escénica de *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor por parte del grupo teatral independiente Tábano (1968), indagando cómo se mantiene o varía la fórmula teatral del grupo tras la supresión de la censura. El tema de la censura, sorteada por los dramaturgos a través de estrategias metafóricas y alegóricas, se revela crucial en el estudio de las obras de corte fantástico de Agustín Gómez-Arcos, Carlos Muñiz, Manuel Martínez Mediero y Claudio de la Torre, donde la ambientación dentro del régimen de la Inquisición permite explicar el presente mediante un ejercicio alegórico por parte del público. El artículo que sigue se centra en el estudio de los personajes desvitalizados de *Cangrejos de pared* de Alfonso Vallejo y de sus relaciones destinadas al fracaso, mientras que el último capítulo enfoca la exploración del «yo» fragmentado en los personajes de *Matando horas* y *Prometeo* de Rodrigo García, obras en las que se pone de manifiesto la noción del sujeto teatral fragmentado.

La última parte de este volumen ofrece al lector una panorámica sobre lo fantástico en el ámbito poético, que se abre con el análisis del componente onírico en la poesía de Pedro Salinas, en la que se delata el influjo del Surrealismo y la inspiración becqueriana. El estudio que sigue aborda la poética de otro miembro de la generación del 27, Miguel Hernández, esta vez a partir del fenómeno de la canción de autor de la década 1960-1970, que consagra la figura del alicantino como poeta popular, aprovechando la oralidad potencial de su poesía. El tercer estudio versa sobre el poemario *Viejas voces secretas de la noche* de Julia Uceda, donde la escritura se introduce en los espacios fronterizos de la realidad y la ensoñación, de la razón y el subconsciente. A continuación, encontramos un artículo dedicado a la poesía de la contemporánea «generación blogger», que pretende estudiar las rupturas y continuidades con la tradición literaria, los procesos de construcción fragmentaria del sujeto poético y las afinidades en los planteamientos de autores coetáneos. La sección se cierra con un trabajo que supera los confines de la península Ibérica para darnos testimonio de cómo la literatura hispánica sigue vigente en Guinea Ecuatorial, hasta después de su independencia política. Este artículo versa sobre el análisis de los elementos pertenecientes a lo real maravilloso dentro de la producción literaria de Justo Bolekia Boleká, poeta, narrador y lingüista. Se examina principalmente su producción poética, para luego destacar la permanencia de los temas fantásticos en su obra cuentística.

## OBJETIVOS

El volumen que presentamos recoge una serie de artículos críticos que pretenden contribuir al conocimiento del componente metarreal y fantástico en la literatura española contemporánea. Su división por géneros literarios favorece una doble perspectiva, trazando una línea de enfoque panorámica y, al mismo tiempo, específica: en su complejidad, el libro se presenta como un recorrido de lo fantástico en los distintos géneros, mientras que cada apartado profundiza en las características de la materia en la novela, en los cuentos, en el teatro y en la poesía. Esta clasificación estructural quiere facilitar al lector interesado y al estudioso una aproximación completa al fenómeno fantástico en la literatura española de los siglos XX y XXI, configurándose como una herramienta útil y novedosa para su estudio.



# PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS

LAURA PACHE CARBALLO  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

## PRINCIPIOS

Este volumen pretende abordar el concepto de metarrealidad a lo largo de los siglos xx y xxi en la literatura hispánica, presentando un amplio abanico de manifestaciones que se dan en España y a las que se añade una particular aportación de Guinea Ecuatorial. Se recoge así la dialéctica de fenómenos que subvierten la lógica de la existencia, y que persiguen alterar de alguna manera el eje de la representación puramente objetiva. Esto nos remite al reconocimiento de una realidad más amplia, que se desarrolla en ámbitos, géneros y temas diferentes, orientado a un discernimiento velado por otra sensibilidad capaz de superar, por medio de la creatividad literaria, cualquier explicación directa de lo narrado e ir así más allá de lo convencionalmente aceptado.

El siglo xx se ve delimitado por una realidad impregnada de ciertos valores completamente novedosos, que pasan por la apertura a Europa y la adscripción a los movimientos de vanguardia por parte de muchos intelectuales de principios de siglo en España, y sobre todo por el contundente episodio de la guerra civil y la consecuente implantación del franquismo. Todo esto condicionará, sin duda alguna y de manera significativa, la producción literaria del momento. Por ello, la proyección de lo metarreal en la literatura en lengua española durante el siglo xx y principios del xxi se ve plagada de recursos orientados a plasmar esa nueva percepción por la cual se divisa el mundo como una realidad fraccionada gobernada por el desorden, el relativismo y un cierto desconcierto existencial, traducidos en representaciones metarreales del espacio, la fragmentación del mundo o del propio «yo», el cultivo de cualquier mecanismo para superar la censura y el silencio, el viaje metafórico, el cuestionamiento

de la religión y las bases culturales, el desarrollo de la dimensión onírica y, en definitiva, de cualquier procedimiento capaz de superar las trabas que impone la limitada e insatisfactoria mundanidad. Ya no hablamos de producciones inscritas estrictamente en el ámbito de lo mágico o lo sobrenatural, como en los siglos precedentes, pero esta nueva sensibilidad fantástica comparte con ellos la concepción original del término, esto es, su capacidad de trascender la realidad y rehuir así cualquier explicación racional. Los prodigios, maravillas y milagros que plagan los textos, desde la Edad Media hasta nuestros días, se van sustituyendo por una nueva concepción de lo extraordinario y la irrealidad, para alcanzar otras muchas dimensiones que apuntan hacia el ámbito de la metafísica, el inconsciente, la introspección y el subjetivismo, es decir, a la mirada del individuo frente al mundo.

A pesar de que la división genérica planteada guíe la génesis de este tomo, aquí intentaremos ofrecer una mirada condensada de los diferentes temas y tratamientos que encontramos en esta rica miscelánea, privilegiando para ello no tanto criterios cronológicos y genéricos (narrativa, la gran parte del corpus presentado, teatro y poesía) sino más bien centrándonos en los principales denominadores comunes desde el punto de vista del contenido.

## TEMÁTICAS

El primer trabajo que inaugura el volumen aborda el análisis de una novela de Cristina Fernández Cubas, insertándola directamente en la consolidada tradición de la literatura fantástica. El desarrollo de la acción se sitúa entre dos realidades paralelas que ponen en juego la dimensión de lo onírico y de la tamizada conciencia a través de un umbral casi mágico que se sirve de las ciencias ocultas. Para ello, se entraman varios procedimientos narrativos que pasan por la farsa, el suspense, la comedia grotesca, el relato de aventuras o la tragedia, alcanzando una variedad de tonos que van desde lo puramente humorístico a lo metafísico o meramente cordial, según la historia que se cuente. Este planteamiento nos remite directamente a la esencia de lo que aquí se tratará, para hacernos ver cómo en el seno de la cotidianidad se insertan experiencias que van más allá de lo estrictamente real y donde queda patente la trascendencia que tienen las palabras. El misterio, la duda y el cuestionamiento de una visión racionalista del mundo nos transportan a un territorio con doble fondo donde se revaloriza lo que va más allá de lo puramente perceptible. Resulta ser, en definitiva, una reflexión acerca de lo fantástico y lo maravilloso que plantea cuestiones centrales para el tema que nos ocupa. Esto es, las secretas relaciones entre lo real y lo irreal, la necesidad de que las ficciones ocupen un papel en nuestras vidas y la aceptación de lo desconocido como parte de la existencia razonable.

El resto de artículos que lo siguen se engranan en esta extensa compilación en torno a diferentes bloques temáticos que empiezan con el canónico enfren-

tamiento, ampliamente concebido, entre fantasía y realidad. El análisis de una obra de Benito Pérez Galdós, a pesar de su adscripción canónica al Realismo, lo presenta como juego de perspectiva entre dos narradores opuestos. En este caso, el procedimiento metarreal se centra en los recursos propiamente narrativos, confiriéndole al diálogo el poder de constituir un instrumento para investigar el mundo. En parte de una obra de Gabriel Miró, publicada bajo la forma de artículos periodísticos y ambientada en el antiguo Oriente, asistimos de nuevo a una recreación metarreal de los hechos, planteados esta vez a partir del contraste entre la postura existencial de los protagonistas y su entorno. Lo metarreal sirve aquí para introducir una reflexión de talante existencial que para un autor del siglo xx no deja de resultar insignificante.

En el plano de la poesía, se plantea la ruptura y continuidad con la tradición literaria (clásica, medieval, romántica y decadentista) a partir de la transgresión de lo divino de la mano de escritores encuadrados en la llamada «generación blogger», con publicaciones posteriores a la década de los 80. Supone una búsqueda de identidad en un período de crisis, confusión y realidades distorsionadas que nace de la fragmentariedad del «yo» moderno.

Y en este mismo encuadre temático, encontramos una serie de estudios que abordan, en prosa y teatro, el frecuente tema de la fragmentación entre la realidad íntima y lo social. Por un lado, la mirada se centra en el análisis de varias novelas rosas publicadas entre 1935 y 1945 por mujeres que tuvieron vinculación con el partido político de la Falange española, donde el reflejo segmentado entre lo que es en realidad y la apariencia hace sumergir una conciencia de las discrepancias existentes entre lo que son y lo que deberían ser, y se construyen por tanto dos niveles paralelos de conciencia y una identidad fraccionada. Por otra parte, a partir de una lectura esperpéntica de una novela de Delibes, se pone de manifiesto que la deformación proviene, justamente, de la mezcla entre realidad y metáfora, que se sobreponen y confunden. El resultado pasa por construir una sátira que reflexiona sobre la degradación del inocente en la angustiosa vida de la modernidad. Encontramos también el estudio de las múltiples realidades que conviven en una producción de Ángel Vázquez donde el autor presenta a una protagonista que vuelve a vivir a través de su imaginación los acontecimientos de su pasado, creando un espacio metarreal entre verdad y ficción. Del mismo modo que operan los procedimientos fragmentarios en Willy Uribe, donde la fragmentación onírica del páramo rulfiano genera una diseminación de nuevo a medio camino entre la realidad, la pesadilla, el recuerdo y la imaginación. Otra mirada sesgada del mundo se localiza en la producción prosística de vanguardia de Pedro Salinas. En algunas de sus narraciones breves asistimos a un peculiar tratamiento de lo percibido como real. Y es que la escisión del individuo que se proyecta en el mundo de lo subjetivo y onírico es algo constante en la obra del autor. Repasando el ámbito teatral, encontramos la reelaboración por parte de Alberti de un título cervantino, donde, a partir de las variaciones del texto desde una perspectiva brechtiana, se estudian las alteraciones de algunas escenas rituales y mágicas de la comedia renacentista, relevando así el tratamiento

de lo metarreal en la pieza. Y siguiendo con Alberti, la fragmentación del ser humano vuelve a ser tema central en una reinterpretación que hace de su obra el dramaturgo Juan Mayorga. Resurge el «yo» fragmentado y distorsionado del mismo modo Alfonso Vallejo, quien asienta la marcada tendencia a la deconstrucción desvelando las dudas generadas por una honda crisis existencial a través de la destrucción de la personalidad y la búsqueda de la verdad. Este recorrido lineal de lo fragmentario lo culmina el concepto de identidad fluida e inestable que presenta el «yo» sesgado del teatro de Rodrigo García, bajo un repaso de la evolución de género en Europa durante los siglos xx y xxi. Todas estas manifestaciones se convierten en metáforas de la realidad contemporánea, traslaciones de un enfoque metaliterario que dibujan un camino de experimentación artística y espiritual.

Otro componente fundamental en la reelaboración metarreal en literatura lo constituye la recreación de un espacio físico subjetivo, otra forma de fragmentación. De este modo, el sujeto sobrepasa los límites del «yo» único para situarse en una posición diseminada y continuamente alterada. Algunos de estos trabajos, por tanto, se centran en autores que (des)dibujan espacios como Barcelona en Antonio Rabinad, Madrid en Juan José Millás, Galicia de la mano de Suso de Toro o la realidad canaria de algunos autores vanguardistas. Todas constituidas como geografías oníricas y subjetivas que desempeñan una función primordial en la percepción de un «yo» que se regenera en los espacios imaginarios para combatir un entorno hostil, para remarcar el trágico enigma que late en la relación entre individuo y el espacio en el que vive en busca de una identidad. Así, el reflejo de la sociedad, cualquier forma de conflicto y ciudad, son tamizadas por el filtro del subconsciente o lo personal, lo que proyecta nuevas esferas de lo fantástico dando como resultado la recreación de un lugar que llega a ser espacio simbólico e irreal.

Si nos acercamos al ámbito de lo onírico, muy relacionado con la recreación de otros mundos, la huida y la disgregación de la identidad, llegamos a dos estudios que versan sobre Torrente Ballester, uno centrado en la figura del demonio ni más ni menos que en el burdel de Celestina y otro donde se analiza la presencia de lo caballeresco en su obra narrativa. Justamente una de las características del universo novelesco de este autor es la recreación de lo mágico, lo sobrenatural y lo disparatado, que acaba adquiriendo normalidad y verosimilitud en el seno del material narrativo. Los niveles ficcionales, así como la metaliteratura, se convierten en un complejo universo trasfondo de la dimensión onírica del escritor que llega cargado de simbolismos. En otros trabajos se hace un repaso en clave interpretativa de varias obras donde la dimensión del inconsciente constituye una clave de lectura proyectada en múltiples niveles. Donde la síntesis entre realidad y ficción, con límites borrosos, construye una única visión que dialoga con lo fantástico, para construir así una realidad que sienta sus bases en la búsqueda de una verdad superior y donde se indagan los espacios fronterizos entre objetividad y ensoñación, razón e inconsciente; en definitiva, un método de revelación del mundo. No

deja de ser una traslación de lo que representaría la enorme complejidad de la sociedad y el individuo moderno. Para ello, se repasan obras de autores como Albert Sánchez Piñol, José María Merino o Bernardo Atxaga en prosa y Julia Uceda en poesía.

Otro tratamiento parecido, esta vez en el que se produce una apertura explícita hacia lo extraño, lo encontramos en el estudio de la autora catalana Carmen Martín Gaité. Este pone en evidencia cómo el juego con el lector lo sumerge en un velado mundo sobrenatural, asistiendo a la clara permeabilidad que se da entre lo onírico y lo propiamente real, aprobando, de este modo, la presencia abrupta de lo sobrenatural en escena. Se presenta la fantasía como elemento legitimizador para huir de una realidad abrumadora o insatisfactoria que, gracias a la literatura, consigue diluirse, para escapar reelaborando, a su vez, una forma de muerte ficcional. Un suicidio revitalizador que si en el plano real aniquila, en el de la literatura purifica. Esta visión la encontraremos abarcada en los relatos del autor barcelonés Enrique Vila-Matas no sin buenas dosis de humor e ironía, una nueva manera de afrontar la imperfección de la realidad que construye otras dimensiones de lo metarreal alejadas ya de tratamientos puramente dramáticos. Desde una perspectiva muy personal, asistimos también al tratamiento del humor aplicado a una dimensión espiritual en la prosa de Enrique Jardiel Poncela. Se analiza así la vertiente narrativa de un autor conocido sobre todo por sus obras teatrales donde, además de su personalísima concepción de los temas tratados, aporta una dimensión novedosa basada en la experimentación tipográfica.

Cuando se trata de literatura bélica, el mundo representado no deja de estar delimitado de forma objetiva por las circunstancias, así como reelaborado con una proyección espiritual que, en el caso de los trabajos propuestos, se centra en variados planteamientos que van desde una aspiración inherente al ser humano, tal y como lo hace el valenciano Vicente Blasco Ibáñez en una trilogía de novelas como apoyo a Francia, o Carmen Laforet, en los que descubrimos una problemática individual y subjetiva que se proyecta a la esfera colectiva. Así, encontramos estudios que repasan el período de la guerra y posguerra españolas de la mano de escritores que las vivieron de forma directa. Todo esto en una época en que, aparentemente, el realismo social parecía no tener mucha cabida en aras de una mayor conciencia crítica vertida en la literatura. Pero la narrativa fantástica, y sobre todo el latido de lo metarreal, siempre en constante diálogo con el entorno (normalmente insatisfactorio y opresor), consigue percibirse incluso en las tendencias narrativas más cercanas a lo social. Así, el ambiente represivo, la censura y el silencio, palabras claves en la literatura de este momento, laten con tal fuerza que acaban configurando una presencia propia en la interpretación del proceso de formación de los protagonistas, y esta bajo la forma de encuentro entre la construcción subjetiva del «yo» con el rostro del mundo. Algunos de los trabajos que perfilan este recorrido se centran sobre todo en el ámbito teatral y poético con fórmulas de silencio y la canción de autor, que tienen como objetivo evitar la censura; todas manifestaciones transversales de la guerra y del franquismo. Estas pasan por la decisión de cambiar de nombre

para poder publicar —tratándose de una mujer—, inventar fórmulas dramáticas nuevas que superasen el control ideológico, aprovechar la potencial oralidad de la poesía social para ser cantada como protesta o una miscelánea de cuentos y cartas como retrato espiritual de una generación relegada al exilio. De este modo, repasamos nombres como María Lejárraga, el grupo teatral Tábano, algunos de los considerados herejes del franquismo como Agustín Gómez-Arcos, Carlos Muñiz, Manuel Martínez Mediero o Domingo Miras, el conocido poeta Miguel Hernández o Rafael Altamira. Todas ellas recreaciones de un metalenguaje literario, en cualquiera de sus dimensiones, capaz de construir fórmulas destinadas a combatir la denostación. De este modo, una serie de artículos abordan directamente los temas intrínsecos a períodos bélicos, alcanzando de este modo a dibujar un debate entre realidad y pasado con el consecuente cuestionamiento de la realidad social contemporánea. Uno de los caminos sería la metanarración histórica en la creación de la figura del maquis literario.

Por último, para cerrar el volumen, nos centraremos en una aportación que toma como referencia a un autor ecuatoguineano, para hablar del único país africano donde el español es lengua oficial y su literatura va adquiriendo cada vez más cómodas posiciones en el contexto de las literaturas hispanófonas. El estudio versa sobre lo real maravilloso a través de la obra de Justo Bolekia Boleká. Su producción, tanto poética como narrativa, se propone como forma de resistencia, con el objetivo de recuperar su propia historia, a menudo encarnada en la divinidad matriarcal de la etnia a la que pertenece el autor. El poder de la imaginación, representada en un alma dividida que intenta apoderarse de nuevo de la mágica sabiduría ancestral, tiene el poder de instaurar vínculos nuevos entre el individuo y la colectividad, reconciliando palabra y memoria en una cosmovisión local.

## RESULTADOS

En definitiva, la región de lo metarreal, lo fantástico, onírico y todas sus acepciones tratadas en las páginas que vendrán, nos remiten a la concepción de una realidad más amplia y subjetiva que se somete a varios tratamientos y argumentos. El objetivo pasa por aprehender, quizá de una forma más velada, el verdadero significado que subyace en lo más escondido del mundo o del mismo ser en una época de profundos cambios sociales e identitarios para el sujeto. Dicha evocación temática, bajo forma narrativa, poética o teatral, que cubre los dos últimos siglos de producción literaria en España, e incluso superando sus límites geográficos, nos dibujan un intrincado motor creativo sensible a los cambios y nuevas sensibilidades de esta época. Este mundo de lo imaginario y ficcional cuenta con su propia lógica discursiva, donde se insertan elementos que transforman la manera de ver la realidad y de entender la obra literaria, yendo más allá. Una nueva concepción recogida también en el acto de lectura, una metarrealidad que sienta sus bases en el vasto mundo de la imaginación y las ideas y no solo en los estrictos palés de lo vanamente perceptible.

PARTE I  
NOVELA





## CAPÍTULO 1

### De lo perverso a la magia entre juegos y palabras: Sobre *La puerta entreabierta*, novela de Cristina Fernández Cubas

FERNANDO VALLS

*Universidad Autónoma de Barcelona*

La imaginación [...] es una facultad casi divina que percibe [...] las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías.

BAUDELAIRE, *Nuevas notas sobre Edgar Poe*

¿Si usted fuera periodista, lo mandarían al consultorio de una pitonisa a realizar un reportaje y acabara preso en su bola de cristal, cómo reaccionaría? Con una situación semejante, que posee un cierto aire de familia con *La maldición del escorpión de jade*, película de Woody Allen, arranca la última novela de Cristina Fernández Cubas. Este planteamiento inicial recordaría, según la autora, aquellos dilemas que surgían en la niñez, cuando al final del verano jugaba en la glorieta del pueblo con sus amigas (pág. 89).

El caso es que podría afirmarse, con la perspectiva que nos proporciona una trayectoria de más de tres décadas dedicada a la literatura, que Cristina Fernández Cubas siempre se ha mostrado inquieta y exigente, abierta a distintas posibilidades expresivas. Al principio se dedicó por entero al cuento, en un momento en que el género apenas era apreciado y los editores le hacían ascos. Luego, tras alcanzar el respeto de los lectores y de la crítica con sus dos primeros libros de relatos,

*Mi hermana Elba* (1980) y *Los atillos de Brumal* (1983), apostó también por la novela, con *El año de Gracia* (1985) y *El columpio* (1995). Más adelante cultivó el teatro, *Hermanas de sangre* (1998), y posteriormente la literatura memorialística, *Cosas que ya no existen* (2001), aunque sin por ello abandonar nunca la narrativa breve.

Ahora, cuando su prestigio como una de las mejores escritoras de relatos de las últimas décadas resulta indiscutible, sobre todo después de la aparición de *Todos los cuentos* (2008), no solo decide regresar a la novela, trufada en este caso de historias, sino que también se inventa un seudónimo, Fernanda Kubbs, con el que firma el primer episodio de la trilogía que estará protagonizada por el personaje de Isa, periodista de profesión.

Pero centrémonos primero en la autoría: ¿quién es Fernanda Kubbs? Resulta evidente que se trata de un juego de palabras con Fernández Cubas, mediante el cual el primer apellido se convierte en nombre, mientras que el segundo (pronúnciese *kiubs*), se transforma en el apellido extranjero de la nueva autora. Y aunque en los paratextos se presenta como un seudónimo («una hermana de tinta», la ha llamado en diversas entrevistas), me parece que se trata, en esencia, de una manera de alertar a sus lectores de que van a encontrarse con otra materia narrativa y un tono algo diferente del que nos tenía acostumbrados. Buena prueba de ello es que ni se oculta ni disimula la identificación entre ambas, pues ya en la solapa de la cubierta aparece la foto de Cristina Fernández Cubas y, en las primeras líneas de la biografía, se aclara el mecanismo de sustitución. ¿Podría tratarse de un heterónimo, a la manera de Alvaro de Campos o Ricardo Reis respecto a Pessoa, Juan de Mairena en relación con Antonio Machado, o Jusep Torres Campalans por lo que se refiere a Max Aub? No lo creo, pues por el momento Fernanda Kubbs no posee una biografía propia, ni una personalidad definida y diferente; aunque sí suponga un nuevo registro literario, como la misma autora ha explicado, más desenfadado y aventurero, en suma, e incluso —digamos— más popular y liviano, según corresponde a la personalidad de la narradora protagonista.

El título de la novela, esa *puerta entreabierta* de antemano al misterio, a lo desconocido, a lo que hay más allá, resulta significativo, sobre todo porque enlaza con una tradición consolidada de la literatura fantástica, la idea de la puerta como umbral que puede franquearnos la entrada a otros mundos diferentes; así ocurre —por ejemplo— en la obra de Joan Perucho<sup>1</sup>. En esta ocasión, son las llamadas ciencias ocultas, el espiritismo, lo que permite traspasar esa *puerta entreabierta*, para llegar a un mundo paralelo, en donde Isa encontrará ayuda, complicidad, y parece que también los primeros atisbos del amor. Pero no adelantemos acontecimientos. Resulta irónico, cuando menos, que por una vez que a Krauza le funciona de verdad su magia, esta se le presente como un grave problema que no sabe resolver, por lo que se lo quita de encima, vendiendo la bola como un pisapapeles que contiene un muñeco que realiza cabriolas.

<sup>1</sup> Puede verse, al respecto, su libro de poemas, *La porta de la identitat*, Proa, Barcelona, 1998, aunque se trata de un motivo frecuente en toda su obra.

Isa tiene 30 años y trabaja de periodista. Durante la realización de un reportaje que le encarga su redactor jefe, con quien no se lleva bien, sobre una célebre pitonisa de paso por la ciudad, de nombre Krauza Demirovska, La Gran Demirovska, Isa se encuentra de pronto menguada y presa en la bola de cristal de la maga. Tampoco sus amigas, Luna y Saray, miembros del gremio, conseguirán deshacer el entuerto. Así se inicia esta aventura tragicómica en la que Isa, sin lograr salir de la bola, ni recuperar su estatura, es vendida en un par de ocasiones: primero a Miroslav y luego al tratante Erian, que la deja en manos de Baltus, a quien se la compran Paz y Luz (el engaño de Baltus, consistente en decirle a Erian que ha vendido el pisapapeles a las gemelas, en cierto sentido la salva, pág. 77), despertándose en otro mundo paralelo al nuestro. En él la acecharán varios peligros (un gato, una niña curiosa, o el posible deterioro de la atmósfera del interior de la bola), aunque también encuentra a gente que la protege, como Baltus y las compenetradas y juguetonas gemelas Luz y Paz, de 70 años de edad, cuyos nombres las definen pues, en esencia, son el mismo. De igual modo, conoce a un tipo estrambótico y siniestro, el viajante de curiosidades Erian, casi a la vez que a otro fascinante personaje, el gitano errante Miroslav. Pero el mayor peligro que la acucia, sin duda, es el negocio que trama Erian, quien pretende descubrir cómo llegó Isa al interior de la bola para, forzando lo natural, poder introducir personas o animales dentro tras empuqueñecerlos, y convertir el objeto en el juguete del siglo para amasar una fortuna. Al final, tras diversas peripecias, Isa conseguirá regresar a su mundo, si bien transformada en cuerpo y mente, más madura, momento en que decide contar por escrito su extraña experiencia.

La acción transcurre en la vigilia de dos realidades: en la duermevela y en los sueños. Para ello se vale de distintos registros narrativos, de la farsa al suspense, de la comedia grotesca a la tragedia y al relato de aventuras, en un tono que podría ser humorístico, altisonante, metafísico o simplemente cordial, tal y como exigen las distintas historias que se cuentan. Se trata, en suma, de mostrar una vez más, ya lo habían hecho Patricia Highsmith —la recuerda Javier Fernández de Castro— y Alfred Hitchcock, cómo una experiencia cotidiana, sin mayor importancia, puede convertir la existencia en un infierno.

La novela se compone de doce capítulos de diferente extensión, entre las 8 y las 28 páginas, y de un brevísimo epílogo. Al final del primer capítulo, Isa se encuentra en el interior de la bola, de la que no logrará salir hasta el desenlace del noveno. Gran parte de la trama transcurre, pues, en el mundo paralelo de Baltus, en el altillo de su comercio anticuario significativamente llamado 'El baúl de doble fondo', desde donde la periodista observa y oye todo cuanto acontece a su alrededor a través de la bola de cristal, una especie de *cárcel y lupa*. Si Isa mira a Baltus de arriba abajo, ya que la bola está situada en un altillo; cuando conozca a Erian, al ser de baja estatura, lo observará en cambio de abajo arriba. Y aunque dentro de la bola el tiempo se mida por cómputos distintos (pág. 76), Isa tiene la sensación de estar viajando a través de las historias que oye contar, tal y como se sugiere en el séptimo capítulo (pág. 103). Tanto el *altillo* como el *baúl* remiten a obras anteriores de la autora, me refiero a «Los altillos de Brumal» y «Mundo»,

relato este último donde una chica ingresa en un convento con su *baúl mundo*, quedándose atrapada allí para siempre<sup>2</sup>. Podría decirse, en consecuencia, sin forzar demasiado la comparación, que ambos baúles, el de la tienda de anticuario y el que guarda el ajuar de la novicia, en cierta forma poseen un doble fondo y se encuentran en espacios paralelos, aunque solo del primero logre escapar su protagonista.

Pero lo que distingue unos capítulos de otros quizá sea la inclusión de una historia relatada por alguno de sus personajes, como ocurre en los capítulos 2, 4, 6, 8 y 11. Y aunque todas ellas tengan entidad propia y puedan leerse de manera independiente, su función principal estriba en alimentar el hilo rector de la trama. Mientras las tres primeras historias intercaladas resultan reales, aunque su fundamento sea una patraña; las dos últimas responderían a un orden de cosas distinto. Así, el denominado *cuento truncado* viene a ser el relato de un sueño que a partir de un caso práctico nos estaría mostrando cuál es la utilidad del lenguaje. La trama transcurre en un pueblo donde solo posee valor aquello que puede cambiarse, por lo que nadie le presta ayuda a un hombre de aspecto anodino, una especie de flautista de Hamelín según la autora, que se presenta ante los vecinos como el dueño de las palabras<sup>3</sup>. Debido a ello, el personaje, mucho más poderoso de lo que su apariencia indica, les lanza una extraña maldición, semejante a la de la torre de Babel: castigándolos primero a perder los adverbios, luego los verbos y finalmente la puntuación, para con posterioridad volver a concederles o quitarles sucesivamente sustantivos, adverbios o signos de puntuación, de forma que los desconsiderados aldeanos, en el momento en que no consiguen entenderse, se dan cuenta de su error y deciden prestarle ayuda, tras persuadirse de la trascendencia que tienen las palabras en la vida cotidiana. Es, por tanto, una sencilla parábola en defensa del lenguaje, una historia con final abierto que se presta a diversas conclusiones e interpretaciones. Como las que proponen Paz y Luz, quienes además llegan incluso a cuestionar el género mismo al que pertenece, preguntándose si se trata de un cuento moral, del primer capítulo de una novela o de un posible prólogo a un cuento-novela (pág. 145).

En la última de estas cinco historias intercaladas, Isa, durante una duermevela, se encuentra con Miroslav, a quien logra reconocer —nos dice— «con los ojos de dentro». El gitano aparece sobre una loma, en un cruce de caminos donde solía toparse con el dueño de las palabras, sentado en la misma piedra. Desde allí cuenta su historia, partiendo del nacimiento y de su peculiar bautizo. Por él mismo conoceremos la encomienda que le hacen los ancianos de su tribu: vagar en busca de su igual, un doble de quien ha logrado saber el nombre: Tarlabás, aunque no consiga dar con él, y que valdría como trasunto de la literatura como viaje y aventura. En su búsqueda incesante, este misterioso individuo con cuatro nombres (Miroslav, Mirko, Valsimor, su apelativo de hombre errante y el mote

<sup>2</sup> Vid. mi artículo «Sombras del mundo (Sobre 'Mundo', una 'historia' de Cristina Fernández Cubas)», *La nueva literatura hispánica* (Valladolid), núm. 2, 1998, págs. 159-166.

<sup>3</sup> Cf. la entrevista de Amelia Castilla.

secreto y cariñoso que su madre le susurra al oído), descubre otros mundos, como la isla de Guirigay, y su capital del mismo nombre. Pero antes sabremos de sus andanzas por medio del tratante, quien en el sexto capítulo, tras la insistencia de Baltus, cuenta que el gitano cruza la frontera entre ambos mundos por atajos y sendas que solo él conoce (pág. 82).

Hasta aquí, cuanto se refiere a las dos últimas historias; por lo que respecta a las tres primeras con visos reales que se intercalan, la inicial se ocupa de las hermanas Fox, fundadoras del espiritismo, quienes aprendieron a jugar con sus cuerpos («hacer crujir los huesos de los pies emitiendo perturbadores chasquidos», pág. 29)<sup>4</sup>; la segunda es un cuento con hadas, mientras que la tercera resulta la descripción pormenorizada de un cruel tormento romano, el *culleum*, un caso de lucha por la supervivencia llevada a sus límites, al tiempo que nos desvela los intereses meramente comerciales de Erian, sin parar mientes en nada. De igual modo, la historia de las Fox sirve para calmar a Krauza y, de paso, mostrar su ignorancia, de donde la narradora comenta: «de todas las posibles magas, adivinas, clarividentes o farsantes me había tocado en suerte la peor» (pág. 26), aunque en el resto del capítulo también se afirma que «lo que no podía lograr la magia, lo lograba el sentido común [...], a su manera, era una gran psicóloga» (pág. 32). Además, nos presenta el estrecho vínculo que mantiene con la maga Isa, quien se identifica con Pulgarcito o el monstruo de Frankenstein, y cuyas almas a partir de un determinado momento parecen transubstanciarse, hasta el punto de que todo cuanto hace la vidente —como, por ejemplo, beber alcohol— le afecta a ella también (págs. 22 y 23). Esta dependencia resultará clave en el desenlace.

Por lo que respecta al cuento con hadas y gnomos, protagonizado en 1917 por Elsie y Frances, las primas de Bradford, el enigma que ni siquiera el mismísimo Sherlock Holmes consiguió desvelar resultará otro fraude. Aunque en esta ocasión nunca fuera reconocido el engaño por sus protagonistas, quizá porque las chicas (apenas contaban con 16 y 10 años) solo pretendían jugar, pasárselo bien, algo que el padre de Elsie entendió a la perfección; no así el resto de la gente interesada en el caso. Lo que distingue a esta relación es que en ella se implican las narradoras Paz y Luz, como suele ser habitual en los relatos orales, quienes en un momento dado afirman preferir las historias de brujas a las de hadas y gnomos, que encontraban sosas y aburridas, quizá porque no conocieron a las auténticas hadas, sino solo la versión edulcorada, humanizada, que aparecía en las entregas de la colección *Azucena*<sup>5</sup>. Asimismo, se apunta en la novela que Elsie y Frances preferían las hadas, frente a los más burdos gnomos. Pero acaso lo más signifi-

---

<sup>4</sup> Sobre las Fox, *vid.* la nota de Rebeca Martín, ed. de Leopoldo Alas, *La Regenta*, Barcelona, Crítica, pág. 600, 2005.

<sup>5</sup> *Azucena* era un tebeo de hadas, el emblema de la colección consistía en una mujer de melena ondulada con una estrella en la frente, que publicó la editorial Toray, de Barcelona, entre 1946 y 1971. Tenía un formato apaisado, la portada era en color y el interior en blanco y negro. La historieta principal podría estar dibujada por Rosa Galcerán, mientras que el guión probablemente era de Ana María o Sylvia Gema. Solía inspirarse en un cuento maravilloso de la tradición popular, aunque adaptado a los valores femeninos imperantes en la época, como eran el matrimonio y la

cativo sea que las gemelas se decantaban «por el misterioso mundo de las brujas con sus pócimas, sus calderos, sus escobas voladoras, sus sapos y sus culebras, sus experimentos, sus ataques de rabia y sus conjuros. A veces —confiesan— nos daban un poco de miedo, un miedo gustoso». Y en esta sensación me parece que está el *quid* de la cuestión, en el *miedo gustoso*, placentero, que proporcionan ciertas historias, algo que hoy, con la tendencia conservadora a lo políticamente correcto, tiende a olvidarse, según suele denunciar a menudo la escritora Ana María Matute<sup>6</sup>. Toda esta relación de misteriosas apariciones se nos presenta, por fin, como una prueba más de que necesitamos creer en las hadas, de igual modo que en los misteriosos casos de Sherlock Holmes, puesto que la transformación y confinamiento de Isa «probaba lo improbable. Lo imposible, lo inaudito, lo inverosímil» (págs. 60-63).

La última historia es relatada por Erian, el tratante de rarezas, quien recuerda a sus interlocutores un antiguo tormento romano aplicado a los parricidas: en un saco de cuero perfectamente cosido, metían al culpable, junto a un mono, un perro, un gallo y una serpiente, todos ellos vivos, y los echaban al Tíber, que terminaba por anegarlos en el mar. La pregunta, como en los antiguos dilemas renacentistas, estribaba en averiguar quién acabaría antes con quién, y cuál de ellos lograría, al fin y a la postre, sobrevivir. De igual modo, Erian pretendía montar un negocio consistente en forzar de manera perversa y cruel lo natural, propuesta que Isa escucha con horror.

Si nos fijamos en los títulos de las historias intercaladas, el acento se pone en los protagonistas, o en la peculiaridad de que se trata de un caso que no logró resolver ni el mismísimo Sherlock Holmes. Mientras, que en las tres últimas se anuncia quién va a narrar qué o cómo va a hacerlo: «El tratante de rarezas cuenta un tormento», «El dueño de las palabras (cuento truncado)» y «Habla Miroslav, gitano errante». Además, se anticipa que en una de ellas se «cuenta», mientras que en la otra el narrador protagonista «habla», o bien se destaca la naturaleza específica del texto que se referirá, pues se trata de un relato «truncado».

Respecto a los personajes, las descripciones resultan siempre escuetas, y eso cuando las hay. Así, sabemos que Isa es muy delgada, viste bermudas y más bien «tirando a bajita» (pág. 11), y Krauza está oronda (pág. 12). Luna y Saray aparecen singularizadas porque la primera tiene una voz grave, es lista y lleva una media luna en la frente, mientras que la segunda luce una voz de pito y en la cabeza un pañuelo de zíngara. Paz y Luz, en cambio, son gemelas idénticas, pues en nada se diferencian, visten igual, y a menudo hablan al unísono, con una voz doble y extraña, o se complementan con sus explicaciones, a la manera de Hernández y Fernández, los detectives de Tintín (págs. 54 y 104). Y aunque han cumplido 70 años, a veces se comportan como niñas. Por su parte, Isa, durante el tiempo que permanece en la bola de cristal muestra un timbre débil, e incluso confiesa tener

---

abnegación cristiana. Cf. Juan Antonio Ramírez, *El cómic femenino en España. Arte sub y anulación*, Edicusa, Madrid, 1975; y Terenci Moix, *Historia social del cómic*, Ediciones B, Barcelona, 2007.

<sup>6</sup> Cf. la entrevista de Lisis y Palmero.

«voz de insecto», al sentirse identificada con el protagonista de la película *La mosca* (pág. 55)<sup>7</sup>. Baltus, a su vez, es «el hombre de la mirada azul», sonriente, de edad indefinida (págs. 53, 56 y 108), mientras que Erian acaso sea el personaje de quien se nos proporciona una imagen más minuciosa, pues Isa primero se lo imagina, y un poco después, cuando ya ha podido observarlo, lo describe así: «El tratante no vestía levita ni lucía largas melenas sobre los hombros. Pero era un tipo singular. Un hombre de reducida estatura, perfectamente trajeado, con el pelo rebosante de gomina y apoyado en un bastón de puño de marfil. Me fijé en que calzaba botines afilados y miraba a Baltus siempre de abajo arriba, siempre de puntillas, con la cabeza inclinada hacia atrás» (págs. 81 y 82). Pero, además, debido a su baja estatura, Isa lo tacha de «hombrecillo», comenta que «sus dientes: parecían marionetas pendientes de un hilo, a punto de caer», que hacía gestos vulgares y que su ampulosa voz le recordaba a la de un charlatán de feria (págs. 77, 83, 94 y 98). Todos ellos, pues, son descritos por la autora a partir del carácter de su voz, para dar cuenta de su papel de narradores ocasionales. Del *dueño de las palabras* se repite «que no tenía nada de particular —no era alto ni bajo, ni viejo ni joven, ni guapo ni feo», y que esa constituía su mayor singularidad (págs. 133 y 135). Con el otro personaje que más se explaya es con el gitano errante Miroslav, de quien destaca su exótica personalidad: «lucía un sombrero de ala ancha, calzaba botas de media caña, vestía chaleco y pantalones negros y una vistosa camisa de motivos orientales» (pág. 187).

Lo importante, sin embargo, es que entre todos estos tipos humanos se generan ciertos paralelismos a lo largo de la novela, ya sean relaciones de contraste como de semejanza: Krauza/Pepita, el tratante y Tom, aparecen contrapuestos en momentos distintos a Baltus; Luna y Saray a las gemelas Paz y Luz; el gusto por las hadas de las primas de Bradford difiere del mayor interés por las brujas de Luz y Paz; o bien el trío formado por Krauza, Luna y Saray, quienes en lugar de intentar ayudar a Isa, lo único que procuran es librarse cuanto antes de un problema que no saben cómo solventar, y que se contraponen con el otro trío compuesto por los benéficos Baltus, Luz y Paz; no en vano, el narrador nos presenta a las gemelas como el apoyo y la seguridad de Baltus (pág. 76), quien a su vez se muestra «amigo y protector» de Isa (pág. 83); Miroslav asimismo, anda a caballo entre ambos mundos, pero no olvidemos que su nombre significa Paz y Gloria, relacionándolo de alguna forma con las hermanas, y que Valsimor, otro de sus apelativos, y Tarlabás, su doble, son el uno sombra del otro. Aunque el gitano no consigue dar con su doble, Isa por el contrario sí parece haber encontrado a su media naranja, y acaso también Baltus. En cambio, Erian, junto a Krauza, se muestran como personajes negativos, aun cuando el uno sea un comerciante sin

---

<sup>7</sup> Creo que se refiere a la versión clásica de la película, dirigida por Kurt Neumann, en 1958. Existe otra de 1986, con el mismo título, obra de David Cronenberg. Y aunque no se cita en la novela, en el imaginario de la autora debió estar también *El increíble hombre menguante* (1957), de Jack Arnold, película basada en la novela del maestro de la ciencia ficción, Richard Matheson, del mismo título, publicada en 1956. En la última película citada se inspiró Pedro Almodóvar para su corto «El amante menguante» que forma parte de *Hable con ella*.

escrúpulos y la otra, una simple farsante. Tampoco debe olvidarse, en este sentido, lo que afirma el gitano: «no se es nadie hasta que no se tiene un nombre». Y él llega a acumular nada menos que cuatro (pág. 189).

Algunos de estos personajes son los narradores de las historias intercaladas a las que ya nos hemos referido, y todas ellas, de una u otra manera, las escucha con atención Isa: la relativa a las hermanas Fox se la cuenta Luna a Krauza y Saray; el caso de las primas de Bradford lo relatan al unísono las gemelas a Baltus e Isa; sobre el *culleum* sabemos gracias a Erian, quien a su vez lo transmite a Baltus y a las gemelas; la historia del dueño de las palabras se la narra Isa a Baltus; mientras que Miroslav, en un sueño de la muchacha, da cuenta de su vida. Puede llamar la atención, sin embargo, que un personaje tan importante como Baltus no refiera historia alguna, pero quizá sea debido a que su papel en la trama consista en ayudar a la protagonista, en conducirla sana y salva de vuelta a su propio mundo.

Se trata, asimismo, de una novela de intriga, plagada de misterios sin resolver: ¿cómo entró y salió Isa de la bola de cristal?, en la que se cuenta el extraño viaje que, sin quererlo, emprende Isa, despertándose en otro mundo paralelo, casi idéntico al nuestro, no menos amenazador. En consecuencia, su primer objetivo estriba, con el apoyo de sus amigos Baltus, Paz y Luz, en salir de la bola cuanto antes, en recuperar su tamaño natural y regresar a casa, a la normalidad. La novela cuestiona la visión racionalista del mundo, mostrándonos un territorio de doble fondo, además de su identidad unívoca a través de sucesivos desdoblamientos, tanto en el caso de Miroslav como en el de la propia Isa. Pero acaso podría tacharse de novela culturalista, a la manera posmoderna, que baraja lo culto y lo popular, pues Isa no solo se figura al tratante a partir del imaginario del cine (pág. 77), sino que también nos encontramos en sus páginas con gitanos errantes, Pulgarcito, Frankenstein y *La mosca*, las pioneras del espiritismo, Flashman, Sherlock Holmes, el flautista de Hamelín..., en feliz convivencia desde un punto de vista literario, que es el que nos interesa analizar y valorar aquí.

Por último, podría leerse como una reflexión, en clave narrativa, sobre los motivos de lo fantástico y lo maravilloso, y acerca de los diversos usos y abusos que se hace de algunos de estos procedimientos, ya sea en relación con lo fantástico como algo exclusivamente soñado, ya con el tiempo que transcurre solo para el héroe, por recordar una muestra de los que se apuntan en esta novela.

De igual modo cabe entender la novela como un homenaje a las llamadas ciencias ocultas, con la magia, la clarividencia y el esoterismo (los casos de las Fox y las Bradford) de ingredientes principales, y un tributo a lo maravilloso, presente en las historias de hadas y gnomos, en los relatos de *Azucena*<sup>8</sup>. Buena parte de ello compone la denominada cultura popular, cuya experiencia nos ha transmitido el cine o las lecturas infantiles, por medio de las leyendas y fábulas, con sus buenos y malos y sus personajes misteriosos y exóticos. De ahí que, hoy

---

<sup>8</sup> En la conversación que mantuvo la autora con Amelia Castilla, le confiesa que siempre le había gustado la magia y que en esta obra ocupa el lugar que antes tenía en su literatura lo perverso.



en día, como ocurre en *La puerta entreabierta*, lo mágico y lo maravilloso, junto con una cada vez más compleja tradición de lo fantástico, puedan presentarse mezclados, conviviendo en armonía, sin que resulte sencillo establecer fronteras claras entre ellos.

En suma, en la novela nos encontramos con la adivinación y el espiritismo; con la transformación, en este caso empequeñecimiento, rastreable en el cine y en la literatura; con la descripción de los animales que protagonizan el *culleum*, y que podría proceder de los bestiarios, e incluso de las obras de Javier Tomeo, por citar un referente cercano; con la frontera entre mundos y la exploración de territorios contiguos o paralelos; o la idea de que los sueños pueden ser puerta y acceso a un territorio intermedio entre lo conocido y lo desconocido (pág. 198); junto con el paso del umbral —cuando Miroslav accede a la isla de Guirigay (pág. 197)— de la que se nos dice que es más fácil ir que volver (pág. 198), durante la duermevela de Isa.

Pero quizá la esencia de esta narración estribe en la existencia de mundos paralelos, en esa especie de viaje de ida y vuelta que experimenta Isa, en el vínculo entre nuestro propio mundo, el de la protagonista, con el de Baltus. Aun así, los matices y la permeabilidad entre ambos resulta no menos sugestiva, pues Miroslav, quien traslada la bola de uno al otro, se mueve con diligencia entre fronteras, al tiempo que la bola-vivienda-cárcel de Isa actúa como un mirador-lupa desde el que poder observar un mundo que le resulta ajeno, sin llegar nunca a formar parte de él, pues en su interior se encuentra presa y disminuida. La novela, además, plantea la duda de si realmente poseemos un mundo propio, el llamado *real*, de si ambos no resultarían al cabo casi idénticos. No en balde, si bien en el origenario Isa tiene familia y trabajo; en el nuevo parece haber encontrado amistad, protección e incluso los primeros atisbos del amor, a través de las gemelas y de Baltus, quien le ha prometido repetidas veces que volverán a encontrarse en el futuro. Por tanto, más que una novela de iniciación, que también lo es, se trata de un relato de maduración, pues Isa, ya con 30 años, tras la aventura que vive, acaba aceptando la existencia de otros universos.

A pesar de que la sustancia de la historia sea trágica, o al menos inquietante, en algunos episodios la autora oxigena el relato con la incorporación de ciertos detalles cómicos, me atrevería a decir que casi como en ninguna otra de sus narraciones. Así pues, el humor aparece ya en el arranque no solo por medio de la vestimenta y las impostadas erres germánicas de la pitonisa, sino a través de la ironía que supone el que la verdadera magia sea para Krauza/Pepita un grave problema. Así, desde el momento en que Isa encoge de tamaño, todo cuanto Krauza ingiere, le sucede con el alcohol, le afecta a ella; aunque lo que al principio parecía un inconveniente acabará convirtiéndose en la única manera de seguir su rastro, su aliento en realidad, hasta dar con la maga y lograr regresar a su mundo. Y, sin embargo, tras la carrera final de Baltus e Isa en busca de Krauza llegará la libertad de la periodista, además de la paradójica separación de los amigos cuando empezaba a surgir entre ellos algo más que una amistad. Las bermudas que viste Isa a lo largo de la historia tampoco parece ser la vestimenta más apropiada, si es

que dentro de los límites de la complaciente posmodernidad puede hablarse en dichos términos. Siguiendo con los ingredientes cómicos, Luna narra en tono zumbón la historia de las Fox, sobre todo cuanto se refiere a sus habilidades (pág. 29); aunque más divertidas se revelan las gemelas Paz y Luz, o Luz y Paz, quienes relatan, en ocasiones a la vez y otras complementándose, el caso de las primas de Bradford, creando un efecto humorístico que la autora podría haber sacado de alguna pieza de Jardiel Poncela, o utilizan una trompetilla para oír lo que Isa les cuenta. Cabe destacar, por último, ya que tampoco se trata de hacer un recuento exhaustivo sobre la presencia del humor en la novela, que el tratante, debido a su escaso tamaño, narra la historia del *culleum* subido a una banqueta, con la voz ampulosa propia de un charlatán o de un predicador (pág. 85).

De igual modo, los juegos de palabras, las sopas de letras (recuérdese que en el primer cuento que escribió Cristina Fernández Cubas, «La ventana del jardín», el cambio de denominación de los objetos de la vida cotidiana desempeñaba un cierto papel en la trama), resultan fundamentales para desentrañar el enigma. Pero, aún antes, se presenta Isa ante Baltus y las gemelas mediante uno de esos juegos, al tener que escribir en la bola su nombre invertido, ASI, a fin de que ellos puedan leer correctamente ISA. De manera semejante juega, en forma anagramática, con los distintos nombres del gitano errante: Rastabla, Tarlabás o Valsimor. Mucho más significativo me parece, en el capítulo séptimo, el episodio en el que los reunidos en 'El baúl de doble fondo' deciden ponerse a «jugar a las palabras», al *Scrabble* o *Intelect*, conscientes del poder que atesoran tanto los juegos como aquellas. Con lo que podría decirse que esta peripecia, en cierto modo, anticipa la historia del *dueño de las palabras*. Barajando ciento cuarenta y cuatro letras, tras situar doce horizontales y otras doce verticales, pretenden que la clave del enigma —cómo puede Isa volver a recuperar su tamaño y regresar a casa— se manifieste sobre la mesa. Así, actúan como si de la composición de unos poemas visuales se tratara, en forma de diábolo o reloj de arena, a partir del descarte de ciertas grafías, una sesión de espiritismo o una representación teatral, con todos los protagonistas en juego, en la que Baltus oficia siempre de director. Y así también, barajando letras, descartando algunas, jugando con el azar y la pericia, les surgirá la siguiente adivinanza:

Viste faldas  
Luce anillos  
Anda y desanda  
Los caminos

La respuesta es: «la cortina». Cuando Isa recuerde entre sueños la conversación que le oyó a Luna y Saray al comienzo de la historia, rememorando su infancia y algunas antiguas películas, conseguirá entender que solo corriendo esas cortinas, quizás invisibles, puede llegar al final del laberinto y regresar. Por último, las cuatro iniciales que aparecen en el centro del dibujo formado por el conjunto de las letras, DA FE, junto a la evocación de alguno de aquellos ritos de la infancia,

como las canciones de rueda o las estrofas de comba, que no dejan de repetir ahora las gemelas/niñas de 70 años, además de los que la misma Isa recordaba, le permiten empezar a comprender el misterio, hasta dar con una tonada perdida:

La puerta entreabierta  
 Tiene una cortina  
 De seda china

Corre a la puerta  
 Abre la cortina  
 ¿Qué es lo que verás?

¡A ti misma por detrás!

Y así ocurre, de hecho, en el desenlace de este séptimo capítulo, cuando la protagonista se observa desdoblada, fuera de escena y de espaldas, en el interior de la esfera, tal como había anunciado la canción rescatada, a la manera de un sueño (págs. 56 y 104-126).

Por otra parte, apenas nada es lo que parece: no en balde la entrevista se convierte en una aventura trágica, aunque felizmente resuelta al fin y a la postre; ni siquiera la adivina es tal, como cabía esperar, dada su degradación de La Gran Demirovska a Krauza, para acabar siendo solo Pepita, una particular; ni tampoco los tres hombres que le vendieron la bola de cristal a Miroslav son los caballeros que aparentaban, sino Krauza, Luna y Saray disfrazadas torpemente; y en cuanto al supuesto juguete, en realidad era la típica bola de cristal que utilizan los magos; de la misma forma que Isa no es un muñeco para jugar, ni un chico; ni siquiera el dueño de las palabras es el hombre anodino al que los avariciosos aldeanos desdeñan. En último término, el tratante no se parece en nada a como Isa se lo había imaginado (págs. 77); y el espiritismo de las Fox y las fotos de las primas Bradford son, por supuesto, una paparrucha... En cambio, sí se manifiestan como ciertos los mundos paralelos, las fronteras y las rendijas o cortinas de agua tras pasar de un universo a otro y la historia del tormento, e incluso resulta verosímil, según se nos cuenta, el relato del gitano errante que circula entre ambos mundos de forma corriente.

En el breve epílogo con que se cierra la narración, el episodio propiamente dicho se ha dado por concluido en el capítulo anterior (pág. 217), como explícitamente se nos aclara cuando la protagonista ya ha regresado a su mundo, tras decidir relatar su experiencia en un libro, Isa se la cuenta a Lidia, su hermana adolescente, y a Tom, su compañero de trabajo, pero ninguno de ellos comprende del todo lo sucedido a la periodista. Ambos, si bien por razones distintas, creen que está inventándose lo que les cuenta, mostrándose tan escépticos e incrédulos como ella misma reaccionó tras recibir el encargo de su jefe. Sea como fuere, al igual que en los viejos cuentos, la justicia poética termina cumpliéndose, y el redactor jefe, pocos días después es despedido de la empresa. El caso es que a Tom le interesan más las ciencias ocultas que lo fantástico, y tampoco entiende la

petición de ayuda que su amiga le formula para regresar al otro mundo y poder encontrarse con Baltus. Aunque a Isa le conste que no puede pasar de uno al otro como si tal cosa, tampoco ignora que, en cambio, sí existen gentes, por ejemplo Miroslav, capaces de burlar dichas barreras mediante grietas o atajos misteriosos. Por ello, la publicación de su libro cabe interpretarla como la botella lanzada al mar con un mensaje esperanzador, por si llega a buen puerto, la ciudad-espejo, a manos de Baltus, para que este, a la manera de lo que le ocurre a don Quijote en la Segunda Parte de su aventura, pueda leer su propia historia. Dado que solo se trata de un primer episodio, y no de la historia completa, habrá que esperar las nuevas entregas anunciadas con el fin de poder ver si Isa, quien ha establecido un vínculo especial, una cierta complicidad con Baltus, consigue volver a cruzarse con él, qué peripecias les esperan de nuevo a ambos.

Tal y como se presenta en la novela, la magia y el espiritismo son mentira, o con más precisión: invenciones deseadas, consentidas por el público, quien al fin y a la postre se niega a aceptar que sean un fraude, incluso cuando las mismas artistas deciden confesarlo, como ocurre en el caso de las Fox (págs. 30 y 32). Se trata, de manera más precisa, de lo que en la novela se denomina *miedo gustoso* (págs. 60 y 61). En suma, un pariente cercano, un componente fundamental en la ficción literaria.

Me gustaría plantear, por último, alguna pregunta, por ver si hallamos respuestas sensatas. ¿Qué significa este libro en la trayectoria de la autora? En su aspecto más anecdótico, supone el regreso de Cristina Fernández Cubas a la novela, sin que por ello haya abandonado el cuento; y en el más significativo, podría afirmarse que aporta un cambio de mirada y de registro, pues el tono resulta esta vez más desenfadado y la narradora protagonista, más inocente y juguetona. Ese equilibrio que Cristina Fernández Cubas había mantenido hasta ahora entre lo real y lo irreal, se rompe aquí al atravesar la puerta entreabierta, en beneficio de la fantasía y lo maravilloso, asumiendo que tal vez constituya un ingrediente natural de la realidad, no su reverso. Pero, además, si bien esta novela trae consigo una apuesta a favor de la magia, de lo esotérico, también es fácil rastrear en ella lo inquietante, el cuestionamiento del orden conocido, junto con el gusto por el relato oral y los juegos de palabras<sup>9</sup>. Y, sin embargo, quizá lo más importante de todo, al menos para la autora, sea que este libro, como decimos, ligeramente distinto del tipo de literatura al que nos tenía acostumbrados, con su irónico y lúdico desdoblamiento en Fernanda Kubbs, le haya facilitado —según ella misma ha manifestado— aliviar el dolor que supuso la pérdida de un ser querido, pues a lo largo de su escritura encontró el refugio necesario y placentero, la comodidad que le permitió volver al territorio de la ficción<sup>10</sup>.

Esta es, en suma, una de esas pocas novelas —lo ha apuntado en su reseña Juan Antonio Masoliver Ródenas— que deben leerse con la ingenuidad del niño y la sabi-

<sup>9</sup> Por lo que se refiere al relato oral, la autora ha reconocido la influencia en su obra de los cuentos que le narra su niñera, Antonia García Pagés, *Totó*, de quien se ocupa en su libro de memorias *Cosas que ya no existen*, en el capítulo titulado «La muerte cautiva», y a quien homenajea en el personaje de Olvido, en su cuento «El reloj de Bagdad».

<sup>10</sup> En el 2007, el escritor Carlos Trías, su marido, murió de un cáncer de pulmón.

duría del lector adulto, capaz este último de reconocer el peso y la alternancia entre la cultura popular y la tradición culta, engañosamente sencilla en apariencia, siendo sutil y compleja en realidad, pues se vale de una historia para llamarnos la atención sobre la necesidad de que las ficciones desempeñen un cierto papel en nuestras vidas<sup>11</sup>. Dándole otra vuelta de tuerca a la célebre frase de Pascal, podría afirmarse que *ser razonable consiste también en creer que lo desconocido puede existir*.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLA, Amelia, «Juego de palabras», *El País*, 16 de febrero del 2013. Entrevista.  
 ENTREVISTA digital, *El País*, 13 de marzo del 2013.
- FERNÁNDEZ Cubas, Cristina, *Cosas que ya no existen*, Lumen, Barcelona, 2001.  
 — *Todos los cuentos*, Tusquets, Barcelona, 2008. Prólogo de Fernando Valls.  
 — *La puerta entreabierto*, Tusquets, Barcelona, 2013.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, Javier, *El Boomeran(g)*, 5 de marzo del 2013.
- LOZANO, Antonio, *Qué leer*, 184, febrero del 2013. Reseña.
- HERNÁNDEZ, Sonia, *Letras libres*, 137, febrero del 2013. Reseña.
- LISIS, Ana, y PALMERO, Fernando, «En el universo mágico de Ana María Matute», *Leer*, 220, marzo del 2011, págs. 82-86. Entrevista
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, «La canción rescatada», *La Vanguardia*, 6 de febrero del 2013, pág. 9. Reseña.
- MERINO, José María, *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona, 2004.
- MORÁN, David, «Cristina Fernández Cubas, en el espejo de Fernanda Kubbs», *ABC*, 15 de febrero del 2013. Entrevista.
- PELLICER, Gemma, «La vida amplificada», *Quimera*, 354, mayo del 2013, pág. 53. Reseña.
- POZUELO, José María, «Fernández Cubas en el más allá», *ABC Cultural*, 2 de marzo del 2013, pág. 9. Reseña.
- RODRÍGUEZ FISCHER, Ana, «Aventura y fabulación», *El País. Babelia*, 16 de febrero del 2013. Reseña.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *El Cultural. El Mundo*, 15 de febrero del 2013. Reseña.
- VALLS, Fernando, «De las certezas del amigo a las dudas del héroe: sobre 'La ventana del jardín' de Cristina Fernández Cubas», *Ínsula*, 568, abril de 1994, págs. 18 y 19.  
 — «Sombras del mundo (Sobre 'Mundo', una 'historia' de Cristina Fernández Cubas)», *La nueva literatura hispánica* (Valladolid), núm. 2, 1998, págs. 159-166.  
 — «Juegos y palabras», *Turia*, 107, junio del 2013, págs. 376-378 [Reseña de *La puerta entreabierto*, de Cristina Fernández Cubas].
- VERA, Ginés, *La gonzo*, 6 de mayo del 2013. Entrevista. (<http://www.lagonzo.es/literatura/la-puerta-entreabierto-entrevista-a-cristina-fernandez-cubas/>).

<sup>11</sup> Sobre esta cuestión debe verse el libro de ensayos de José María Merino citado en la bibliografía.



## CAPÍTULO 2

### *La sombra* de Galdós como juego de perspectiva entre dos narradores opuestos

ALBERTO MAFFINI

*Università degli Studi di Milano*

Quien investigue acerca del tema propuesto, rara vez pensaría encontrar material interesante en un narrador realista como Galdós. Sin embargo, la tendencia a evitar ofrecer a sus lectores respuestas tranquilizadoras, acudiendo incluso a recursos más propios de la literatura fantástica, se manifiesta muy tempranamente en él, como sus lectores más aficionados seguramente sabrán. En esta ponencia me ocuparé especialmente de *La sombra*, novelita juvenil de Galdós que ya ha merecido bastante atención por parte de la crítica, engendrando opiniones en algún caso contradictorias. Me propongo tomar posición en esta discusión apoyando mi tesis con datos provenientes del área de estudio de la lingüística textual.

Para entrar con más comodidad en el análisis, es necesario presentar brevemente el argumento de la novelita. En un laboratorio que nada tiene que envidiar a los lúgubres lugares más típicos de la literatura gótica, dos hombres conversan sobre las causas que llevaron a uno de ellos a la locura. Trátase del doctor Anselmo, considerado hombre de grande pero trastornado ingenio, ahora atrapado en una insensata afición a la química, única manera de limitar la obsesión que, desde hace años, le persigue. Esta obsesión toma el nombre de Paris y, como el personaje del mito, es una figura arquetípica, símbolo de la destrucción de la felicidad conyugal. A través de las preguntas de un narrador anónimo, que parte de la crítica confundió con el propio autor en su tiempo<sup>1</sup>, el lector investigará las causas de este fenómeno psíquico, llegando sin embargo a una conclusión no del todo satisfactoria.

---

<sup>1</sup> H. S. Turner, «Rhetoric in *La sombra*: the author and his story», *Anales Galdosianos*, VI, 1971, págs. 5-19.

Se perfilan de este modo tres posibles caminos para la crítica: una reseña de los conocimientos médicos de Galdós en la anticipación de aspectos de la teoría psicoanalítica de Freud<sup>2</sup>; el estudio de la influencia de otras fuentes textuales (principalmente Hoffmann) en este texto<sup>3</sup> y el análisis de la peculiar organización de la estructura narrativa, con un fuerte predominio del diálogo<sup>4</sup>. Centrándonos en este tercer aspecto podemos afirmar que es el diálogo mismo el instrumento designado para la investigación de la realidad, de forma no muy disímil a la planteada en los diálogos platónicos: en nuestro caso el problema que el narrador anónimo quiere resolver es averiguar si su interlocutor es sabio o necio. Sin embargo, a pesar de lo que acabamos de decir, esta aspiración del narrador anónimo no es más que un pretexto, porque el prejuicio sobre la condición del doctor Anselmo está evidente ya desde el principio; el verdadero objetivo del narrador anónimo es llevar al lector a compartir su opinión.

Para alcanzar este objetivo pone en marcha una sofisticada estrategia, cuyos primeros pasos consisten en no presentar directamente al protagonista, sino en acercarse gradualmente a él, ofreciendo una espaciada descripción de su gabinete. La impresión es la de un caos organizado, con alguna pincelada más vívida aquí y allá, donde cada elemento está presentado en función de descreditar al doctor Anselmo en los ojos del lector, creando un claro paralelismo entre él y su desordenado cuarto. En la continuación de la narración, pues, a este le tocará el papel de viejo loco, dotado de una imaginación sobreabundante y sujeto a continuos desvaríos, mientras el narrador anónimo lucirá de cuando en cuando ofreciendo su razonable, lógica y sensata opinión.

Una lectura de este tipo entonces descalifica al doctor Anselmo como narrador, mientras que evidencia el actitud científico y organizador del narrador anónimo<sup>5</sup>. Esta postura sin embargo resulta un tanto simplificadora, a la hora que se introducen más elementos en el análisis. En primer lugar, hay evidentes simetrías en la narración a lo largo del texto<sup>6</sup>: si el narrador anónimo se encarga antes que nada de describir el laboratorio de Anselmo, a este le toca empezar su cuento describiendo su propia residencia, una casa museo de descomunal extensión, en cuyos pasillos el narrador anónimo acaba por perderse. A la hora de establecer las prioridades de cada narrador se manifiesta en cambio una clara oposición: el anónimo declara que «Conviene principiar por el principio»<sup>7</sup>, atri-

<sup>2</sup> R. Bosch, «*La sombra* y la psicopatología de Galdós», *Anales Galdosianos*, VI, 1971, págs. 21-42.

<sup>3</sup> M.<sup>a</sup> C. Millán, «Indagaciones sobre la realidad en *La sombra* y otros relatos breves. Cervantes, Hoffmann y Chamisso en Galdós», in Ávila Arellano, J. (ed.), *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta»*. *Actas Congreso internacional, 23-28 de noviembre 1989*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 129-143.

<sup>4</sup> S. De la Nuez, «*La sombra*, primera novela de Galdós», *Letras de Deusto*, IV, 8, julio-diciembre 1974, págs. 135-159.

<sup>5</sup> H. S. Turner, ob. cit.

<sup>6</sup> A. H. Fernández Sein, «Los narradores en *La sombra*: apuntes sobre el pícaro arte del Galdós joven», *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1982, págs. 71-79.

<sup>7</sup> B. Pérez Galdós, *La sombra*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1997, pág. 9.



buyendo mayor importancia al orden y a la precisión de su relato, mientras que luego Anselmo identifica la irregularidad como característica de su cuento: «No busque usted aquí la regularidad; si esto fuera como lo que pasa ordinariamente, no lo contaría»<sup>8</sup>.

Es evidente que la razón del interés del narrador anónimo reside precisamente en aquella cualidad de irracionalidad que él mismo parece censurar en sus intervenciones. Galdós a través del empleo de adjetivos contradictorios quiere que el lector participe en este juego, sin ofrecerle una solución fácil a las dudas que el texto parece suscitar; al contrario, disfrazando su opinión bajo una capa de fina ironía<sup>9</sup>. El lector va experimentando esta incertidumbre especialmente en tres momentos: el duelo nocturno entre Paris y Anselmo que suscita la indignación del narrador anónimo; el relato de las confrontaciones de Anselmo con los personajes testigos y los comentarios del narrador anónimo que derivan y, finalmente, la reconstrucción de lo ocurrido llevada a cabo por el mismo narrador anónimo.

Este camino de interpretaciones sucesivas ha llevado la crítica más reciente<sup>10</sup> a apostar por una inversión de los papeles tradicionales de narrador cuerdo y loco entre Anselmo y el anónimo, a través de un análisis de cuanto los dos afirman para explicar las incongruencias de la historia. Para suportar esta tesis se toman como ejemplo declaraciones del mismo narrador anónimo en que el mismo parece consciente de no poder aspirar a una verdadera vocación poética; se confrontan las explicaciones científicas de los hechos que los dos proponen, demostrando así que las más avanzadas y acertadas, anticipadoras de la psicoanálisis, son las de Anselmo; se resume el actitud que los dos mantienen cerca de la narración: el anónimo más interesado al porqué de las cosas, mientras que Anselmo prefiere investigar el cómo, posibilitando el disfrute del momento narrativo, libre de preocupaciones como verdad o moral, que nada tienen que ver.

Mi contribución a la cuestión es entonces un intento de llevar otros argumentos a soporte de estas conclusiones, a través de un análisis lingüístico de los marcadores del discurso presentes en el texto, especialmente en boca del narrador anónimo. El primer narrador sobre que tenemos que centrarnos es *Es decir*: según las clasificaciones que se han llevado a cabo<sup>11</sup> se trata del típico marcador reformulativo. Lo encontramos en una cantidad de ocasiones en el primer capítulo, mientras el narrador anónimo va dibujando la figura del doctor Anselmo. A cada pincelada sigue un *es decir*, poniendo inmediatamente de relieve la incapacidad

<sup>8</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 73.

<sup>9</sup> M. G. Schulman, «Ironic illusion in *La sombra*», *Anales Galdosianos*, XVII, 1982, págs. 33-38.

<sup>10</sup> D. F. Urey, «Los caminos laberínticos que conducen al saber en las novelas de Galdós», Mariscal, Beatriz (ed.), in *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas»*, Monterrey, Méjico, Del 19 al 24 de julio de 2004, Méjico D. F., Fondo de cultura económica, 2007.

<sup>11</sup> E. Landone, *Los marcadores del discurso y cortesía verbal en español*, Bern, Peter Lang, 2009 y A. Briz Gómez, «El análisis de un texto oral coloquial / Las unidades de la conversación» in Grupo Val. Es. Co., *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel Practicum, 2000.

del narrador de seguir con su discurso con firmeza. Afirmaciones cerca del aspecto físico y de la locura de su interlocutor se ven constantemente atenuadas, para que el discurso vuelva a un entorno de normalidad más tranquilizadora. Tampoco creo es casual la presencia de este marcador justo en el comienzo de la novela: a esta práctica del *es decir* se uniforma todo el texto. En fin y al cabo, el narrador anónimo no va a hacer otra cosa que reformular el relato que Anselmo va contándole.

El cierre del capítulo va preparando la toma de la palabra por parte de Anselmo; se supondría que antes de que esto pase el narrador anónimo quisiera entregarnos una reflexión y un juicio conclusivo sobre él, pero lo único que pasa es encontrarnos con la frase: «¡Quién sabe, gran Dios! Tal vez si en aquella cabeza hubiera un catálogo, el doctor Anselmo sería uno de los más extraordinarios talentos conocidos»<sup>12</sup>. El juicio se mantiene entonces suspendido sobre estas dos expresiones dubitativas: *Quién sabe* y *Tal vez*. El narrador anónimo no logra transmitir certidumbre a su lector, sino todo lo contrario, expresando ya explícitamente la posibilidad de que Anselmo, a pesar de su presentación poco lisonjera, revele ese descomunal ingenio que tiene.

A la hora que Anselmo toma la palabra, el narrador anónimo se convierte en una presencia más discreta. Los dos reviven los primeros tiempos del matrimonio con Elena, y las únicas intervenciones del narrador anónimo están dirigidas a que Anselmo siga con su relato. Contamos entonces con la presencia de expresiones como *vamos*, de tipo más neutro, acompañadas por la constatación *es verdad*, que parece otorgar a Anselmo el crédito que en un principio no estaba dispuesto a dar, hasta la súplica final de «¡Oh! Cuente usted un poquito más»<sup>13</sup>. En este caso el narrador anónimo parece ya abdicar, poniéndose en una posición de inferioridad respecto a su interlocutor. Esta primera concesión desencadena sin embargo un cambio de actitud inesperado: ahora que Anselmo es el narrador encargado, bien puede el anónimo señalarle todos los fallos y las incongruencias de su relato.

El problema sin embargo es que en breve está claro que, a pesar de las señalizaciones y de las críticas, el único de los dos que sabe por dónde va el relato es el doctor Anselmo. Llegados de hecho al clímax de la narración que va preparando a la irrupción del elemento fantástico en la historia, el anónimo no está interesado en la presentación que Anselmo hace de sus cuadros. Lástima que en uno de ellos se esconda Paris, la sombra que da el título a la novelita, y que llevará a Anselmo a la destrucción y a la locura. Ni siquiera llega el anónimo a adivinar lo que podría pasar, demostrando, lejos de la omnisciencia, una suprema ignorancia. Frente a la pregunta de Anselmo, el anónimo protesta: «¿Qué he de saber yo, por mis pecados?»<sup>14</sup>. El anónimo invoca una reformulación total del discurso, conectándolo a través de la interjección *por mis pecados* con una dimensión sobrenatural que no le pertenece. Aquí Galdós colocó la primera cesura del texto.

<sup>12</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 23.

<sup>13</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., págs. 26-27.

<sup>14</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 41.

La narración se interrumpe, mientras un incendio va destruyendo el gabinete de Anselmo. Este mecanismo, propio de la literatura de entregas a que *La sombra* pertenece, permite además que la incredulidad del anónimo no cause un rechazo total de lo que ha escuchado hasta aquel momento, y seguir luego, en nuevo capítulo, con la historia.

Anselmo, al retomar el hilo de la narración, evoca los momentos en que sorprendía a su mujer hablando a solas en su habitación, junto con la impresión de que hubiese otro hombre a su lado. La narración sigue casi sin interrupciones, y casi impulsada por el anónimo, hasta que Anselmo cree haber obtenido su primer triunfo, ahogando la sombra con unas piedras en el pozo del jardín de casa. El anónimo considera entonces necesario censurar el comportamiento de su interlocutor, introduciendo sus consideraciones por el marcador *Es preciso*, y señalando su conducta como irracional, si es mentira, o inmoral, en el caso, muy improbable, que lo que cuenta sea verdad.

El anónimo pasa en reseña todo lo que ha contado Anselmo hasta entonces; su discurso está repleto de marcadores contraargumentativos, que piden una rectificación de lo que se ha ido afirmando. Cuando el diálogo se desdobra, y es Anselmo el que habla con la sombra de Paris, la incredulidad lleva a utilizar un marcador fuertemente reactivo: «Pues qué, ¿también habló?»<sup>15</sup>. *Pues* es uno de los marcadores más típicos de la oralidad, que cumple una multitud de funciones:<sup>16</sup> en este caso, expresa ilocutivamente la incredulidad del anónimo, a la hora que expresa su rechazo frente a lo narrado. A pesar de todo, la conversación entre Anselmo y Paris sigue. Es interesante notar los paralelismos entre las dos situaciones narrativas, aunque permanezca una diferencia decisiva en la cortesía y respeto que siempre Anselmo guarda hacia su interlocutor, sin interesarse de cuestiones que van más allá del intercambio comunicativo, como su efectiva consistencia, o la verdad de lo que va afirmando.

En la discusión teórica sobre los objetivos de Paris que sigue, este denuncia como su objetivo no es tanto enamorar a Elena, sino demostrar la superioridad de la fuerza del adulterio frente a cualquier vínculo matrimonial. El anónimo acepta esta consideración como verdadera, subrayando al mismo tiempo su novedad: *es verdad y es cosa inaudita*. Enseguida tiene otra posibilidad para criticar el cuento de Anselmo: en el intercambio entre el doctor y Paris los dos en un primer tiempo se tratan de usted, pero dentro de poco Paris pasa a tutear a Anselmo. El anónimo cree que este sería un fallo del narrador desvariado, pero Anselmo rechaza la crítica argumentando que esta libertad bien se ajustaba a un carácter tan atrevido como el de Paris.

Llegamos así al primer momento focal de la narración: el duelo nocturno entre Anselmo y Paris. El anónimo protesta contra este acontecimiento tan inverosímil: tres veces repite sus perplejidades encabezándolas con un *pero*: «Pero hombre, ¿por

---

<sup>15</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 55.

<sup>16</sup> Uribe Mallarino, M.<sup>a</sup> del R., *El camino de la lectura entre topics y marcas de cohesión*, <http://www.ledonline.it/mpw/index.html?/mpw/uribe.html>

qué no probó usted a ver si con una buena paliza se disipa la sombra?»<sup>17</sup>; «Pero hombre, ¿no era temeridad dar ese paso, arriesgarse a morir?»<sup>18</sup>; «Pero hombre, ¿sin testigos!»<sup>19</sup>. Podemos ver que las protestas del anónimo están más dirigidas a los procedimientos del desafío que al desafío mismo, que él, por otro lado, había aconsejado y auspiciado. Las respuestas de Anselmo no satisfacen al anónimo, que le increpa: «¡Ay, amigo don Anselmo! Reconozcamos que los procedimientos de este duelo son de una inverosimilitud incomprensible. ¡Ir a matarse sin testigos, llevar usted al contrario en su mismo coche...! Eso no pasará en ninguna parte, y estoy seguro de que es el primer ejemplo que se ve en las sociedades modernas»<sup>20</sup>.

La respuesta de Anselmo es la que hemos presentado ya al comienzo de nuestra relación, y que afirma la superioridad de quien relata frente a cualquier tipo de oposición dictada por el sentido común. Tan fuerte es la impresión suscitada por esta intervención que el anónimo se calla, y no logra notar el fallo lógico de Anselmo que, después de declarar de haberse presentado solo al duelo, acude a sus servidores para llevar al cuerpo herido de Paris a su casa. Solo esta decisión suscita una débil oposición por parte del anónimo: «Pero no podía usted depositarlo en otra parte?»<sup>21</sup> que parece, lejos de marcar la necesaria distancia de incredulidad frente a la historia, manifestar en cambio una rendición frente a su absurdidad.

Se abren de hecho las puertas al final tan dramático de esta segunda parte, después del cual poco más pasará en el relato, que se centrará en la interpretación final de los hechos. Desde la cama de su víctima y carníface Paris cierra su intervención con un discurso marcado por la expresión *Ya ves*. La repite varias veces, a subrayar que los procesos que se han desencadenado a través de su aparición no pueden ya ser parados. Está claro que Anselmo se encuentra en una posición de inferioridad, por mucho que proteste y se rebele, cada vez con menos fuerza; ahora solo cabe que acepte la derrota.

En el paso entre la segunda y tercera parte de la novela la narración se vuelve tan intensa y real que Anselmo se desmaya. Al reanudar los hilos de esta los eventos ya han precipitado, y por este motivo aparecen los suegros y un amigo de Anselmo, determinados a investigar las causas del mal que le está haciendo sufrir, posibles anticipaciones del narrador anónimo que en otro lado está intentando lograr el mismo efecto.

El primero de ellos, el conde del Torbellino, intenta contar él mismo la historia de lo que ha pasado a Anselmo. Reformula todo lo que ha pasado, pero su historia no tiene gracia, se vuelve asunto de chismes, y frente a nuevas preguntas de Anselmo para aclararle las cosas, se enfada y reacciona con un ¡*Vaya!* fuertemente reactivo, de impaciencia frente a su auditorio extraordinariamente exigente, aunque no del todo consciente de lo que está pasando.

<sup>17</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 69.

<sup>18</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 71.

<sup>19</sup> B. Pérez Galdós, *ibíd.*

<sup>20</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 73.

<sup>21</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 77.

Aparece entonces la mujer del conde y suegra de Anselmo, la condesa del Torbellino, que en cambio está obsesionada con la idea de la verdad, que corresponde con lo que va profesando el pueblo cerca del asunto. En este caso se puede decir, retomando la expresión latina, *vox populi vox Dei*. Aún con este refuerzo, las argumentaciones de la señora son débiles y tautológicas, hasta que ella misma se cansa de dar explicaciones y concluye de la misma forma que el marido: con un ¡*Vaya!* que manifiesta el mismo actitud que el marido.

El último visitante es un amigo del doctor Anselmo, que al contrario de los suegros no está interesado en los conceptos de culpa y castigo. A través de una serie de preguntas quiere llegar a confirmar la hipótesis que se había ido dibujando, o sea que Paris y un tal don Alejandro, admirador de Elena, fueran en realidad la misma persona. No hay un marcador único que conforme este intercambio, casi a demostrar su mayor realismo y la colaboración de los dos personajes para individuar una explicación sin prejuicios. Desafortunadamente, este intento incluso va a terminar sin éxito, y Paris y Anselmo siguen paseando el uno al lado del otro por las calles de Madrid, mientras la gente se hace mofa del doctor.

Este final desesperado ofrece la posibilidad al narrador anónimo de volver a la escena, presentando sus hipótesis y consideraciones cerca de lo que ha pasado. Su objetivo es llevar tanto el doctor Anselmo ahí presente como el lector fuera de la página a compartirlas, y por eso adopta un tono coloquial y confidencial: «Pues, si he de hablar a usted francamente, amigo don Anselmo...»<sup>22</sup>. Ya hemos notado las multiformes posibilidades del marcador *pues*, en este caso utilizado para presentar argumentativamente, y con un fuerte valor ilocutivo, la operación de recapitulación que el anónimo va a hacer, encabezada por un *Ahora bien*.

La historia que hemos conocido hasta este momento se reinterpreta de otra forma, cambiando el orden cronológico de los eventos: antes de la enfermedad, antes de los celos, antes de Paris, existió este don Alejandro. Anselmo defiende la decisión de contarla a su manera porque así le pareció pasar, e incluso era bonito verla así; pero bien podía su interlocutor tener la razón. Fue Alejandro, y su presencia en la casa del doctor Anselmo que causó todo lo que siguió: los celos, la enfermedad, y la locura. Hay una discusión cerca de la posibilidad de que Anselmo heredó de su padre esta tendencia neurótica, pero por lo que se nota son los conocimientos de Anselmo que resultan más precisos y circunstanciados, propios de un hombre que conoce la materia, mientras que el anónimo se entrega a las voces y a los chismes, sin especificar de dónde proviene su supuesta sabiduría.

Este rescate científico de Anselmo, que solo ojos familiares con la psicología saben leer, no puede evitar que la historia llegue a su desenlace: el anónimo parece haber finalmente ganado. Anselmo no es más que un loco, y la muerte de Elena es su castigo por no haber sabido poner remedio a esta locura. La memoria de la escena del entierro, donde estaba Alejandro guardando su luto, resulta conforme con todas las explicaciones que se habían propuesto hasta aquel momento. Ya Paris se había despedido de Anselmo, aunque con la promesa de volver, bajo la forma

---

<sup>22</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 113.

de idea insanable, a destruir cuantas parejas todavía creyesen en la posibilidad de un felicidad conyugal.

La reconstrucción del anónimo ha quitado la sombra de la irracionalidad del cuento, y Anselmo, fatigado y vencido, está forzado a admitir: «Así es»<sup>23</sup>. Pero aún queda para un último, espectacular cambio de perspectiva: bajando las escaleras que debían de llevarle de nuevo a su casa y a sus habituales preocupaciones, el anónimo tiene la posibilidad de averiguar si Paris había vuelto o menos al cuadro de donde había salido, pero decide no hacerlo. De esta forma, el relato precipita de nuevo en la incertidumbre, mientras Galdós parece anticipar lo que Perelman y Olbrecht-Tyteca dirán mucho después: la lógica del cuento tiene sus leyes, diferentes de la lógica del mundo real<sup>24</sup>.

Esta lógica peculiar del cuento, que Anselmo demuestra manejar perfectamente para tenernos ahí suspendidos y dudando, he intentado evidenciar en este trabajo, sacando al mismo tiempo esta novela del confinamiento en que el desamor de su autor la había relegado.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Textos*

PÉREZ GALDÓS, B., *La sombra*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1997.

### *Crítica*

AUSTIN, K., «Don Anselmo and the Author's Role», *Anales Galdosianos*, XVIII, 1983, págs. 39-49.

BOSCH, R., «*La sombra* y la psicopatología de Galdós», *Anales Galdosianos*, VI, 1971, págs. 21-42.

BRIZ GÓMEZ, A., «El análisis de un texto oral coloquial / Las unidades de la conversación», en GRUPO VAL. ES. CO., *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel Practicum, 2000.

DE LA NUEZ, S., «*La sombra*, primera novela de Galdós», *Letras de Deusto*, IV, 8, julio-diciembre 1974, págs. 135-159.

FERNÁNDEZ SEIN, A. H., «Los narradores en *La sombra*: apuntes sobre el pícaro arte del Galdós joven», *Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 1982, págs. 71-79.

LANDONE, E., *Los marcadores del discurso y cortesía verbal en español*, Bern, Peter Lang, 2009.

<sup>23</sup> B. Pérez Galdós, ob. cit., pág. 122.

<sup>24</sup> C. Perelman, L. Olbrecht-Tyteca, *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Presse universitaire de France, 1958.

- MILLÁN, M.<sup>a</sup> C., «Indagaciones sobre la realidad en *La sombra* y otros relatos breves. Cervantes, Hoffmann y Chamisso en Galdós», in Ávila Arellano, J. (ed.), *Galdós. Centenario de «Fortunata y Jacinta»*. *Actas Congreso internacional, 23-28 de noviembre 1989*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 1989, págs. 129-143.
- MONLEÓN, J. B., «*La sombra* y la incertidumbre fantástica», *Anales galdosianos*, XXIV, 1989, págs. 31-41.
- PERELMAN, C., OLBRECHT-TYTECA, L., *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Presse universitaire de France, 1958.
- SCHULMAN, M. G., «Ironic illusion in *La sombra*», *Anales Galdosianos*, XVII, 1982, págs. 33-38.
- TURNER, H. S., «Rhetoric in *La sombra*: the author and his story», *Anales Galdosianos*, VI, 1971, págs. 5-19.
- UREY, D. F., «Los caminos laberínticos que conducen al saber en las novelas de Galdós», in Mariscal, B. (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. «Las dos orillas», Monterrey, Méjico, Del 19 al 24 de julio de 2004*, Méjico D. F., Fondo de cultura económica, 2007, págs. 395-415.
- URIBE MALLARINO, M.<sup>a</sup> DEL R., *El camino de la lectura entre topics y marcas de cohesión*, <http://www.ledonline.it/mpw/index.html?/mpw/uribe.html>





## CAPÍTULO 3

# «¿Tú dices un dios que nos vuelva felices a todos?»: El conflicto entre idealismo y realidad en «Magos» de *Figuras de Bethlem* de Gabriel Miró

LAURA PALOMO ALEPUZ  
*Universidad de Alicante*

### INTRODUCCIÓN

*Figuras de Bethlem* es una obra de asunto bíblico de Gabriel Miró de la que, aunque solamente llegaron a ver la luz algunos capítulos que se publicaron en forma de artículos en la prensa periódica, se conserva, en la biblioteca alicantina que lleva el nombre de este autor, abundante material manuscrito e inédito. El análisis de todos estos documentos nos permite conjeturar que la obra en ciernes hubiera estado compuesta por tres partes: la primera dedicada a la tierra de Belén, la segunda al viaje que llevan a cabo los Reyes Magos hasta esta población palestina y la tercera al personaje histórico de Herodes el Grande. En este artículo vamos a abordar el conflicto que se produce entre idealismo y realidad en la segunda de ellas a la que aludimos abreviadamente como «Magos».

### 1. MAGOS

En cuanto a «Magos», nos referimos bajo este nombre a un conjunto de documentos dispersos que tienen como nexo común el viaje que emprenden tres sacerdotes zoroastristas desde que descienden de su templo oriental hasta que llegan a la aldea de Belén siguiendo el itinerario que les va marcando un astro nunca

contemplado antes por ellos y que conciben como símbolo del advenimiento de un nuevo rey. La mayor parte de estos manuscritos aparecen organizados en tres bloques que el autor designa como «Los magos caminantes», «Los Magos» y «Los tres caminantes» y que corresponderían a diferentes fases de gestación de la misma parte.

Por otro lado, debemos de aclarar que además del número considerable de reelaboraciones manuscritas que se encuentran en el legado Miró, existen dos versiones de este apartado publicadas por el autor en la prensa periódica<sup>1</sup>, pero que, en esta ocasión, nosotros vamos a basarnos para nuestro análisis, solamente en los textos inéditos que forman la que hemos denominado versión II. G<sup>2</sup>.

Pasando ya a centrarnos en el tema de nuestra comunicación, es decir, el análisis del conflicto que se produce en este apartado entre la postura existencial idealista de los Magos y la realidad que les rodea, vamos a comenzar viendo cómo nos presenta el autor a los Magos para poder entender mejor su comportamiento a lo largo del relato. Ya al principio del texto aparecen estos descritos como unos seres puros e ingenuos que han consagrado su vida al cuidado del fuego sacro, la observación del cielo y el respeto de los preceptos del *Avesta*, el código sagrado del Zoroastrismo:

**Magos**<sup>3</sup> de la casta perfecta; carne virgen consagrada al dios que, de día, **se viste**<sup>4</sup> de sol, y, de noche, se desnuda su pecho y se le llena de un rocío de luces. **Sacerdotes**<sup>5</sup> sin pecado, sin impureza ni en sus alimentos de legumbres intactas. En sus manos, los brotes de tamarindo que avivan las granadas del rescoldo de aromas; **se vendan la**<sup>6</sup> boca, **con las bridas**<sup>7</sup> de la mitra para que su respiración

---

<sup>1</sup> Los artículos publicados en *La Publicidad* de Barcelona los días los días 5, 6 y 7 de enero de 1920 con el título genérico de «Los tres caminantes» y el que salió a la luz el 23 de diciembre de 1923 con el título «Los magos caminantes» son muy similares por lo que juntos formarían la primera versión; la segunda apareció póstumamente el 12 de marzo de 1932 en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires con el nombre de «Los tres caminantes».

<sup>2</sup> El principal objetivo de nuestra investigación doctoral ha sido la transcripción y propuesta de ordenación de los manuscritos pertenecientes a *Figuras de Bethlem*. En cuanto a «Magos», hemos distinguido un total de veinte versiones que fueron compuestas a lo largo de los quince años en los que el autor trabajó en la obra por lo que su estructura y su contenido varían de unas a otras considerablemente. Por este motivo, hemos distinguido tres disposiciones a las que denominamos I, II y III. La primera, que muestra un estadio más temprano, estaría dividida en tres apartados encabezados por títulos y consta de dos redacciones. En la segunda, más extensa, se han eliminado los títulos de cada capítulo y se incluirían diez redacciones. La tercera, la más completa y madura, fue introducida en una serie de diez sobres correlativos y estaría formada por ocho redacciones. Por lo tanto, la redacción II. G es la séptima de la segunda disposición.

<sup>3</sup> Tachado: *Sacerdotes*.

<sup>4</sup> Tachado: *trae vestiduras*.

<sup>5</sup> Tachado: *Hombres*.

<sup>6</sup> Tachado: *en su*.

<sup>7</sup> Tachado: *se cruzan las vendas*.

no llegue a las **ascuas**; **llevan**<sup>8</sup> túnica **de**<sup>9</sup> lino **sin costura apretada**<sup>10</sup>, y su cingulo/ **faja**<sup>11</sup> y su esclavina de armiños. Desconocen los sortilegios, la codicia, los deleites de los magos de otras estirpes. Dicen la verdad cosechada del fondo de los cielos y recogida en la meditación<sup>12</sup>.

Estos sacerdotes, además, de acuerdo con el relato mironiano, viven en soledad, alejados del mundo; pero a su retiro llega el alcance del anhelo mesiánico de los hebreos que habitan en las tierras del imperio, que repiten las palabras de sus profetas:

¡Le veré, pero no ahora; le contemplo, pero no de cerca! ¡Una estrella se alzará de Jacob!

(Folio 4r (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem»)

Y es quizá, por este motivo por el que, cuando los Magos ya descontentos con las ferocidades que se cometían en territorio persa y contagiados de esta aspiración, al observar la aparición del nuevo lucero en el firmamento, se preguntan: «¿No es la estrella que los adivinos anunciaban para el término del año de Dios, **de**<sup>13</sup> cuatro mil trescientos años de luna; la estrella que había de encender el que quitará el dolor seco y la vejez torva de los hombres?» (Folio 5r (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem») y deciden seguirla ya convencidos de que les mostrará el camino hasta el lugar en el que ha nacido la felicidad que hermane a los hombres. Para ello, no solo abandonarán la paz de su templo de Persépolis sino que emprenderán una aventura que implicará atravesar los territorios de Persia, Babilonia, Asiria, Siria y Palestina.

Y será también por la fuerza de esta convicción por lo que, a lo largo de su viaje, a través del contacto con las diferentes poblaciones que encuentren a su paso, intentarán propagar la buena noticia ilusionados por la perspectiva de compartir la búsqueda del ideal, pero la respuesta de las gentes será, en el mejor de los casos, la indiferencia. Ya en el inicio de su viaje, en Persépolis, sus expectativas se ven defraudadas:

Ellos emprenden la ruta de la epifanía del señor de un reino feliz; quieren verle y servirle, y han de llevarle ofrendas; el oro, la mirra, el incienso que ven-

<sup>8</sup> Tachado: *brasas; su.*

<sup>9</sup> Tachado: *del.*

<sup>10</sup> Tachado: *mas candido.*

<sup>11</sup> Aparecen las dos opciones.

<sup>12</sup> Gabriel Miró, Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, *Legado Gabriel Miró*, carpeta «Bethlem», sobre «Figuras de Bethlem», folio 1r (1). Todos los fragmentos de *Figuras de Bethlem* incluidos son transcripciones hechas por la autora de este trabajo de los manuscritos que conserva la mencionada biblioteca. En lo sucesivo, nos limitaremos a señalar entre paréntesis, junto al cuerpo del texto, el número de folio y, entre comillas, el de la carpeta y el sobre en que se encuentran.

<sup>13</sup> Tachado: *el año profundo que contiene.*

den los mercaderes y únicamente alcanzan rango de amor cuando están en las manos dignas de ofrecerlos. ~~Buscan, aparejan y cargan sus acemi[las]-camellos.~~ Si a las gentes que pasan, les dicen la buena nueva. Les seguirá toda la Persia; se les juntarán los pueblos de su tránsito. El vocerío de la ciudad **que nunca les llegaba, ¿será que les aclaman?**<sup>14</sup> Y montan **en sus jamugas**<sup>15</sup> y salen solos de las murallas. **Estan solos**<sup>16</sup>.

(Folio 6r (2), «Bethlem. Magos (I)»)

Pero los Magos, absortos en la contemplación de su aspiración y ajenos de algún modo a su fracaso, continúan su camino igualmente ilusionados:

Ni Pero Los magos avanzaban ~~con una sonrisa infantil.~~ Ni<sup>17</sup> glorias **ni decadencias desolaciones**<sup>18</sup> les secaba su sonrisa ~~inspirada por lo lejano.~~ Parecían embelesados, pasmados, sobrecogidos **de todo lo que asomaba en su camino**<sup>19</sup> como si todo fuese una promesa de lo lejano.

(Folio 17r (2), «Bethlem. Magos (I)»)

Por eso, cuando llegan a Tapsacus, gritan animados a las gentes con las que coinciden en el parador de caravanas para que salgan a ver la estrella. Pero, de nuevo, en este caso, la respuesta no es la esperada. En primer lugar, serán confundidos por los romanos con los adivinos caldeos que en aquella época se habían extendido por todo el imperio y habían cobrado fama a través de sus predicciones:

Los hombres de Roma les rodeaban escuchándoles. Como estos magos, saludadores de todos los secretos de los ~~astros~~ cielos, residían en su país y se ~~les pedía~~ buscaban sus enseñanzas y predicciones. El viejo soldado ~~les~~ puso una moneda en la mano del Balthasar **pidiéndolo**<sup>20</sup> que le leyese en la hermosa luz la escondida línea de su suerte.

(Folio 20v (1), «Bethlem. Magos (I)»)

Más tarde, su rectificación — «Ellos le dijeron que no era el astro de un hombre sino de una divinidad que ~~atraía~~ señalaba la conjunción de todos los hombres» (Folio 20v (1), «Bethlem. Magos (I)») da pie a los fenicios para reponer:

—Más menuda y pálida es la nuestra y nos manda y nos guía y nos salva en las soledades de los mares. Porque nuestros ojos alcanzan más que los vuestros, nuestros ojos son para el cielo que cubren las aguas, y más que los ojos de

<sup>14</sup> Tachado: *ya les parece de aclamación.*

<sup>15</sup> Tachado: *alborozados.*

<sup>16</sup> Tachado: *Silencio y cielo.*

<sup>17</sup> Tachado: *Aunque presenciaran las viejas.*

<sup>18</sup> Tachado en primer lugar: *o el derrumbar de los imperios, no se.*

<sup>19</sup> Tachado: *y siempre su sonrisa y sus ojos.*

<sup>20</sup> Modificado: *pidiéndole.*

los griegos que han de valerse de las siete estrellas del Carro. Y más pequeña todavía que nuestra estrella, y más escondido está nuestra salvación y lo que ~~acerea~~ enardece a los hombres felices: es una criatura diminuta, ~~es un mariseo~~, el *murex*<sup>21</sup> que da la púrpura; ~~tan pequeño~~ **menudo es que cada**<sup>22</sup> marisco da una gota del precioso color. Nos hundimos en los fondos del mundo por ese zumo encendido que viste de gloria y de hermosura y acumula la felicidad de las riquezas nuestra Fenicia. Tenemos **criaderos**<sup>23</sup> en **las**<sup>24</sup> costas de Tyro, en las de Morea, en las profundas bahías de Laconia, y de Arjolida, en el canal de Eubea. Por ese **mínimo** caracol se abren rutas lejanas; se fundan pesquerías, destilerías, tintorerías, telares, **astilleros; de construyen**<sup>25</sup> fondeaderos y muelles en Troya, en Cranes, en Cytherea, en el golfo de Gytheión, en Thesalia... No hay estrella, ni mito, ni dios que haya removido más el corazón de los hombres. Y ha sido por nosotros, por Fenicia que ha sabido ofrecer lo más hermoso de la vida: el color; y lo busca en los mares y en los montes.

(Folios 20v (1) y 21r (1), «Bethlem», sobre «Magos (I)»)

Y con esta argumentación, se da el asunto por zanjado y los romanos y fenicios vuelven a sus ocupaciones mientras los Magos continúan su camino en soledad.

Otro ejemplo de la plasmación de esta tensión lo tendríamos en el siguiente episodio. Los Magos pisan tierras galileas y se sienten maravillados por el espectáculo de sus olores, de sus criaturas, de su magnífica fertilidad:

Aquí los magos se maravillan; creen hallarse en el mundo elegido por la luz profética. Los que pasean en los alrededores de y puertas de los pueblos acogen al **prójimo**<sup>26</sup> ensalzándole: ¡Paz sobre vosotros! Se juntan en ruedas; descansan en los vallados tiernos; y los palomos se les acercan y trazan un turbante de gracia en la blancura de las viviendas bienaventuradas.

(Folio 30v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas»)

Pero ni siquiera este lugar idílico es inmune al odio, la explotación o la violencia:

Pero han pasado unos viajeros judíos, y otros samaritanos, y se gritan su rencor, **Que se pudra vuestra lengua, Raka**<sup>27</sup>! ¡Maldita sea la madre de **vuestra sangre**<sup>28</sup>!

<sup>21</sup> Subrayado en el original.

<sup>22</sup> Tachado: *para los principes y los*.

<sup>23</sup> Tachado: *criadores*.

<sup>24</sup> Tachado: *nuestr[as]*.

<sup>25</sup> Tachado: *se construyen fon[deaderos]*.

<sup>26</sup> Tachado: *los vecinos [ilegible]*.

<sup>27</sup> Tachado: *y un anciano levanta su báculo y se oye su rugido contra un mozo que está postrado en el pie de la muralla esperando al rabbi que le cure*.

<sup>28</sup> Tachado: *tu madre!*

~~Si ellos no~~ Les alcanzan patrullas de legionarios, ceñidos de mallas que relumbran y crujen; van rasurados como eunucos, y la ~~media~~ pierna **desnuda**<sup>29</sup> se trenza de correas encarnadas, y les vuela la ropa corta colgada de un hombro. [...] Pasan como una llama olorosa de carne y de hierro; duros, **risueños y duros**, estruendosos. Arrancan frutas delante de los amos del árbol, cogen las ánforas de los brazos de las mujeres, ordeñan las corderas sin reparar en el pastor.

(Folio 30v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas» y folio 31r (1), «Bethlem. Magos (I)»)

Y un desenlace parecido tiene su encuentro con los romanos, griegos y judíos que se reúnen en la plaza de Xystus de Jerusalén: si bien en un primer momento se les acercan y les preguntan curiosos, centran inmediatamente su atención en la discusión con los otros asistentes y olvidan rápidamente a los Magos:

Los tres caminantes ya no atendían las disputas de estos hombres que ellos imaginaban en la perfección de la luz nueva. ~~de~~ Entre su resplandor que siempre ~~le~~ bañaba los ojos de los magos se atirantaba el viaje, ~~la bulla~~ se movían los ~~báculos~~ brazos y cayadas, se confundían las palabras torvas.

~~Balthasar les miraba compadecido.~~ Los más ardientes por preguntarles y saber de las tierras donde nació Abraham se olvidaban de su deseo para contender en el corro,<sup>30</sup> ~~Eran~~ como ~~si~~<sup>31</sup> pidiesen agua en el camino y se volcasen la calabaza llena sin refrescarse la boca.

(Folios 44r (1) y 45v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas»)

Pero, el momento climático de esta gradación conflictiva se produce como consecuencia de su entrevista con Herodes; no habiendo abandonado todavía Xystus los Magos, un escuadrón de la guardia real los rodea y escolta hasta el palacio del monarca y ya ante la corte, son presentados por un miembro del consejo de este modo:

—Estos son los que buscan un ~~reio~~ rey que ha nacido ahora en tu reino.  
(Folio 46r (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem»)

El rey, entonces, pide que pongan en su conocimiento toda la información que tengan acerca de ese príncipe en el que creen y los Magos solamente le pueden repetir las palabras que habían escuchado a los judíos que vivían en Persia: «¡Una estrella se alzaré de Jacob». (Folio 46r (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem»).

A continuación, un enjambre de oficiales y doctores sale y vuelve a entrar a la sala llevando membranas de escrituras preciosas. Y un anciano se acerca a Herodes y le lee la profecía de Micheas: «Y tú Bethlem, tierra de Judá, tú no serás el

<sup>29</sup> Tachado: *desnuda*.

<sup>30</sup> Corregido signo de puntuación: punto.

<sup>31</sup> Tachado: *los que*.

más humilde dentre los lugares, porque de tí saldrá el que disponga de mi reino!» (Folio 47v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem»).

Los cortesanos entonces les preguntan «si ese príncipe había ya nacido, si la estrella era **el**<sup>32</sup> presagio **de la concepción, o si**<sup>33</sup> confirmaba su llegada **al mundo** a la vez que la de ellos desde Oriente» pero los Magos «no les entendían ni les importaba **ese**<sup>34</sup> afán del tiempo relativo a las criaturas. El astro estaba anunciado desde la lejanía de los siglos, y el astro había salido una noche y desde ese instante les guiaba» (Folio 47v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem»).

Herodes y su consejo, que los han contemplado con una mueca irónica y un gesto displicente, los dejan marchar a continuación por lo que el lector podría tener la falsa sensación (si no conociese el relato bíblico) de que no han tomado la revelación de los Magos en consideración. Sin embargo, un suceso dramático al que se alude un poco más adelante termina por desvanecer cualquier duda acerca de este punto: los Magos siguen su camino en soledad, disfrutando plácidamente de su última noche de tránsito, cuando, en el momento en el que se están acercando por fin a Bethlem, les sorprende escuchar un alboroto de caballos y una confusión de gritos de mujer que sale no solo de las cercanías sino también de la propia aldea:

Y más lejos, en la blancura dormida de Bethlem, otra vez salían las imploraciones y los rugidos de mujeres y el torbellino de los caballos pasando sobre la noche que se quedaba pasmada. [...] En los portales y terrazas se les ~~les~~ aparecían a los magos figuras con los mantos estrujados, familias ~~desnudas con llenas de~~ que se amontonaban en torno de los tres caminantes, ~~y en las claridades que de la luna llena negreaban les corria~~ y les mostraban niños abiertos por las ingles, desgarrados por las gargantas **como corderos de leche**, y les goteaba la sangre en ~~las~~<sup>35</sup> ~~tierra~~ manos de las mujeres, en sus bocas, en sus vestiduras y en la tierra bañada inocentemente de luna.

(Folio 51v (1), Carpeta «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas»)

Y la distensión que, como hemos ido comentando, se va produciendo a lo largo de todo el apartado entre la concepción de los Magos y la realidad estalla en este momento porque los tres sacerdotes, sin comprender lo que pasa, siguen apuntando con sus dedos al cielo mientras las familias betlemitas les maldicen porque señalan a la misma estrella que los sayones de Herodes al asesinar a sus hijos pequeños.

De este modo, el autor parece querer suscitar una reflexión en torno a las funestas consecuencias que puede entrañar la propagación incluso de la aspiración

<sup>32</sup> Tachado: *un*.

<sup>33</sup> Tachado en primer lugar: *su*; a continuación: *aun si*.

<sup>34</sup> Tachado: *su*.

<sup>35</sup> Corregido: *la*.

más noble, idea que parece responder a una visión entre esperanzada y desencantada, pero, en todo caso, melancólica, acerca de la naturaleza humana.

Y en esta línea de cuestionamiento existencial estarían dos consideraciones que por su audacia en un escritor español de principios del siglo xx, nos parecen fundamentales para cerrar este análisis. La primera es la contestación que pone el autor en boca de un romano con el que conversan los Magos en Jerusalén; cuando ellos le intentan convencer de que la estrella es el símbolo del nacimiento de un nuevo dios que hará felices a todos los seres, él les responde lo siguiente:

—¿Tu dices un dios que nos vuelva felices a todos? A todos los pueblos felices? Yo la esperaré esta noche, pero si es un dios latino no serán dichosos los pueblos de Siria Libia ni de Siria ni de Persia. Cada país aborrece y teme a los dioses ajenos.

(Folio 45v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas»)

La segunda es la pregunta que se hacen los Magos cuando están a punto de alcanzar su destino:

¿Nos habremos engañado nosotros? ~~unicamente nosotros?~~ ¿No será una estrella como todas las estrellas? Una estrella que ha salido ahora después de surcar lo profundo del firmamento, y que volverá a penetrar en otras noches recónditas y volverá salir para otros ojos cuando los suyos estén ya derretidos en el polvo como se han deshecho ya los ojos de los profetas? ~~que~~ Pero por haberla prometido esos hombres ~~desaparecidos~~. **Por<sup>36</sup> eso el<sup>37</sup> necesitarla<sup>38</sup> el mundo las gentes afanadas<sup>39</sup>** no era el astro de la verdad ~~feliz?~~

(Folios 48r (1) y 49v (1), «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas»)

La respuesta del romano parece encerrar la idea de que la creencia en una divinidad que sea capaz de hacer felices a todos los hombres es casi una utopía por el propio carácter a la vez complejo y limitado del ser humano mientras que la duda de los Magos traspasa el papel y sacude al lector dejándole la complicada libertad de encontrar su propia respuesta.

Finalmente, para concluir, nos gustaría señalar que quizá es precisamente en este carácter abierto de esta reelaboración, que se manifiesta en la colisión entre la concepción de los Magos y la realidad, en donde radica la mayor originalidad del apartado «Magos».

<sup>36</sup> Tachado: *no era y*.

<sup>37</sup> Modificado: *la*.

<sup>38</sup> Tachado: *mismo afán*.

<sup>39</sup> Tachado: *de sus ojos sabedores del cielo*.



## BIBLIOGRAFÍA

### *Manuscritos del legado personal del autor*

- MIRÓ, Gabriel (S. D.), Legado Gabriel Miró, Biblioteca Gabriel Miró de Alicante, Carpeta «Bethlem. Figuras de Bethlem».
- Carpeta «Bethlem. Figuras de Bethlem. 10 cuartillas».
  - Carpeta «Bethlem. Figuras de Bethlem. Figuras que hablan con los Magos».
  - Carpeta «Bethlem. Magos (I)».

### *Bibliografía general*

- MIRÓ, Gabriel (1935): *Obras Completas. Edición Conmemorativa*, Barcelona, Altés.
- (2007): *Obras Completas*, ed. M. A. Lozano, volúmenes I, II y III, Madrid, Biblioteca Castro.

## ANEXO: CRITERIOS SEGUIDOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN DE LOS MANUSCRITOS

### *En el texto*

1. *Folio*: para una hoja que va numerada. Seguida de su número X de folio, de la aclaración «r» (para *recto*: parte delantera de una página) o «v» (para *verso*), de un número entre paréntesis que indica el orden de aparición (para el caso de varios folios con la misma numeración) en esa carpeta y que puede ir seguido de letra (A, B, C y así sucesivamente) para marcar diferentes versiones de un mismo folio. Además, el número para el reverso siempre será el mismo que lleve el recto, independientemente del lugar que ocupe. Ejemplo: Folio 7r (2) (A): quiere decir que es una folio 7, recto, que es la segunda folio 7 con la que hemos encontrado en esta carpeta y que es la primera versión de este folio (pero que existen otras posteriores).
2. Si un folio no va numerado así se hará constar.
3. *Nota*: para hojas no numeradas que contengan anotaciones.
4. *Mapa*.
5. *Sobre*.
6. *Índice*.

*Dentro de un documento*

7. En cuanto a las faltas de ortografía, respetaremos el texto original aunque no siga las reglas de acentuación y puntuación actuales.
8. Tachado: utilizaremos esta aplicación para indicar que algo está tachado en el manuscrito.
9. Doble tachado: utilizaremos el doble tachado en los casos en los que aparezca una palabra o grupo de palabras ya tachadas dentro de un texto tachado posteriormente en el manuscrito.
10. Negrita: una o varias palabras aparecerán en negrita cuando reemplazan a otra que aparece tachada. Suelen aparecer sobre la línea tachada. Dejaremos en el cuerpo del texto, en negrita, las que no han sido tachadas. Las que han sido rechazadas aparecerán en la nota a pie de página precedidas de la palabra «Tachado» y en cursiva. Aparecerán en negrita las palabras tachadas en la línea superior o inferior a la principal en el cuerpo del texto.
11. Modificado: si una palabra ha sido parcialmente reescrita, se indicará en nota a pie de página.
12. Añadido: si el autor ha añadido, en una revisión posterior, alguna palabra o signo de puntuación.
13. Cuando nos encontremos con dos tachaduras o más, unas encima de las otras, dejaremos la que está sin tachar en el cuerpo del texto y aparecerá en la nota a pie de página la transcripción de las palabras tachadas. Lo haremos intentando respetar el orden en el que han tenido lugar los cambios.
14. (\*): para señalar una llamada a nota que indicó el propio Miró mediante diferentes símbolos. Utilizaremos solamente este para no desconcertar al lector.
15. //: encontramos frecuentemente en los borradores que una anotación comienza en determinada cuartilla pero continúa en otro lugar ya sea en el dorso de esta o en otra y que, la mayor parte de las ocasiones, aparece señalado con una flecha u otro símbolo. En este caso, reproduciremos el texto unido, porque creemos que, de esta forma se facilitará la lectura y la comprensión del mismo. Además, utilizaremos la barra doble para señalar el fragmento que aparecía desplazado. Finalmente, indicaremos en nota a pie de página dónde estaba situado originariamente.

## CAPÍTULO 4

# Los cuatro enemigos del Mediterráneo: Un retrato de la maldad en las novelas bélicas de Vicente Blasco Ibáñez

JORGE GONZÁLEZ JURADO  
*Universidad de Cádiz*

### INTRODUCCIÓN

Como saben todos los que se han acercado a su figura, el valenciano Vicente Blasco Ibáñez fue un hombre de acción y un hombre de letras, Garcilaso de tránsito entre el siglo XIX y el XX, que con títulos como *Cañas y barro*, *Arroz y tartana* o *La barraca* ha demostrado una maestría en la creación de caracteres, la crítica de la sociedad y el retrato de un clima como quien pinta al óleo. Su vida es una constante sacudida de enfrentamientos políticos (cambios de gobierno, revoluciones, bombardeos), y su crecimiento vino acompañado de una actitud rebelde contra el mundo, lo que le supuso más de un encarcelamiento. El papel de la política en su trayectoria literaria es tal que no ocultará sus opiniones a la hora de concebir novelas. Con todo, estamos ante uno de los mejores novelistas de la literatura española, cuya obra la crítica ha pasado por alto en más de una ocasión, pero que goza de un valor y una riqueza de matices extraordinarios y que admite múltiples niveles de lectura. Sus personajes guardan semejanzas entre sí: son fragmentos del carácter de su creador y, en su mayor parte, sienten necesidad de vengarse del enemigo.

Se ha achacado que la literatura de Blasco esté plagada de personajes demasiado buenos y demasiado malos, bien distinguidos unos de otros, y también el hecho de que la historia de amor gobierne la acción de casi todas sus tramas; sin embargo, eso es lo que más nos interesa para esta ocasión, porque en su obra puede uno apreciar hasta qué punto resulta útil esa división de bandos dentro del elenco de personajes.

## 1. LAS NOVELAS DE LA GUERRA

De toda su producción, donde basta una lectura para comprobar que la venganza es el plato fuerte de la mayoría de sus novelas, nos detendremos en la trilogía que escribió a propósito de la Primera Guerra Mundial, tres novelas marcadas por la contribución del autor a la causa francesa. De hecho, la primera entrega, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), deja bien claro su propósito al abrirse con un viaje de vuelta desde Buenos Aires: mientras llega a París a bordo de ese barco —como el autor—, el protagonista oye una conversación entre alemanes acerca de la guerra. En ese mismo capítulo empieza Blasco a ridiculizar a los alemanes como si fueran estúpidos, técnica que seguirá a lo largo de la novela.

También en la segunda, *Mare nostrum* (1918), de la que hablaremos con detenimiento, ridiculiza a los alemanes, pero desde una postura más lejana, ya que la guerra ahora se encuentra en segundo plano. Sucede que, dos años después de la publicación del primer episodio, que era la batalla vista desde las trincheras de Francia, la Gran Guerra está a punto de terminar, por lo que no merece la pena plasmar las batallas con la misma fidelidad, sino que aquí tendrá como objetivo un reproche hacia la falsa neutralidad española, sin dejar de lado en ningún momento su ataque contra los artificios de los malvados alemanes.

*Los enemigos de la mujer* (1919), tercera entrega, ya es un rescoldo de lo que fue la guerra y, por tanto, lo único que queda del conflicto son los personajes que encabezan la aristocracia.

La posición política de Blasco en el primer capítulo de la trilogía bélica, tan claramente a favor de Francia y en contra de Alemania, obedece al encargo que recibe del presidente de la República Francesa nada más llegar a París: debía escribir una novela para exaltar la causa francesa y animar a los intelectuales a sumarse a la batalla. Blasco es la persona más indicada para lograr este fin, ya que vive los acontecimientos de la guerra y es capaz de retratarlos con inmediatez. Más tarde escribirá las otras dos novelas y algunos cuentos, ahora sin encargo, por amor a sus ideas y para vengarse, como sus personajes, del enemigo. Además, Blasco ya es un autor de éxito, por lo que tiene una autoridad de la que carecen otros escritores. *Mare nostrum* será, pues, una obra de mayor envergadura, donde se exalta, más que el carácter de los franceses, el valor del mar Mediterráneo como núcleo de la existencia, como fuente de la que mana la valentía de todos los hombres heroicos que ha dado nuestra tierra. Y por último, la tercera de estas novelas será el broche de oro de este monumento narrativo, la mirada desde la retaguardia, donde el novelista pone sobre la mesa «un mundo anormal que vivía al margen de la guerra, queriendo ignorarla, para mantener tranquilo su egoísmo»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> V. Blasco Ibáñez, nota «Al lector», cit. en Juan Luis Alborg: «Vicente Blasco Ibáñez», en *Historia de la literatura española V. Realismo y naturalismo: la novela. Parte tercera*, Madrid, Gredos, 1999, pág. 764.

Pero detengámonos en la segunda entrega de la trilogía, por ser la central, la más perfecta de todas —hay quien la considera la mejor novela de Blasco— y, en definitiva, porque trata el conflicto desde un punto de vista más apartado que la primera, pero sin la lejanía de la última. Aquí el hombre aparece en toda su plenitud, con la guerra de fondo, y se deja engañar por los encantos del placer para adoptar un comportamiento perjudicial para sí mismo. Asistiremos a la autodestrucción de un marinerero español, el capitán Ulises Ferragut, seducido por los cantos de la sirena Freya Talberg, que lo inducirá a comprometerse con la causa alemana sin saberlo.

## 2. *MARE NOSTRUM* O EL CASTIGO POR UN DESLIZ

La historia del capitán Ulises Ferragut es la de un hombre que se embarca con rumbo a la libertad y peca víctima de sus errores. Enamorado del mar Mediterráneo desde que su tío el *Tritón* se lo descubriera en su niñez, Ulises parte de la costa española con su buque para vivir las aventuras de un marinerero, dejando atrás a su esposa y a su hijo. Quién iba a decirle que la mayor aventura de su vida acabaría con su propia muerte y la de muchos otros.

La primera causa del desastre es la traición a su país y viene representada por Freya Talberg, una joven con la cual entra en contacto en Nápoles. Este encuentro supone el principio de una historia de amor y una serie de desdichas, ya que Ulises, presa de sus encantos, con objeto de prestar una ayuda desinteresada a sus acompañantes, contribuye en el equipamiento de un submarino alemán. Aunque luego descubrirá que Freya era una espía, para entonces ella habrá cumplido su objetivo y los submarinos habrán accedido al Mediterráneo para atacar desde dentro.

La víctima que desencadena la sed de venganza de Ulises —segunda causa de su perdición— es su hijo Esteban, joven Telémaco que perdió la vida cuando iba en busca de su padre y el barco donde navegaba fue bombardeado. Desde el momento en que la noticia llega a oídos del capitán, la conciencia de hasta qué extremos ha llevado su amor inconsciente lo obliga a tomar las riendas para honrar la memoria de su hijo. Sin embargo, al reencontrarse en Marsella con el espía a quien ayudó y conseguir que lo ejecuten, Ulises firma su sentencia de muerte: a partir de ese momento, aunque Freya lo avise de que su vida corre un grave peligro, el anhelo de destrucción le crece por dentro y ya solo quiere luchar contra sus enemigos, los alemanes.

Su ira le causa una ceguera que precipita el funesto desenlace: mientras atraviesa con su buque la costa de Denia, el pueblo valenciano donde nació, Ulises recibe el ataque de un submarino alemán y, sin escapatoria, es arrastrado a la oscuridad por Anftrita, diosa de la espuma, para descansar en el fondo del *Mare nostrum*.

Toda esta trama se configura en torno a un personaje central, Ulises Ferragut, único protagonista, alrededor del cual giran una serie de satélites que influyen en la consolidación de su carácter. Los personajes funcionales vienen a desempeñar su papel y, cuando han contribuido al desarrollo del protagonista, desaparecen para siempre. Así sucede con quienes están presentes durante la infancia de Ulises: el notario Esteban

Ferragut y su mujer doña Cristina Blanes, don Carmelo Labarta el abogado y, sobre todo, Antonio Ferragut, conocido como el *Tritón*, padres, padrino y tío de Ulises respectivamente, sirven de contrapunto a una línea representada por el protagonista en primer plano, de manera que cuando este toma una determinación sobre su oficio, es decir, al demostrar su firmeza de carácter, dichos personajes desaparecen del mapa, tal como sucede con frecuencia en la novelística de Blasco Ibáñez.

Los personajes que rodearán a Ulises a partir de entonces desempeñan una nueva función que completa su personalidad: son el desarrollo, el crecimiento del capitán como persona, y ponen en su personalidad los matices que Blasco elogia en el hombre mediterráneo. Tòni, el segundo de a bordo, es presentado como un «hombre de ideas» (ideas republicanas afines al autor, por supuesto), y el tío *Caragol*, además de ser un experto gastrónomo valenciano por medio del cual nuestro novelista elogia la cocina de su tierra natal, es exponente del máximo grado de amistad, ya que permanecerá fiel a Ulises hasta el último momento. Por otra parte, el carácter de nuestro protagonista viene enmarcado por dos mujeres: su esposa Cinta, que mantiene el orden de la casa, cuida de su hijo y espera paciente su regreso, y su amante, Freya Talberg, reflejo del amor pasional y el adulterio. Cuatro puntos cardinales que, como a su propio barco, guiarán el comportamiento del protagonista hacia su autodestrucción.

De ello nos da cuenta la estructura de *Mare nostrum*: desde una visión panorámica de la obra, encontramos doce capítulos que podemos dividir en dos partes con un episodio central. A grandes rasgos, constituyen la formación y el desarrollo de un camino, la subida del hombre por una escarpada cuesta y su precipitación hacia el vacío.

La primera parte abarca los seis primeros capítulos. En este período, que podemos llamar *de preparación*, el protagonista crece y recibe la influencia de su familia (capítulos I, II y III) para luego lanzarse al mar como capitán de navío y atracar en Nápoles (capítulos IV, V y VI), donde iniciará sus relaciones con Freya Talberg. En el capítulo IV, frontera entre los dos núcleos de la primera parte, coinciden los dos asuntos narrativos que configuran el argumento: el mar y la mujer, dos caras de la guerra, pues el concepto del mar nos redirige a los submarinos y el de la mujer, al espionaje.

Supone un punto de inflexión el séptimo capítulo ya que, desde ese momento, y hasta el final, toda la preparación que se ha llevado a cabo en la primera parte tendrá su desarrollo en la segunda, que se extiende desde el capítulo VIII hasta el XI, desde la muerte del joven Telémaco hasta la ejecución de Freya Talberg, en un epílogo —el capítulo XII— donde el pecado de Ulises termina de surtir efecto. Su barco se hunde en la costa de la tierra que lo vio nacer, de acuerdo con las predicciones hechas por el *Tritón* al comienzo de la novela: el mar Mediterráneo es el principio y el final de la existencia.

Así pues, la disposición de los capítulos es un arco que se tensa hasta el núcleo de la historia y desde ahí dispara una flecha cuya velocidad crece por su propio impulso. La novela es una montaña de difícil escalada, desde cuya cumbre se atropellan los acontecimientos en un brutal descenso a la llanura.

¿Y cuál es esa cumbre? El pecado de Ulises Ferragut, que consiste en traicionar a su país por un amor desenfrenado. Con su seducción, Freya logra su objetivo de obtener sus favores para con los alemanes, atacando de esa manera al bando francés sin saber cuáles serán las consecuencias de sus actos. Por eso él mismo, trasunto de cuantos españoles se declararon neutrales durante la contienda, se convierte en víctima de sus propias acciones: no es Freya la culpable de la muerte de Esteban Ferragut, sino el propio Ulises, quien al enamorarse de una mujer fatal lleva a cabo la preparación inconsciente de su mortaja, que se hilará conforme avanza la acción. Este comportamiento, más allá de la ficción, puede interpretarse como un reproche del novelista hacia los españoles, entre los cuales, por supuesto, se incluye a sí mismo. Sostiene Juan Luis Alborg que los personajes de Blasco Ibáñez son «goces o dolores que no le han contado, sino que han hundido las garras en su propia carne»<sup>2</sup>, de suerte que Ulises es una arista más de la personalidad de su creador y, por ende, la crítica que este hace de su país no deja de pasar por un reproche hacia su persona. La neutralidad de España durante la Primera Guerra Mundial será, según sostiene María José Navarro<sup>3</sup>, la neutralidad de quienes están alrededor de Ulises, como puede deducirse de su regreso a Barcelona en el capítulo X, donde encuentra un ambiente muy caldeado por el avance del conflicto.

En definitiva, lo que el novelista pretende bajo el título de «El pecado de Ferragut», es su tesis de que el ser humano es malvado por naturaleza, aunque dentro de su malignidad existen intereses que conducen a una actuación prohibitiva. El mar y el espionaje son dos caras de la maldad del ser humano, materias que se filtran a través de Ulises —entiéndase, el mar— y Freya —entiéndase, el espionaje—. Ambos temas inciden de manera directa en Ulises, un hombre amante de la libertad y convertido ahora en un traidor.

Veamos cómo se lleva a término esta impostura, aunque adelantamos que su historia está filtrada por el maniqueísmo de Blasco, que manipula la realidad para que las malas influencias hagan del protagonista esa suerte de asesino de su patria.

### 2.1. *Los ejes temáticos: El mar como campo de batalla*

En el capítulo II, el *Tritón* da cuenta a su sobrino de las maravillas que oculta el mar Mediterráneo, una superficie donde las divinidades mitológicas, «poéticos fantasmas de las fuerzas naturales»<sup>4</sup>, se disputaban el dominio del mundo. Blasco retrata en esa descripción la valentía del hombre mediterráneo y establece el escenario de la guerra. Porque el mar será el campo de batalla en esta novela, una metáfora muy lograda en cuanto tiene que ver con el afán de gobernar el mundo,

---

<sup>2</sup> J. L. Alborg: «Vicente Blasco Ibáñez», en *Historia de la literatura española V. Realismo y naturalismo: la novela. Parte tercera*, Madrid, Gredos, 1999, pág. 755.

<sup>3</sup> «Prólogo» a V. Blasco Ibáñez: *Mare nostrum*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 50.

<sup>4</sup> V. Blasco Ibáñez: *Mare nostrum*, ed. de M<sup>a</sup> J. Navarro, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 110.

manifiesto tanto en los hombres como en los dioses. A principios del siglo xx los dioses han pasado a segundo plano y quienes luchan por el gobierno del mundo son dos bandos de los hombres, uno de los cuales —el francés— no deja de tener cierto poder divino en manos de nuestro novelista debido a su ideología, de la que ya hemos hablado.

En este escenario donde dos equipos se disputan la victoria tenemos un elemento indispensable, que es el barco, el sitio donde se desarrollan los acontecimientos cruciales de la vida de Ulises: las consecuencias de su pecado. Un pecado que tiene como causa principal el amor hacia una *femme fatale*.

## 2.2. *Los ejes temáticos: El espionaje*

La mujer fatal, caracterizada por su personalidad opuesta a la esposa de Ulises, consigue por medio de su seducción que un español pretendidamente neutral, como puede apreciarse en la libertad de poseer un barco en altamar, entre a formar parte del bando alemán sin saberlo. Para llegar a este extremo, Ulises ha pasado por un proceso conocido como «Los artificios de Circe» (capítulo VI) en relación con el personaje homérico. Detrás de Freya Talberg, y más allá de la ficción novelesca, se esconde la labor de espionaje que constituye la otra cara de la guerra.

¿Qué significa el espionaje para la Gran Guerra? Un ataque desde dentro, ya que sin la presencia de esta mujer el capitán de barco que solo pretendía ser libre en su mar no habría contribuido a la masacre del buque inglés a bordo del cual iba su hijo. También supone la distorsión de la personalidad de Ulises, quien a partir de esa masacre solo perseguirá la venganza. Es, por tanto, de rigor afirmar que Ulises Ferragut, un personaje en busca de la paz, recibe tal influencia de la maldad ajena que se obsesiona cada vez más con la violencia. En una ocasión, cuando Ulises quiere encontrarse con von Kramer, el alemán al que ayudó, leemos: «¿No haría el demonio que lo encontrase alguna vez?... ¡Qué placer verse a solas los dos, frente a frente!»<sup>5</sup>. A estas alturas Ulises está cegado por el dolor que causa la muerte de un hijo. No por casualidad su amante le dedica estas palabras en su último encuentro en Barcelona: «Tú no eres de los nuestros; tú eres un padre que ansía vengarse. Los traidores somos todos nosotros: yo, que te compliqué en una aventura fatal; ellos, que me empujaron hacia ti para aprovechar tus servicios»<sup>6</sup>. Pero la venganza es ya el último objeto de deseo del capitán Ferragut.

Por último, con su muerte se produce la unión definitiva entre los dos ejes temáticos de la novela: por un lado, el Mediterráneo profanado por los submarinos, y por otro, el espionaje, el mecanismo que permitió el avance del enemigo en el combate. Un torpedo lanzado por aquellos que se aprovecharon de la mujer hiere de muerte el más claro símbolo de la libertad.

<sup>5</sup> V. Blasco Ibáñez: ob. cit., pág. 359.

<sup>6</sup> ob. cit. pág. 411.



### 2.3. *El maniqueísmo de Blasco Ibáñez*

Y si Freya era una muchacha que solo amaba las riquezas materiales, ¿cómo cabe esperar que se aprovecharan los malvados alemanes de ella? He aquí la clave de la eterna lucha entre el bien y el mal: el ser humano funciona por intereses y maneja cuanto esté a su alcance para lograr su objetivo. A veces la técnica más útil es jugar con el miedo ajeno. Los alemanes utilizan su poder para infundir miedo en una marioneta, pues no otra cosa es Freya Talberg sino un títere a quien obligan sus superiores a actuar prometiéndole bienes materiales y una vida lujosa, o bien sometiéndola a la amenaza de una muerte por desertión. He aquí la verdadera malicia del hombre alemán, que según Blasco actúa celoso de no poseer las cualidades del hombre mediterráneo.

Una división de bandos donde entra en juego la mano de don Vicente Blasco Ibáñez, quien en su manifiesta postura francófila sitúa a los alemanes no solo como unos cobardes, sino también como unos asesinos, lo obliga a no dejar títere con cabeza. Como anunciamos al principio, en toda su producción abundan los personajes buenos y malos, y los malos son malvados y los buenos dignos de santificación, pero si además añadimos su postura política en novelas como esta, encontramos una identificación del alemán con lo más horrendo del ser humano. Son los alemanes los que gobiernan sobre Freya Talberg comprándola con una falsa vida acomodada; los alemanes quienes provocan, de manera indirecta pero estratégica, la evolución negativa del protagonista; son ellos quienes contraatacan después de perder a un miembro de su partido; los que rompen la libertad del hombre mediterráneo con sus torpedos. Y por supuesto —es la visión de Blasco—, diríase que son los alemanes los malos de la película que, en el momento de publicarse la novela, van a ser castigados con la derrota, ocasión que aprovecha el escritor para lanzar su derroche de sucias personalidades.

Si en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* nos ofrecía una imagen cómica del bando alemán, en *Mare nostrum* Blasco sitúa en escena a unos personajes rencorosos que por medio de su manipulación hacen lo imposible, como bestias, para arrasar en el combate. Y aunque la realidad histórica los conduzca a una derrota inevitable, ya en la novela han dejado atrás una víctima en un ataque premeditado, calculado con la frialdad del asesino.

¿Qué propone Blasco, entonces, con este bipartidismo? El doble dilema del ser humano, la lucha entre el bien y el mal y toda la subjetividad que un enfrentamiento entre ambos polos conlleva. Una lucha eterna que existe desde que estamos sobre la faz de la tierra y que aún hoy define a la política española.

¿Puede esto considerarse un reproche a España? Por supuesto, este es el castigo por adoptar una actitud neutral que se deja seducir por otras ideas: Ulises es el español castigado por coquetear con lo ajeno. Es el mensaje que Vicente Blasco Ibáñez pone sobre la mesa aprovechando la situación en que se encuentra a estas alturas: es un autor con autoridad que, al presentir la derrota de los alemanes en la guerra, arremete contra su propio país.

## CONCLUSIONES: ACTUALIZACIÓN DE LA NOVELA

Blasco Ibáñez demuestra aquí una vez más su destreza como narrador. La disposición de los capítulos empieza un *crescendo* hasta el centro de la acción para luego hacer estallar sus consecuencias como una bomba de relojería. Su protagonista evoluciona desde la mirada inocente de la infancia, pasando por la pasión más visceral del adulterio, hasta el arrepentimiento más absoluto y la necesidad irreprímible de venganza. Y en este crecimiento hacia la maldad deja de ser un marinero en busca de la paz para transformarse en un guerrero que lucha por la victoria.

Por otra parte, el maniqueísmo de Blasco está presente en la división de personajes. Los franceses serán los buenos y los alemanes serán el enemigo, y en base a esa división caprichosa se articula el esqueleto de la novela: un personaje que tiene a su alrededor una serie de influencias negativas que lo inducen al *pecado*. Además, la posición aliadófila del novelista atribuye a los franceses la dignidad y la valentía de las que el bando opuesto carece; no hay más que ver el encuentro que tiene lugar entre Ulises y Von Kramer en Marsella, cuando el alemán, al verse acorralado, como un cobarde mira «con una expresión de animal acosado que piensa aún en la posibilidad de defenderse»<sup>7</sup>.

Si nos detenemos a reflexionar sobre lo que sucede en la España actual, casi un siglo después de la publicación de *Mare nostrum*, seguimos viendo a dos mitades que solo luchan por lo suyo sin plantearse la inutilidad de sus actos. Podemos, en consecuencia, comprender cuánta razón tenía Azorín cuando explicaba que un clásico es aquel autor que nos habla aun después de muerto. Vicente Blasco Ibáñez aún nos transmite ese mensaje sobre la hipocresía de los españoles: en el fondo, no se trata de traicionar a la patria sino a uno mismo como persona, actuar en contra de los principios individuales de cada cual. Ulises Ferragut terminó traicionándose a sí mismo por egoísmo. ¿Acaso hay un pecado más grave, político y social, que el representado por este marinero?

---

<sup>7</sup> ob. cit. pág. 394.

## CAPÍTULO 5

### *La tournée de Dios* de Enrique Jardiel Poncela: la divinidad al servicio del humor

BARBARA GRECO  
*Università di Torino*

Del campo de olivos ha salido *un hombre*.  
Lívida claridad le circunda.

Representa unos sesenta años. Es fuerte, recio, más bien bajo. Tiene los ojos azules, con una expresión entre cándida y enérgica. Usa barba: una barba corta y blanca. Viste traje oscuro y un guardapolvo encima. Lleva hongo de color de café<sup>1</sup>.

Con estas palabras, Jardiel nos presenta a su Dios, de visita en la tierra, para una tournée que empieza en el Cerro de los Ángeles de Madrid, que el Creador define «el centro del centro de mi afecto».

Dios llega a la tierra después de anunciar al Papa, en sueño, su decisión de visitar a los hombres. La noticia se difunde en el mundo a través de la prensa, provocando una «carcajada internacional» alimentada por un escepticismo general, que se extiende al mismo Vaticano y lleva a los médicos del Papa a explicar la aparición divina como el resultado de un estado de «debilidad mental», un «ataque histérico» y una «mala digestión nocturna». Dios, entonces, decide disipar las dudas de los hombres comunicándole al Pontífice que derrumbará la torre de Pisa para volver a edificarla al día siguiente. Tras este episodio, la humanidad se

---

<sup>1</sup> Jardiel 2000, pág. 310.

divide en dos bandos: los blancos, que creen en la noticia de la visita divina y los negros, que acusan al Papa de impostor. Finalmente, Dios anuncia al Pontífice que bajará a la tierra en forma humana y promete derribar y volver a construir todas las iglesias del mundo. El milagro se cumple y la humanidad, desconcertada, se convierte enteramente al catolicismo: una ola de religiosidad atraviesa la tierra, la carcajada inicial se sustituye por un «enloquecido silencio» y el escepticismo deja espacio al miedo. Se organizan inmensos preparativos para la acogida del Creador, que el autor describe a través del recurso, típico de su estética, a la acumulación hiperbólica y que evidencian un primer importante contraste entre los excesos de los hombres y la figura humilde y sencilla de Dios. Su llegada produce una verdadera catástrofe humana y los ejércitos, provistos de ametralladoras, disparan a la masa, frente a la total indiferencia de Dios, que comenta la escena apocalíptica con un lapidario «siempre que intervengo Yo ocurre algo semejante»<sup>2</sup>. A partir de este momento, Jardiel evidencia la incomunicación entre los hombres y la divinidad; incomunicación que representa el eje temático del texto y que se hace cada vez más patente hasta llegar al final dramático de la novela, en que Dios, abandonado por todos, a causa de sus duros ataques a la sociedad y a las instituciones políticas y religiosas, pasa sus últimos días en una fonda de Madrid, para luego interrumpir su tournée y volver al cielo, completamente solo.

Como se desprende de este breve resumen, *La tournée de Dios*, cuarta y última novela de Jardiel, se distancia del juego paródico de la trilogía amorosa compuesta por *Amor se escribe sin hache* (1928), *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) y *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) y va a constituir un caso aislado en la producción novelística del autor, abarcando temas más profundos que acogen una reflexión crítica de las instituciones políticas, sociales y religiosas. Como observan Valls y Roas «en *La tournée de Dios*, Jardiel supera el erotismo exacerbado y la voluntad crítica se impone a los ingredientes humorísticos, sin que falten estos»<sup>3</sup>. De hecho, la crítica juzga esta obra como la novela de madurez de Jardiel, en que la reflexión domina a la inspiración y el humor se supedita a la tesis<sup>4</sup>.

Cabe decir que *La Tournée de Dios* fue escrita y publicada en 1932, año crucial para el autor, durante el cual, como él mismo comenta, sus ideas amorosas, sociales, filosóficas, literarias, religiosas, políticas, biológicas y hasta médicas «se consolidaron y “fraguaron”, como el cemento y tomaron forma definitiva»<sup>5</sup>.

El carácter polémico de la obra, que conlleva un punzante análisis crítico de la sociedad y de su concepción religiosa, efectivamente, se expresa y manifiesta bajo la máscara de un humor que, por abordar una irreverente desmitificación del dolor humano y de la muerte —que radica en la impasibilidad e indiferencia de Dios con respecto a la humanidad— se tiñe de negro. La incomunicabilidad entre la divinidad y los hombres, que constituye el núcleo de la narración, se in-

<sup>2</sup> Jardiel 2000, pág. 318.

<sup>3</sup> Valls y Roas 2001, pág. 27.

<sup>4</sup> Gómez Yebra 1995, pág. 37.

<sup>5</sup> Jardiel 1967, pág. 39.

roduce a través de la exacerbada discrepancia entre la figura humana del Creador y los solemnes preparativos y protocolos que el COODDFYADASH (Comité Oficial Organizador De Festejos y Agasajos Dedicados Al Supremo Hacedor) organiza para su visita terrenal. El Dios jardielesco es, según Pérez, «el dios judío, del Antiguo Testamento, que hay más que temer que amar»<sup>6</sup> y que contrasta con la imagen del Dios milagrero que los hombres ansían conocer. Nos parece oportuno, dicho esto, explicar cómo nuestro autor construye a los dos protagonistas de la novela y cómo los somete a un tratamiento humorístico que se asienta en la incongruencia, la inverosimilitud y la deformación, considerados por Seaver la «triple armadura de la visión absurdizada de Jardiel»<sup>7</sup> y que representan, junto con la experimentación gráfica, su peculiar concepción del humor, en que lo inesperado viene a ser la piedra angular de su estética.

En lo que se refiere a la primera gran protagonista de la obra, la humanidad, Jardiel la identifica como una masa homologada, que viene a ser el blanco contra el que dispara sus flechas satíricas para atacar y criticar abiertamente las normas de conducta y las instituciones sociales en las que esta se rige. A partir del prólogo, el autor realiza una desprestigiadora operación de deformación del ser humano, comentando, con sus rasgos de humor violento y descarnado, la falta de espiritualidad de los hombres, el materialismo «perturbador» y «entristecedor» que los obsesiona, en un mundo en que «todo es odio, rivalidad, furia, bilis y ácido clorhídrico»<sup>8</sup>. El autor subraya, asimismo, la homogeneidad de los individuos que «han pasado a ser masa»<sup>9</sup> y que somete a un denigratorio proceso de reificación: «los hombres están contruidos en serie, como los automóviles Chevrolet, y solo se diferencian de ellos en que no tienen piezas de repuesto»<sup>10</sup>. El uso del aforismo, que delata la influencia de la *grueguería* ramoniana y del cinismo wildiano<sup>11</sup>, le brinda al autor la posibilidad de crear relaciones epifánicas que condensan una visión fragmentada y paradójica del mundo, en plena sintonía con su lema para el que «humorismo es reasociar elementos previamente disociados»<sup>12</sup>. El aforismo citado, en que el autor reifica al ser humano comparándolo con un automóvil, subyace la concepción crítica del hombre-masa y le sirve a Jardiel para expresar, asimismo, sus ideas políticas anticomunistas, que derivan del desprecio a los sistemas de gobierno en que la masa ejerce un papel fundamental, puesto que «las masas son cerriles, viles, groseras, homicidas y despreciables. Donde actúa la masa hay siempre sangre, ferocidad e injusticia»<sup>13</sup>. La humanidad jardielesca es, por tanto, una masa intelectualmente vacía, que concibe la religión con hipocresía y fanatismo y la domestica según su interés y conveniencia. Su visión de la divi-

<sup>6</sup> Pérez 1992, pág. 59.

<sup>7</sup> Seaver 1985, pág. 111.

<sup>8</sup> Jardiel 2000, pág. 74.

<sup>9</sup> Jardiel 2000, pág. 73.

<sup>10</sup> Jardiel 2000, pág. 70.

<sup>11</sup> Cfr. Valls y Roas 2000 y Conde Guerri 1995.

<sup>12</sup> Jardiel 1973, vol. III, pág. 1114.

<sup>13</sup> Jardiel 2000, págs. 65-66.

nidad, a la que los hombres acuden, en balde —Dios está en la tierra en forma humana y desprovisto de poderes taumatúrgicos— para encontrar soluciones milagrosas a sus males y preocupaciones, imposibilita el diálogo con Dios y se revela la causa principal de esta incomprensión.

En la crítica exacerbada al hombre-masa, declarada a lo largo de la obra, nos parece detectar una alusión paródica al ensayo orteguiano *La rebelión de las masas* (1929), donde el filósofo examina el fenómeno de las masas al poder, llegando a considerarlo como el factor principal que ha determinado la crisis de la sociedad europea moderna. La operación que Jardiel lleva a cabo consistiría, entonces, en una reescritura paródica del tratado, que connota el hipotexto de significados humorísticos a través del tono antididascálico y la introducción de notas y explicaciones —técnicas ensayísticas— satíricas.

Jardiel concluye su prólogo afirmando que *La tournée de Dios* no es un libro antirreligioso, sino que «solo» va contra la humanidad, que define «repugnante» y «más despreciable cada día», transmitiéndole al lector su visión pesimista de la sociedad, inmediatamente desdramatizada a través del humor que se manifiesta, en este caso, invitando su público a hacer una pausa para dejar llorar al autor. Este mismo procedimiento se reiterará cuando Dios, tras haber explicado su teoría del dolor a la humanidad, quedando solo y abandonado por todos, se pone a llorar durante la que Jardiel define «media hora de llanto divino»<sup>14</sup>.

En la confusión de una muchedumbre egoísta, que el autor deforma hipérbolicamente y generaliza hasta convertirla en un personaje único, destaca, sin embargo, una de las figuras más carnalescas de su novelística, que aparece por primera vez en *Amor se escribe sin hache*. Se trata del doctor Flagg, que el humorista presenta aquí como «nuestro antiguo y mentiroso amigo», recordándole al lector que puede encontrar todo detalle sobre la vida del que define un «interesante y embustero personaje, uno de los más singulares del siglo» en su primera novela y efectuando, al mismo tiempo, una operación de autopromoción análoga a la que realiza a través de las revistas *Gutiérrez y Buen Humor*<sup>15</sup>. El personaje, que la crítica ha definido *esperpéntico*<sup>16</sup>, está sometido a un procedimiento de deshumanización y reducción al absurdo y se caracteriza por su habilidad a inventar mentiras increíbles, que representan, en opinión de Carmen Escudero, «un escape hacia la fantasía sin ninguna clase de trabas, hacia la imaginación sin límites que tanto defendió Jardiel»<sup>17</sup>. Pese a ser una figura aparentemente secundaria, el doctor Flagg desempeña un papel fundamental, ya que es el único hombre que conquista la simpatía del Creador y que acepta su condición humana, sujeta a la *pequeñez, fragilidad y padecimiento* de los hombres. A partir de su primer encuentro, Flagg, después de interrumpir una sesión de oraciones que provocan aburrimiento y bostezos en Dios, le ofrece un vasito de limón helado y un Murattis, con sumo

<sup>14</sup> Jardiel 2000, pág. 439.

<sup>15</sup> Cfr. Valls y Roas 2001, pág. 7.

<sup>16</sup> Lacosta 1964, pág. 504.

<sup>17</sup> Escudero 1982-1983, pág. 172.

agradecimiento de la divinidad que le declara: «¡Gracias, hijo! ¡Solo tú me has comprendido!»<sup>18</sup>. Incluso cuando la humanidad entera abandona a Dios, este transcurre sus últimos días en compañía suya y de Perico Espasa (periodista homosexual) y se divierte en escuchar las vidas de santos que el doctor inventa para él. La amistad que Dios entabla con Flagg parece delatar una referencia, aunque sea alusiva, a la novela humorística *Las Memorias del Padreterno* (1930) de Pierre Cami, y en particular a la afectuosa relación entre el Creador y Dupont, personaje grotesco y bufo, que representa el hombre pre-adámico, el primer intento fracasado de criatura humana y que, tal como Flagg, es bajo, gordo, torpe, posee sentido del humor y, sobre todo, entiende perfectamente las exigencias de Dios<sup>19</sup>. El personaje de Flagg, por tanto, constituye la única excepción a una masa social uniforme que no consigue, en ningún momento, establecer un contacto íntimo con Dios.

La crítica social, manifiesta en la descripción despectiva de la humanidad, que como Jardiel comenta en el prólogo «está como una cabra»<sup>20</sup>, se complementa con los ataques satíricos a las instituciones religiosas. El autor omnisciente, cuyas opiniones acompañan la narración y el riquísimo aparato paratextual de la obra, parece adoptar el punto de vista de Dios, que, con sus reacciones inesperadas y cínicas, ataca, tanto de forma indirecta como explícita, las ceremonias eclesíásticas. El Creador, que desdeña lo rituales canónicos y las formalidades, hasta pedir que lo tuté en y lo llamen simplemente «Señor», disminuye, con su irreverente sentido del humor, detrás del cual se oculta Jardiel, todo protocolo religioso, mostrando su inutilidad y ridiculez. En propósito, se revela emblemático el episodio en que se presenta al Papa, que se tira a sus pies clamando «¡Divina Majestad! *Mio signore!*», y le ordena levantarse porque «el suelo está muy húmedo»<sup>21</sup>. En general, Dios bosteza y se aburre soberanamente en las fiestas religiosas, en el almuerzo oficial a base de platos con nombres divinos (*tocino del cielo, cabello de ángel, lacrimae Christi* etc.) y durante la celebración del *Te Deum*; se encuentra muy incómodo en la Catedral, donde consigue dormir solo tras haber trasladado manta y colchón al confesonario. Su oposición al paganismo religioso se manifiesta con virulencia al condenar abiertamente el culto a los iconos, las oraciones, las procesiones, las peregrinaciones y, en general, la manera «grotesca e infantil» con que los hombres interpretan su ley y que constituye, en su opinión, «un barullo confuso, de galimatías embrollado»<sup>22</sup>. El lenguaje de Dios se caracteriza por su carácter icástico, enigmático y satírico, con el que se burla de la humanidad y defrauda sus inmensas expectativas. La divinidad jardielezca se distingue por su humor negro que, además de mofar las reglas sociales y religiosas, se agudiza en su concepción del dolor y de la muerte, que comunica a la humanidad durante su discurso en la Plaza de Toro:

<sup>18</sup> Jardiel 2000, pág. 325.

<sup>19</sup> Cfr. Greco 2014, págs. 191-192.

<sup>20</sup> Jardiel 2000, pág. 76.

<sup>21</sup> Jardiel 2000, págs. 312-313.

<sup>22</sup> Jardiel 2000, pág. 425.

La existencia está basada en el dolor y su consecuencia es el placer [...] Gracias al dolor, que aísla el alma del que sufre dentro de sí propio, surge la meditación, la invención, la creación. Gracias al dolor se salva el alma de caer en una continua, estúpida e inútil frivolidad [...] El dolor mueve, agita, arrastra<sup>23</sup>.

El discurso a la humanidad viene a ser el punto álgido de una dialéctica imposible —que determina el abandono de Dios por parte de los hombres— y el momento de máxima intensidad del humor negro que caracteriza la novela. Por esta razón, Garrido, quien considera la divinidad jardielesca como «la encarnación del propio absurdo», afirma que «la superficie textual antes abierta a la carcajada deja paso a la sonrisa forzada, hasta concluir en una mueca»<sup>24</sup>.

El humor negro representa la clave de lectura del texto, la lente deformadora de un universo literario desquiciado e ilógico; afecta a los personajes y se enriquece, al mismo tiempo, con recursos gráficos y formales que complementan la originalidad temática de la obra, considerada por González Grano de Oro «un intento vanguardista socio-teológico»<sup>25</sup>. La experimentación de sabor vanguardista se descubre ya en la original disposición de los capítulos que, como sugiere el autor en una «advertencia importantísima (que no hace falta leer)», ofrece una posibilidad de lectura alternativa a los «lectores inquietos y de imaginación ardiente», dividiendo la fábula/historia del relato/discurso. De hecho, el lector puede escoger entre una lectura del texto que respete la disposición lógico-cronológica de los acontecimientos narrados, ordenando los capítulos según su sucesión numérica, o la lectura clásica, acorde con la trama establecida por el autor. Esta técnica formal es precursora de una sensibilidad contemporánea, que revela las artimañas de la escritura al lector apasionado y curioso, convirtiéndolo, de este modo, en personaje del libro. A confirmación de esto, la encontraremos, de forma más elaborada, en *Rayuela* (1963) del argentino Cortázar, donde el autor introduce un «tablero de dirección» en las «Instrucciones para leer *Rayuela*», incorporando una estructura narrativa convencional y otra abierta y dinámica, dedicada al lector-cómplice. En 1964 Max Aub exalta esta técnica con *Juego de cartas*, obra de carácter lúdico y vanguardista que juega con el doble significado de la palabra «carta» y propone una lectura colectiva o individual —a manera de solitario— de las epístolas que se intercambian los personajes de la novela<sup>26</sup>.

A esta original técnica de escritura, se integran los múltiples recurso gráficos del libro —imágenes, ilustraciones, reproducción de letras en tamaño creciente— que refuerzan y consolidan el contenido con sus efectos visuales. El experimentalismo se insinúa también en el lenguaje híbrido, caracterizado por la contaminación de estilos propios de géneros distintos, produciendo el fenómeno de la *intermedialidad*, referido, según la definición de Cesare Segre, a las relaciones

<sup>23</sup> Jardiel 2000, págs. 420-421.

<sup>24</sup> Garrido 1992, pág. 280.

<sup>25</sup> González Grano de Oro 2004, pág. 144.

<sup>26</sup> Cfr. Orazi 2011.



semiológicas que cada texto entabla con los enunciados y discursos de otras artes<sup>27</sup>. En particular, se detecta el uso del lenguaje periodístico, con la reproducción de los artículos que narran la visita terrenal de Dios, el lenguaje publicitario y el recurso, típico del ensayo, a asteriscos, paréntesis, explicaciones y notas a pie de página —todos de carácter cómico— que el autor introduce para favorecer el contacto con el lector. Este último aspecto, fundamental en la estética de Jardiel, se incrementa con la inserción de diálogos imaginarios con el lector, que delatan una búsqueda continua de complicidad, necesaria para la recepción y descodificación del mensaje humorístico. El constante *intrusismo* del autor omnisciente, que se manifiesta tanto en la diégesis como en el paratexto, constituye solo uno de los múltiples ejemplos de técnicas metanarrativas que invaden la novela. A propósito, recordemos los frecuentes camelos literarios, que pueden consistir en citas apócrifas de invención del autor.

La experimentación formal y la originalidad temática del libro están al servicio de un humorismo que, por ser el *alcaloide* de la literatura y de la existencia vulgar, se propone como elemento terapéutico y purificador. El humor jardielesco permite el escape de la realidad con la presentación de un universo grotesco e inverosímil, única forma de salvación a un mundo problemático, al que se inspira críticamente, puesto que para Jardiel «en el fondo de todo humorismo hay una mezcla de conmisericordia y de desprecio»<sup>28</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- CONDE GUERRI, María José, «El Teatro de Humor de Enrique Jardiel Poncela», *Ínsula*, 579, 1995, págs. 11-13.
- ESCUADERO MARTÍNEZ, María Carmen, «Sobre las novelas de Enrique Jardiel Poncela», en *Anales de la Universidad de Murcia*, 1-2 (1982-1983), vol. XLI, págs. 163-210.
- GARRIDO, Antonio, «Consideraciones teóricas sobre *La Tournée de Dios*», en Cuevas García, C.(ed.), *Enrique Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Anthropos, 1992, págs. 271-285.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio, Introducción y notas a Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal y Angelina o el honor de un brigadier*, Madrid, Castalia, 1995.
- GONZÁLEZ GRANO DE ORO, Emilio, *La otra generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*, Madrid, Polifemo, 2004.
- GRECO, Barbara, *L'umorismo parodico di Enrique Jardiel Poncela: i romanzi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, *La tournée de Dios*, ed. L. Alemany, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- *Obra inédita*, prólogo de J. M. Pemán, Barcelona, A.H.R., 1967.
- *Obras completas*, prólogo de R. Gómez de la Serna, Barcelona, A.H.R., 1973.

<sup>27</sup> Segre 1982, pág. 28.

<sup>28</sup> Jardiel 1973, vol. III, pág. 1114.

- LACOSTA, Francisco, «El humorismo de Enrique Jardiel Poncela», *Hispania*, 47, 1964, págs. 501-506.
- ORAZI, Veronica, «Falsi aubiani», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Como-Pavia, Ibis, 2011, vol. II, págs. 399-415.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, ed. Julián Marías, Madrid, Espasa Calpe, 1984.
- PÉREZ, Roberto, «Humor y sátira en las novelas de Enrique Jardiel Poncela», en Cuevas García C. (ed.), *Enrique Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga, Anthropos, 1992, págs. 33-64.
- SEAVER, Paul William, *La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985.
- SEGRE, Cesare, «Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en Di Girolamo, C. y Paccagnella, I., *La parola ritrovata: fonti e analisi letterarie*, Palermo, Sellerio, 1982, págs. 15-29.
- VALLS, Fernando y ROAS, David, «Jardiel Poncela en la revista *Gutiérrez*», *Ínsula*, 660, 2001, págs. 5-9.
- Introducción y notas a Jardiel Poncela, *Máximas mínimas y otros aforismos*, Barcelona, Edhasa, 2000.

## CAPÍTULO 6

# El Bien y el Mal: Modelos de conducta femeninos en la novela rosa de los 40

MIGUEL SOLER GALLO  
*Universidad de Cádiz*

La novela rosa es un producto muy denostado por gran parte de la crítica y también por ciertos lectores, hasta el punto de no ser considerada siquiera literatura, pese a que no se puede pasar por el alto el imponente éxito que este tipo de narraciones ha gozado desde siempre entre un amplio sector del público<sup>1</sup>. No obstante, existe una parte de la crítica, afanada en explorar y despojar nuevos espacios, que ha demostrado que, dejando a un lado su posible inocuidad, la novela rosa contiene aspectos susceptibles de análisis, sobre todo centrados en si su configuración refleja las costumbres sociales imperantes en una sociedad patriarcal o si, por el contrario, existe la posibilidad de una interpretación opuesta y, por tanto, subversiva<sup>2</sup>. En este caso concreto, vamos a analizar someramente una constante

---

<sup>1</sup> Resulta significativo que *Nada* de Carmen Laforet, galardonada con el primer Nadal (1944), no pasara de un máximo de 3.000 ejemplares en su primera edición, y, en cambio, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, la novela rosa más popular de Carmen de Icaza, alcanzó la astronómica cifra de 250.000 ejemplares desde 1940 hasta 1943. Asimismo, las obras de Icaza fueron traducidas al italiano (Salani, Florencia; Mondadori, Milán); al francés (Le Temps, París); al portugués (Portugalia Editora, Lisboa); al alemán (Aare Verlag, Berna); al holandés (N. V. De Nederlandsche Boekhandel, Amberes; J. H. Gottmer, Haarlem), y al checo (Sfinx, Praga).

<sup>2</sup> Podemos citar como ejemplo el trabajo pionero en el tema de J. A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, 1984. También los estudios de F. López, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995; J. Labanji, «Resemanticizing feminine surrender: cross-gender identifications in the writing of Spanish female Fascist activists», O. Ferran y K. M. Glenn (eds.), *Women's*

que se aprecia en el tratamiento de la heroína, y es que, aparte de que la novela presente una estructura fija y unos conflictos preestablecidos que los personajes deben superar para el buen término del relato, la protagonista vive en permanente lucha contra otro personaje femenino que se le opone, le reta y, en cierta manera, le contiene. Ambos tipos femeninos representan el Bien y el Mal. Esto que comentamos no tendría mayor relevancia si —como decimos— no se pusiera en relación con el momento histórico en el cual nacieron estas producciones y en la semejanza del personaje que encarna el Bien con el ideal femenino que propagaba la Sección Femenina de Falange<sup>3</sup>. En la época, fueron muchas las voces que se pronunciaron acerca del modelo de conducta tradicional y antiguo para la mujer, a pesar de que intentaron venderlo como «moderno». La propaganda falangista se empeñó en promover este tipo de mujer y confrontarla con «la fémina animosa de *snobismo* que adoraba lo extravagante y se parece por lo extranjero»<sup>4</sup>. En el cine también era habitual encontrar esta dualidad femenina. Las actrices interpretaban la «maldad» o la «frivolidad» que desprendían estas mujeres, justificando que lo hacían, en palabras de Carmen Martín Gaité, «en nombre del redoblado brillo de ejemplaridad que adquiriría, por contraste, la conducta contraria»<sup>5</sup>.

Como ocurría en el cine, las novelas rosas de este período se concebían como manuales de conducta femeninos. En su mayoría, las obras eran escritas por mujeres que ocupaban cargos políticos dentro de la Sección Femenina, como Carmen de Icaza —emparentada con la aristocracia y miembro de la Falange (Auxilio Social)—, considerada por Martín Gaité el «portavoz literarios de aquellos ideales»<sup>6</sup>, Mercedes Formica —falangista rabiosamente joseantoniana, dirigente del SEU femenino—, Luisa María de Aramburu —de las primeras del núcleo gaditano de José Antonio Primo de Rivera—, o mujeres que destacaron en la vida social de la posguerra, con una vida cultural y artística activa y mostrando una buena sintonía con la Falange y con el nuevo Estado, como Mercedes Ballesteros Gaibrois —que escribió artículos y novelas que ensalzaban la Sección Femenina, al igual que Josefina de la Torre; Rosa María Aranda, casada con un alto dirigente militar franquista, o Concha Linares Becerra, con escritos también

---

*Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*, Nueva York, Routledge, 2002, págs. 75-95, y S. Núñez Puente, *Reescribir la Femenidad: La mujer y el discurso cultural en la España Contemporánea*, Madrid, Pliegos, 2008.

<sup>3</sup> La Sección Femenina de Falange Española fue la organización liderada por Pilar Primo de Rivera que mantuvo el adoctrinamiento y la formación de la mujer desde 1934 hasta 1977, teniendo su máxima actividad durante la dictadura de Franco. Para profundizar más en esta organización, destacamos los trabajos de M<sup>a</sup>. T. Gallego Méndez, *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983; R. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Mujer española, una sombra de destino universal: Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990, y K. RICHMOND, *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de La Falange*, Madrid, Alianza, 2004.

<sup>4</sup> A.Ysern, «Lo extranjero en España y lo español en el extranjero», *Y, Revista para la mujer*, núm. 68, septiembre de 1943, págs. 32-33 y 46.

<sup>5</sup> C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987 (6.<sup>a</sup> edición), pág. 34.

<sup>6</sup> C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Madrid, Siruela, 2009, pág. 85.

que alababan la guerra y las tareas de la Sección Femenina. En su mayoría, estas autoras y otras muchas iniciaron su carrera literaria produciendo este tipo de novelas, en ocasiones, presentadas bajo pseudónimos, bien porque seguían una tradición que era la de utilizar estos sobrenombres, a veces, extranjeros, para darle un sabor internacional a sus producciones, o simplemente para ocultar una actividad inicial que con toda seguridad les aportaría dinero, pero no prestigio profesional, por lo que era habitual que las pocas que consiguieron enderezar su carrera y obtener cierto renombre con el paso del tiempo renegaran de aquellas novelas publicadas en editoriales especializadas o a través de entregas en revistas femeninas o literarias de la época<sup>7</sup>.

La Sección Femenina, quizá de lo poco que conservó la Falange tras el decreto de unificación de abril del 37, mantuvo su estricto sentido de jerarquía, y, en su mayoría, estas autoras pertenecían a un estrato social superior. Según Helen Graham, eran «mujeres de clase media-alta llevadas a los dominios públicos y utilizadas para controlar a otras mujeres, fustigándolas con su retórica alienadora»<sup>8</sup>. A pesar de que Pilar Primo de Rivera parecía no exigir como requisito la pertenencia a alguna clase social concreta, sí abogaba por la aristocracia espiritual: «Es la que más trabaja, la más inteligente, la más disciplinada, proceda de donde proceda y se llame como se llame»<sup>9</sup>. Carmen Martín Gaité decía que las «elegidas» para adoctrinar eran muchachas «de aire deportivo y alegre, de familia intelectual cuyo medio la lleva a refinarse... sin abandonar su ser exquisitamente femenino... que es ante todo preparación del hogar, modales suaves y pureza de pensamiento y costumbres»<sup>10</sup>.

La alienación a través de la literatura es frecuente en los totalitarismos. La literatura es susceptible de influir en la conciencia colectiva e individual. José María Díez Borque señala que la manipulación en la novela popular es efectiva si se presenta bajo patrones-modelo claves para movilizar a las masas<sup>11</sup>. Lo que importa es la redundancia más que la innovación, a diferencia de la novela tradicional en donde predomina la diversidad e individualidad. Es lo que Robert Jauss define como el «horizonte de expectativas», esto es, el efecto de la obra como concretización de lo esperable, dependiendo de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias<sup>12</sup>. Se trata de que el consumidor se quede con el mensaje ideológico que transmiten, sin ocupar demasiado la mente. Pilar Primo de Rivera

<sup>7</sup> Para más información, véase el trabajo de R. Charlo, *Autores y seudónimos en la novela popular*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2005.

<sup>8</sup> H. Graham, «Gender and the State: Women in the 1940s», H. Graham y J. Labanyi (coords.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, págs.185-195.

<sup>9</sup> Discurso de Pilar Primo de Rivera, «Fe y conducta de las mujeres», en la apertura del Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina, celebrado el 15 de enero de 1938. Consultado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca: Caja F-12175.

<sup>10</sup> C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, ed. cit., págs. 69-70.

<sup>11</sup> J. M<sup>a</sup>. Díez Borque, *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak, 1972, pág. 32.

<sup>12</sup> H. R. Jauss, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», J. A. Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pág. 76.

advertía que se transmitiese doctrina con un tono «alegre y optimista», pero con sumo cuidado, pues, según palabras, la mujer tenía «mucho más libertad que antes», por lo que las «elegidas» tenían la obligación de encauzar esta «nueva manera de vivir de las españolas», sin apartarlas del ambiente familiar, que es «la base principal y la primera para el buen gobierno»<sup>13</sup>. Aunque reconocía que no se educara a las mujeres «con espíritu pequeño ni con ese estilo tan asustadizo que tienen algunas metido dentro de sí, porque eso no hace más que agriarlas el carácter y, además, la convivencia con esas personas de espíritu tan mezquino, desde luego, es incómoda»<sup>14</sup>. Como es lógico, la mujer de los cuarenta no había nacido con la Guerra Civil, sino que había recibido los efluvios republicanos y había disfrutado los derechos sociales y políticos impulsados por la Segunda República, y por la lucha de mujeres tan destacadas como Margarita Nelken, Victoria Kent y Clara Campoamor, a pesar de que tras la guerra fuesen consideradas, por la Sección Femenina, «espejos negativos en los que ninguna mujer de bien debía mirarse»<sup>15</sup>. De las palabras de Pilar Primo de Rivera se apreciaba un desmarque de la mujer débil, enfermiza y mojigata del siglo XIX. La mujer falangista era, como afirmaba el Semanario oficial de la Sección Femenina *Medina*, «activa, limpia moral y corporalmente, trabajadora, deportista, sana y alegre»<sup>16</sup>. Por supuesto, seguía siendo dueña del hogar, su fin último, pero era una mujer que había podido recibir formación universitaria, sobre todo las de cierta élite social, e incluso trabajar fuera del hogar, si las necesidades imperantes de la posguerra lo requerían<sup>17</sup>. En el terreno de la novela rosa, Martín Gaité aseveraba que las obras de Carmen de Icaza incorporaron al género la modernidad moderada: «La protagonista podía no ser tan joven, incluso peinar canas, era valiente y trabajadora, se había liberado económicamente»<sup>18</sup>. Este es el motivo por el que muchas de las autoras de este tipo de novelas —la propia Icaza, Linares Becerra o Julia Maura— rehusaban ser identificadas como autoras de novelas rosas, prefiriendo mejor la denominación de «modernas» o «blancas»<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Discurso de Pilar Primo de Rivera pronunciado durante el Tercer Consejo Nacional de la Sección Femenina, celebrado entre el 5 y el 14 de enero de 1939. Consultado en el Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca. Caja F-12175.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, ed. cit., pág. 70.

<sup>16</sup> *Medina: Semanario de la Sección Femenina*, núm. 52, 15 de marzo de 1942.

<sup>17</sup> Desde las instancias oficiales falangista se insiste en que la entrada al mercado laboral de la mujer sea una extensión de las labores cotidianas que realiza en el interior de su casa. Estas profesiones son: enfermera, secretaria, lavandera, modista, institutriz, maestra, practicante, empleada de institutos de belleza o telefonista. Ocupaciones tradicionalmente aceptadas como femeninas y que, la mayoría de ellas, habían sido desempeñadas por la mujer durante la Guerra Civil.

<sup>18</sup> C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ed. cit., pág. 122.

<sup>19</sup> A principios de los cuarenta el asunto de la novela rosa se convirtió en objeto de debate y análisis, dada la gran proliferación de títulos que se publicaban. *La Estafeta Literaria* dedicó varios artículos en torno a calidad literaria o no de las obras. El primer número, publicado el 5 de marzo de 1944, debatía sobre «Las mujeres y las novelas», donde se argumentaba la idoneidad del género novelesco y la condición femenina, según decía Julia Maura, una de las novelitas más destacadas de la época, por ser la mujer «entretenimiento, lo bonito de la vida», primando el componente

Son novelas que dan una vuelta de tuerca a la novela rosa tradicional, respetando unos aspectos inamovibles, como es el hilo argumental que presenta a una mujer normalmente huérfana, de escasos medios económicos o poseedora de riqueza pero que, en principio, lo desconoce, cuyo infortunio le hace pasar por todo un peregrinaje de desventuras hasta que finalmente, gracias al amor reconfortante de un hombre, normalmente de buena reputación social y económica, y de mayor edad, logra la estabilidad emocional y se produce el clásico final feliz (*happy end*). Sin embargo, junto a lo comentado, además de las intrigas, la tensión, y los saltos temporales, aparecen ambientes y escenarios reales —como las aulas universitarias (*¡Peligro de amor!*, de Elena Puerto (pseud. de Mercedes Formica, 1944)) o espacios urbanos reconocibles (Madrid o Sanlúcar de Barrameda en *Vestida de tul*, de Carmen de Icaza (1942)) — y circunstancias vitales posibles —madres solteras (viudas por la guerra, pero también por elección propia) (*Mi marido es usted*, de Sylvia Visconti (pseud. de Mercedes Ballesteros Gaibrois, 1939)), jóvenes asfixiadas por los condicionantes sociales que las confinan a la inactividad y al silencio (*La fuente enterrada*, de Carmen de Icaza (1947)), la huida del matrimonio por conveniencia (*Vuelve a mí*, de Elena Puerto (pseud. de Mercedes Formica, 1943)), la soledad (*La casa de los techos pintados*, de Mercedes Formica (1946?)), etc.—. Es decir, aunque se respeta el armazón, el rosario de experiencias que viven los personajes, sobre todo los protagonistas, se adecúan a las necesidades de la vida real de la sociedad española de posguerra, alejándose de los entornos inverosímiles, heroínas cenicientas y magnates millonarios, si bien no desaparecen las fiestas, bailes y vestidos lujosos. Lo que no se olvida es que el destino de la heroína es el matrimonio y crear una familia en torno a un cálido hogar, por eso, a pesar de que represente a una muchacha «moderna», capaz de valerse por sí misma (siempre con la debida decencia de la moralidad de la época), consciente de lo que significa por ser mujer y esquivando cualquier obstáculo en su camino para lograr sus propósitos: cambiando su nombre, obteniendo una identidad y apariencia masculina, etc., su deambular en solitario concluye cuando encuentra o recupera el amor. Entonces, se produce un restablecimiento del orden, y para el personaje femenino, una involución<sup>20</sup>. Del lado contrario, se presenta la otra mujer, que derrocha frivolidad, voluntad propia y anda afanada únicamente en disfrutar de una vida de diversión, placeres y lujos proporcionados

---

amoroso, y correspondiéndole al hombre «lo práctico, la dureza y dificultad de la investigación, de la ciencia». Igualmente publicaba tres entrevistas, «Seis manos sobre la Novela Rosa», a autoras consideradas representantes del género: Carmen de Icaza, Concha Linares Becerra, y la citada Julia Maura, que respondían si sus novelas eran o no rosas, negando en rotundo este color para sus producciones. Icaza afirmaba que «Lo «rosa» no existe y es inocuo»; Julia Maura, decía que «la novela rosa es algo llamado a desaparecer por absurdo»; Concha Linares Becerra, por su parte, definía su literatura como «blanca, tan distante de lo que aquí llaman... rosa».

<sup>20</sup> Muchas de estas novelas rosas finalizan con el compromiso de matrimonio o directamente con la boda, disminuyendo la presencia exterior del personaje femenino; por consiguiente, el mensaje final es conservador, y los episodios de «rebeldía» de la heroína, que ha podido circular sola ante la vida, quedan diluidos en la mente del lector.

por hombres solventes, a quienes seducen con su irresistible encanto<sup>21</sup>. Vamos a señalar algunos fragmentos de varias novelas rosas de este período, nunca citadas ni analizadas hasta el momento, a fin de mostrar algunas de las características que hemos ido comentando<sup>22</sup>.

La aparición de la heroína está, en un principio, rodeada de un halo de misterio, presentándose únicamente como una joven huérfana, de la que apenas se conoce su pasado. El narrador omnisciente indica al lector la difícil situación que atraviesa y se pregunta: «¿Cómo iba a saber ella, una muchacha de veintidós años, afrontar las dificultades de su situación?»<sup>23</sup>. Por medio de esta interrogación retórica, y otras que suelen aparecer en las primeras páginas de las novelas, el lector penetra en el ambiente de la lectura y conoce, a priori, que la heroína no va a tener un camino sencillo. Asimismo, por medio de este recurso, la atención del lector se centra desde el principio en la protagonista de la novela. Cuando no es tan joven, típico de las novelas rosas «modernas», aparece igualmente solitaria rodeada de adversidades e inmiscuida en sus quehaceres cotidianos o laborales, de acuerdo a las profesiones ya señaladas (*La fuente enterrada*, de Carmen de Icaza (1947)), o intentando abrirse camino en terrenos considerados puramente masculinos como, por ejemplo, la literatura (*Soñar la vida*, de Carmen de Icaza (1941)), la abogacía (*¡Peligro de amor!*, de Elena Puerto (pseud. de Mercedes Formica, 1944)) o, incluso, la ingeniería (*María Elena, ingeniero de caminos*, de Sylvia Visconti (pseud. de Mercedes Ballesteros Gaibrois, 1940)). La heroína, a pesar de las fatalidades, irradia abnegación, sacrificio y alegría: «La vida sonrío a quien le sonrío»<sup>24</sup>, cualidades difundidas por la Sección Femenina y que fueron las mismas que las falangistas tuvieron cuando durante la Guerra Civil realizaron labores asistenciales en los lavaderos de los Frentes, donde higienizaron,

<sup>21</sup> Dejamos al lado las novelas románticas falangistas escritas por mujeres que se publicaron por estos años, cuyo tema es el enaltecimiento de los valores falangistas, sobre todo, durante la Guerra Civil. Este modelo narrativo se dio igualmente en la literatura escrita por hombres, destacando las obras *Eugenio, o la proclamación de la primavera* (1938), de Rafael García Serrano; *Madrid, de Corte a Checa* (1938), de Agustín de Foxá. *Camisa azul (retrato de un falangista)* (1939), de Ximénez de Sandoval. El Bien y el Mal en esta tipología narrativa está representado, como es obvio, por la Falange y su espíritu heroico y místico frente a lo extranjero, el bando contrario, que tiene su punto de mira en Rusia. En el caso femenino, lo particular es que adaptaron las características de la novela rosa a una situación bélica. El Bien lo representarían las muchachas de la Sección Femenina y el Mal las mujeres «rojas», como eran llamadas despectivamente las del bando contrario.

<sup>22</sup> Lógicamente resaltamos las más significativas y las que más se repiten, pero pueden haber novelas rosas de este período que se centren en unas características más que en otras, o que presenten otros aspectos de acuerdo al argumento.

<sup>23</sup> S. Visconti (pseud. Mercedes Ballesteros Gaibrois), *Mi marido es usted*, La novela ideal, 1939 (2.ª edición en 1942), pág. 5.

<sup>24</sup> Lema de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* de Carmen de Icaza, quizá, la novela rosa modelo de todas. Fue publicada inicialmente en folletines en la revista *Blanco y Negro*, 1936. Posteriormente fue reeditada en Editorial Juventud, 1936. 2.ª y 3.ª ediciones: Valladolid, 1939. 4.ª edición. Madrid, Afrodisio Aguado, 1940. Más ediciones: Madrid, Gráfica Cremades; Madrid, Librería de Ferrocarriles, S.A., 1982. Véase la edición preparada por Paloma Montojo, su hija, para la editorial Castalia, Biblioteca de Escritoras, 1991.



remendaron y plancharon la ropa de los combatientes, o en las enfermerías. Por tanto, se trataba solo de cambiar el escenario de la contienda por otras circunstancias vitales, pero dejando el mismo espíritu de entrega femenina. Las mujeres españolas de la posguerra debían seguir estas pautas de comportamiento y no las que mostraba el personaje femenino opuesto: «Incansable amazona cuando había que cambiar los automóviles por las bestias, igualmente incansable bailarina a la hora del té, y sobre todo, incansable charlatana [...] soñaba con una casa «bien», un coche por el que tenía capricho, joyas, etc.»<sup>25</sup>. Este modo de ser femenino se contraponía al de la heroína de la novela. Resultan reveladoras a este respecto las siguientes palabras de Edgar Neville: «Refinaos vosotras, hablad bajito, desterrad el clásico chillido de la española ineducada. Ese chillido, ese tono superior al normal que se escucha hasta en gentes que habían recibido aquello que se llamaba «una buena educación»»<sup>26</sup>. En ocasiones, la mujer confrontada a la heroína es extranjera, con lo que la prominencia de la protagonista es mucho mayor, ya que triunfa la mujer de raza española, la responsable de erigir el nuevo Imperio tras la guerra. En la novela *Mi mujer eres tú*, de Elena Puerto (pseud. de Mercedes Formica), cuyo título ya es indicativo de lo que decimos, es una mujer semifrancesa, china por nacimiento e inglesa por matrimonio, llamada Lou. Está casada con un millonario y anda por el mundo en busca de otros amantes que la abastezcan de alhajas y vestidos lujosos: «El resultado de un amor con una mujer como mistress Wong (nombre de casada) suele ser siempre un montón de facturas imposibles de pagar»<sup>27</sup>. Lou era considerada una «frívola», lo más repudiado en estos años primeros de la posguerra, puesto que significaba lo contrario al espíritu falangista, esto es, el abandono del servicio, la entrega, por tanto, un acto de traición y cobardía. Ser «frívola» era catalogado como vicio, patrimonio de personas consideradas inferiores<sup>28</sup>. En *¿Quiere usted ser mi viuda?*, de Sylvia Visconti (pseud. de Mercedes Ballesteros Gaibrois) se define así a este tipo de mujer: «Insoportable, pero guapísima. Yo creo que todo es defecto de una mala educación. La falta de una madre...»<sup>29</sup>. Es

<sup>25</sup> Esta descripción se refiere al personaje femenino opuesto a la protagonista de la novela rosa *Mi marido es usted*, de Mercedes Ballesteros Gaibrois.

<sup>26</sup> E. Neville, «Cartas a las camaradas», *Y, Revista para la mujer*, núm. 5, junio de 1938, pág. 16.

<sup>27</sup> E. Puerto (pseud. de Mercedes Formica), *Mi mujer eres tú*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1946, pág. 31.

<sup>28</sup> «La frivolidad y la mujer falangista», en *Medina: Semanario de la Sección Femenina*, núm. 13, 12 de junio de 1941.

<sup>29</sup> Es común en la novela rosa de los cuarenta que se responsabilice de esta actitud a la figura de la madre, quien debe ser la transmisora de los verdaderos valores femeninos. Son multitud las novelas de esta tipología donde se muestran los efectos que sufren estos tipos femeninos ante la carencia materna. El número 1 de la revista *Y* (febrero de 1938) publicaba un artículo escrito por el Doctor Luque, «Futuras madres», donde se decía: «Es este último un momento interesantísimo [la adolescencia] en la vida de la mujer y hay que atacar este problema de frente, tanto en su aspecto biológico como en el psíquico, evitando las ñoñerías que a nada conducen, pues la realidad es más fuerte que todos los disimulos y esta llega de un modo innegable; no se puede olvidar que de una pubertad médicamente bien dirigida depende muchas veces todo el porvenir de una mujer; es la

frívola e insustancial»<sup>30</sup>. Estas mujeres solían ser conquistas muy apreciadas por parte del sector masculino figurado en las novelas, pero cuando se trataba de formalizar la relación, no mostraban reparo en decir: «Yo sé que vosotras sois buenas en el fondo. Sois demasiados llamativas. Tenéis demasiados novios. Ya sabes que yo te he suplicado mil veces que te pintes menos, que te vistas más larga y que te metas en tu casa con tu madre»<sup>31</sup>. Este tipo de mujer irradiaba una atracción muy difícil de sortear: «Las mujeres peligrosas eran aquellas de quienes todo dependía del fluido magnético»<sup>32</sup>.

En las aulas universitarias también se hacía tal distinción. En *¡Peligro de amor!*, Mercedes Formica contraponen los dos tipos femeninos de la siguiente manera. Natalia es la protagonista, por supuesto huérfana de padre y madre, que vive con su abuelo, propietario de un bufete de abogados que heredaría la joven una vez que finalizase sus estudios de Derecho en Madrid. Pero Natalia es un personaje de novela rosa, es decir, ansiosa de juventud, coquetería y festejos. Vive enamorada de un joven millonario, deportista y arquitecto, y su mayor preocupación oscila entre la responsabilidad de afrontar los exámenes de junio o estar de bailes con el resto de jóvenes y su amado. Natalia teme perder su feminidad a causa de los estudios, «ya que habían hecho de las chicas estudiantes verdaderos adefesios, y temblaba pensando que algún día pudiera convertirse en hombre»<sup>33</sup>. En todo momento, lo esencial para la mujer es no perder esa delicadeza y finura que alude el personaje de Natalia. La formación intelectual se concibe como un añadido más que haga de la mujer una compañera del hombre falangista: «No pueden ser Aldonzas, y en este sentido, se preparan en la Universidad culturalmente, y para que a la vuelta de la diaria aventura, no tenga el hombre que cerrar demasiado los ojos para aceptarlas»<sup>34</sup>. Para la Falange (concretamente, el S.E.U. femenino), la universitaria debía seguir unos mandamientos que se podían resumir en tres medidas<sup>35</sup>: a) los estudios son un medio para ser mejor compañera del hombre; b) no hay que olvidar el espíritu sacrificado y abnegado de la mujer falangista; c) rechazo total hacia la intelectual, que ha olvidado su verdadera misión en la sociedad. En *¡Peligro de amor!* la mujer intelectual es presentada como un modelo femenino a no seguir: «Era verdad que los claustros universitarios se daban ejemplares tan

---

edad en que se pone en juego toda la complicada red hormonal y un buen funcionar hará de ella la persona inteligente, hacendosa, femenina que culminará en una madre fuerte que dará la alegría de muchos hijos sanos, en los que se tenga la garantía de que no enfermarán, de que no morirán y de que, a su vez, serán los hijos sanos y fuertes que el Imperio necesita».

<sup>30</sup> S. Visconti (pseud. de Mercedes Ballesteros Gaibrois), *¿Quiere usted ser mi viuda?*, Madrid, La novela ideal, 1940, pág. 21.

<sup>31</sup> C. de Icaza, *Vestida de tul*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1942, pág. 14.

<sup>32</sup> C. de Icaza, *El tiempo vuelve*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1945, pág. 37.

<sup>33</sup> E. Puerto (pseud. de Mercedes Formica), *¡Peligro de amor!* (en folletines en *Medina*), 1944.

<sup>34</sup> *Tarea del SEU* (Madrid: Jefatura Nacional del SEU-Ediciones Haz, 1939). Citado por M. A. Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (1939-1965)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996, pág. 485.

<sup>35</sup> «Los diez mandamientos de la Universitaria», *Medina: Semanario de la Sección Femenina*, núm. 216, 6 de mayo de 1945.

poco femeninos como Dolores Revuelta; pero Natalia estaba convencida de que casos como aquel existían en los círculos donde se tejían encajes, o simplemente punto de media»<sup>36</sup>. Es decir, una chica «moderna», para la Sección Femenina, no es la que se encuentra junto a la ventana tejiendo y dialogando con su madre y demás hermanas, sino la que, ante todo, le preocupa formarse y obtener el amor de un hombre con quien contraer matrimonio y crear una familia de acuerdo a los principios falangistas.

Lo interesante de estas novelas rosas, consideradas «modernas», más allá de reconocer su fruslería, es poder conocer el ideal de mujer fraguado con la Guerra Civil y que perduró toda la dictadura. Asimismo, es necesario recordar que la novela rosa era lo que debía escribir la mujer con inquietudes literarias en aquellos primeros años de la posguerra. Es decir, un «género» narrativo considerado puramente femenino por el componente amoroso y sentimental de sus argumentos, su delicado y armonioso lenguaje y la extraordinaria sensibilidad con que sus autoras creaban sus personajes, de acuerdo al concepto de feminidad de la época. En cambio, como hemos señalado, recorriendo exclusivamente la estela de la narrativa rosa de la década de los cuarenta, escrita por este grupo de autoras que sí llegaron a obtener cierta continuidad y reconocimientos en sus carreras, al menos, en aquellos años, se aprecia una evolución en el tratamiento de los personajes, sobre todo, femeninos, reflejando en muchas ocasiones las «trampas» que la sociedad interpone a la mujer, una sociedad que vive empecinada en tenerla enclaustrada y moldeada, según los llamados «límites de la decencia» de entonces. Existen novelas rosas, a partir de 1945, que indagan sobre la soledad del personaje femenino, la inactividad, la imposibilidad de prosperar, de evolucionar, introduciendo, además, situaciones extremas como el intento de suicidio (el ahogamiento) de la heroína ante tal realidad. Es una heroína que ya no busca pasivamente el amor, y que provocó que muchas de estas novelas rosas se tropezaran con la censura. Algunas de ellas no vieron nunca la luz.

---

<sup>36</sup> Hay que hacer constar que esta autora en concreto, Mercedes Formica (1913-2002), conocía perfectamente el formato de la novela rosa y lo respetó, de la misma manera que conocía los principios de la Sección Femenina, pues fue una figura destacada y respetada de la organización (aunque tuvo sus reticencias). Formica fue una de las primeras mujeres en estudiar Derecho en la universidad de Sevilla en 1932, carrera que tuvo que interrumpir tras el estallido de la Guerra Civil. En los años en que escribe *¡Peligro de amor!* no está cursando los estudios, pero traslada muchas de las experiencias vividas por ella. Se aprecia, por ejemplo, el ínfimo número de estudiantes femeninas frente al sector masculino, o algunas de las recomendaciones que varios personajes masculinos hacen a las estudiantes para que dejen los libros y se preparen para el hogar. *¡Peligro de amor!* es una novela rosa, y aunque la protagonista consigue centrarse en los estudios, termina triunfando el amor. Mercedes Formica finalizó los estudios en 1948 y, de inmediato, tras sentir sobre ella algunas trabas que le impedían el desarrollo de su profesión o acceder a las oposiciones de diplomático, por el hecho de «no ser varón», emprendió una campaña a favor de la mujer, defendiendo a la mujer universitaria que se veía parapetada por las leyes y otros casos que fue conociendo en su profesión como abogada. Por tanto, es cierto que en la novela el personaje protagonista se decanta por el amor en lugar del trabajo, algo que nunca hizo su autora. Pero estábamos en 1944 y, sobre todo, ante una novela rosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., «Las mujeres y las novelas», *La Estafeta Literaria*, núm. 1, 5 de marzo de 1944.
- «Seis manos sobre la Novela Rosa», *La Estafeta Literaria*, núm. 1, 5 de marzo de 1944.
- (ANÓNIMO, sin título) *Medina: Semanario de la Sección Femenina*, núm. 52, 15 de marzo de 1942.
- (ANÓNIMO) «Los diez mandamientos de la Universitaria», *Medina: Semanario de la Sección Femenina*, núm. 216, 6 de mayo de 1945.
- (ANÓNIMO) «La frivolidad y la mujer falangista», en *Medina: Semanario de la Sección Femenina*, núm. 13, 12 de junio de 1941.
- CHARLO, R., *Autores y seudónimos en la novela popular*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2005.
- DÍEZ BORQUE, J. M<sup>a</sup>., *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak, 1972.
- GALLEGÓ MÉNDEZ, M<sup>a</sup>. T., *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus, 1983.
- GRAHAM, H., «Gender and the State: Women in the 1940s», Graham, H. y Labanyi, J. (coords.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, págs. 185-195.
- ICAZA, C. de, *Vestida de tul*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1942.
- *El tiempo vuelve*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1945.
- JAUSS, H. R., «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», J. A. Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, págs. 59-86.
- LABANJI, J., «Resemanticizing feminine surrender: cross-gender identifications in the writing of Spanish female Fascist activists», O. Ferran y K. M. Glenn (eds.), *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*, Nueva York, Routledge, 2002, págs. 75-95.
- LÓPEZ, F., *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995.
- LUQUE, «Futuras madres», *Y, Revista para la mujer*, núm., 1, febrero de 1938.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987 (6.<sup>a</sup> edición).
- *El cuarto de atrás*, Madrid, Siruela, 2009.
- NEVILLE, E., «Cartas a las camaradas», *Y, Revista para la mujer*, núm. 5, junio de 1938.
- NÚÑEZ PUENTE, S., *Reescribir la Femenidad: La mujer y el discurso cultural en la España Contemporánea*, Madrid, Pliegos, 2008.
- PRIMO de RIVERA, P., «Fe y conducta de las mujeres», Segundo Consejo Nacional de la Sección Femenina, celebrado el 15 de enero de 1938.
- (Sin título), Tercer Consejo Nacional de la Sección Femenina, celebrado entre el 5 y el 14 de enero de 1939.
- PUERTO, E. (pseud. de Mercedes Formica), *¡Peligro de amor!* (en folletines en *Medina*), 1944.

- PUERTO, E., *Mi mujer eres tú*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1946.
- RADWAY, J. A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, 1984.
- RICHMOND, K., *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de La Falange*, Madrid, Alianza, 2004.
- RUIZ Carnicer, M. A., *El Sindicato Español Universitario (1939-1965)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, R., *Mujer española, una sombra de destino universal. Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- VISCONTI, S. (pseud. Mercedes Ballesteros Gaibrois), *Mi marido es usted*, La novela ideal, 1939 (2.<sup>a</sup> edición en 1942).
- *¿Quiere usted ser mi viuda?*, Madrid, La novela ideal, 1940, pág. 21.
- YSERN, A., «Lo extranjero en España y lo español en el extranjero», *Y, Revista para la mujer*, núm. 68, septiembre de 1943.



## CAPÍTULO 7

### *El balneario* de Carmen Martín Gaité: En el umbral entre lo onírico y lo extraño

GALA DEL CASTILLO CERDÁ  
*Universitat Rovira i Virgili*

Escribía García Pavón en el prólogo de su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (1939-1966), que las características dominantes del cuento español de posguerra eran la falta de fantasía, la ausencia de humor, la preocupación estilista y el populismo<sup>1</sup>. A esta afirmación debe añadirse el hecho de que nuestra posguerra propició el auge de la narrativa realista y, con ello, de las corrientes del realismo crítico y social, un factor que, a su vez, entronca directamente con el tópico de que la literatura española siempre ha sido eminentemente realista. Si bien es cierto que los años cuarenta y cincuenta fueron tiempos difíciles para el desarrollo y valoración de lo fantástico entre nuestros narradores, sería injusto, sin embargo, hablar de su desaparición. Martín-Maestro nos recuerda la aportación al terreno de lo fantástico de Vicente Soto con algunos de los relatos de *Casicuentos de Londres*; el *Alfanhuí*, de Sánchez Ferlosio; «El preso», de Medardo Fraile y *Un hombre que se parecía a Orestes*, de Cunqueiro. Es en medio de este panorama, quizá escaso, pero en absoluto estéril de producción fantástica, donde podríamos ubicar a Carmen Martín Gaité y a su primera novela corta, *El Balneario*, Premio Café Gijón 1954. Por la poca atención crítica que ha merecido esta vertiente temática y estilística en la narrativa de posguerra, con el presente trabajo nos proponemos analizar los distintos elementos que configuran la atmósfera de lo

---

<sup>1</sup> F. García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos 1939-1966*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 7-11.

fantástico en este relato y establecer las conexiones oportunas que se desprendan de su análisis con otras obras de la autora.

Martín Gaité fue una escritora del medio siglo que perteneció, en palabras de Sanz Villanueva, «al movimiento del realismo crítico tanto generacionalmente como por sus inquietudes personales»<sup>2</sup>, vinculándola a la tendencia neorrealista; no obstante, es importante matizar y subrayar que el mismo autor reconoce que, en realidad, Martín Gaité «no cae en ninguno de los más fáciles comodines de la escuela»<sup>3</sup> porque el fondo social de sus novelas se articula en torno a la persona y no depende de apriorismos sociológicos, lo que supone un distanciamiento del realismo social. La particular poética martingaitéana ha hecho muy difícil su encasillamiento en uno u otro movimiento, por lo que resulta interesante atender a la reflexión sumamente esclarecedora que Martín Gaité hizo sobre su propia obra en *Pido la palabra*: «Los críticos literarios me han venido incluyendo en el apartado del realismo costumbrista; suelen olvidar que tres años antes de recibir el Premio Nadal por *Entre visillos* (novela que me hizo tributaria para siempre de tal denominación), yo había publicado en la primavera de 1955 mi primera novela corta *El balneario*, que trata precisamente de la inconsistencia de las fronteras entre lo real y lo imaginario. Es un sueño.»<sup>4</sup> Para Martín Gaité, la fantasía es «un mundo exageradamente normal lleno de grietas, una brecha en la costumbre, algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación»<sup>5</sup>, tesis coherente con uno de los principios ejes de su novelística.

Tratándose de una autora que inició su carrera narrativa en pleno auge del realismo social, cabe preguntarse de dónde le fluye ese caudal de gusto e interés por lo fantástico. Un primer punto a tener en cuenta es su ascendencia gallega y las largas estancias que pasó en Galicia, una tierra profunda, sobrenatural y guiada por antiguos mitos, y junto a ello resultarán muy interesantes sus lecturas a Rosalía de Castro, a la que Martín Gaité considera su primera maestra literaria en las lides de lo fantástico. Tampoco debemos olvidar sus lecturas de los clásicos: *Don Quijote*, *Madame Bovary*, *Alicia en el País de las Maravillas* o *La metamorfosis*, todas ellas novelas donde tanto héroes como antihéroes se asoman a universos extraños para romper con la rutina cotidiana. Por otro lado, Martín Gaité tenía una predilección especial por la novela romántica y sus alusiones a Bécquer y a las hermanas Brontë no pasan desapercibidas ni en sus obras ensayísticas ni en sus artículos.

Martín Gaité sintió por primera vez «la llamada de lo fantástico» en 1949, en sus intentos fallidos del *Libro de la fiebre*, pero esa llamada, en sus propias palabras, «está incorrupta, aunque me haya alejado por los caminos de un realismo acomodaticio. Ahondar en el estilo de *El Balneario* sería, ahora que sé muchas más cosas, mi salida de los infiernos. Aquello me ha dado una identidad, dormida en mí, que

<sup>2</sup> S. Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, pág. 366.

<sup>3</sup> Ídem, pág. 367.

<sup>4</sup> C. Martín Gaité, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 346.

<sup>5</sup> Ídem, pág. 342.



estaba empezando a olvidar, a enterrar.»<sup>6</sup> No es nada desdeñable que su primer intento de novela tratara de modo tan claro el mundo de lo fantástico a través de los sueños y el delirio, y menos significativo es que, poco después, en 1954, escribiera dos de las obras con más carga fantástica de su trayectoria narrativa: *El Balneario* y la «Mujer de cera». En ambos textos, lo fantástico radica en el motivo del sueño, el cual abraza los límites de lo surrealista magistralmente en «La mujer de cera». Por aquellos años, Martín Gaité todavía no había leído *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, obra que originó otra de las novelas de corte más fantástico de la salmantina: *El cuarto de atrás*, de modo que en sus primeros contactos con lo fantástico imperan sus influencias más recientes: el surrealismo vanguardista —extremadamente relacionado con lo onírico en sus textos—, el romanticismo y sus lecturas a Kafka, Camus y Sartre.

En la poética de Martín Gaité predominan los personajes hastiados, oprimidos y agobiados por la monotonía de su quehacer diario y que desean, más o menos conscientemente, sentirse realizados. Esta preocupación, en unos relatos se manifiesta en forma de recuerdos, evocando el pasado (*Variaciones sobre un tema, Las ataduras*) y, en otros, se recurre al sueño. Este segundo caso es el que se observa en *El balneario* y «La mujer de cera», donde sus personajes se debaten entre la rémora que suponen las imposiciones sociales y sus propios deseos o pensamientos, una tensión de la que tienden a librarse refugiándose en mundos personales invadidos por motivos oníricos (*El balneario*), delirantes («La mujer de cera») o fantásticos («El cuarto de atrás»).

*El Balneario*, la novela corta que aquí nos ocupa, es la historia de un sueño: una joven soltera, aburrida y desencantada llamada Matilde Gil de Olarreta cambia su vida a través de un sueño durante la siesta, aunque este, lejos de hacerla feliz, la sume en el más profundo terror y la devuelve de modo violento a su triste y desgraciada realidad. Dice Freud que del yo emana la fuerza impulsora de los sueños, esto es, «un deseo por realizar»<sup>7</sup>, y es precisamente lo que le ocurre a Matilde: lamenta profundamente su soltería y durante dos horas sueña lo que más anhela: tener un marido. Sin embargo, todas estas reflexiones sobre la presencia de lo onírico en este relato nos las descubre la segunda parte de la novela: Martín Gaité dividió *El balneario* en dos partes: la primera corresponde al sueño y es la que contiene toda la carga fantástica de la obra; la segunda, correspondiente a la vigilia, está protagonizada únicamente por la monotonía y el hastío cotidiano del día a día de Matilde. Esta división ha sido manifiestamente rechazada por la autora en más de una ocasión, como se desprende de la siguiente declaración: «en *El balneario* no debía haber terminado diciendo que era un sueño. La segunda parte se lo carga todo. Es un pegote cobarde, acomodaticio»<sup>8</sup>.

La impresión de extrañeza irreductible es, según Caillois, la piedra de toque de toda obra fantástica: «una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalte-

<sup>6</sup> C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002, págs. 391-392.

<sup>7</sup> S. Freud, *La interpretación de los sueños (vol.III)*, Madrid, Alianza, 1983, pág. 159.

<sup>8</sup> C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002, págs. 391-392.

nable legalidad cotidiana»<sup>9</sup>, y esa impresión de extrañeza, la indefinible sensación de premonición ante un hecho extraordinario, de una inminente brecha en la costumbre, se advierte desde las primeras líneas de *El balneario*. La trayectoria hacia lo fantástico en esta novela tiene su origen en la disposición retórica del yo enunciador: es la propia Matilde la narradora de la primera parte del relato, y desde esa instancia subjetiva emanarán todas las impresiones y argumentos en torno a los acontecimientos. Matilde se muestra como una persona débil, insegura, que se siente continuamente vigilada y amenazada por los demás, y que ni tan solo es capaz de recordar los datos más elementales de su vida, de modo que los procedimientos de escritura conducen insistentemente a la formulación ambigua que se detecta desde el inicio de la novela: «Me pareció que el equipaje era mucho más grande que el que nosotros traíamos en el autobús. [...] A lo mejor se habían confundido con otro equipaje, pero yo no dije nada porque no estaba segura.»<sup>10</sup>

Esta incertidumbre constante en la protagonista hace que el lector la perciba como un personaje mentalmente enfermo que ha perdido absolutamente su identidad y que ni siquiera sabe quién es, lo cual se desarrolla magistralmente en el episodio de los pasaportes, cuando Matilde siente la imperiosa necesidad de verlos para verificar que ella existe como persona, y alberga la esperanza de encontrar en el documento parte de su vida escrita. Así, Matilde se nos muestra como un personaje poco digno de confianza y hace que el lector vacile profundamente a la hora de enjuiciar los hechos narrados por la propia protagonista, de modo que narrador y lector son presos de la misma confusión, circunstancia que nos sitúa, siguiendo a Todorov, en el más puro terreno de lo fantástico.

Una vez abierta la duda en el lector, se empieza a crear un ambiente hostil y opresivo mediante la supuesta manía persecutoria que sufre Matilde, la cual crea una sensación de pánico progresivo que se ve potenciada por las premoniciones que va sintiendo desde que baja del autobús y se detiene en el puente orientado hacia las ruinas de un molino, antes de llegar al balneario, haciendo aparecer el miedo, la sugestión y la inquietud en el lector, tres testimonios vivos de la literatura fantástica: «Aquello debía ser el balneario. Bien ahogado entre montes; no había salida. Si nos pasara algo aquí, tan lejos..., se me ocurrió pensar. Y aquel silencio me sobrecogía, me invadía una especie de desconcierto y recelo. [...] De pronto tuve miedo de que Carlos se esfumase como la señora del autobús y me dejara sola. Sería terrible quedarse sola en este puente y que llegara la noche.»<sup>11</sup>

Todas las señales del relato se agrupan en torno a una sospecha que va tomando cuerpo: Carlos va a morir, y la confirmación de todos estos presentimientos la hace el botones del hotel: «Que parte de su marido que a lo mejor tarda bastante, pero que usted no se preocupe. [...] Sí... usted no se preocupe aunque pase lo

<sup>9</sup> R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965, pág. 46.

<sup>10</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 202.

<sup>11</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 195.

peor.»<sup>12</sup> La confirmación de los presentimientos nos introduce de pleno en el terreno de lo fantástico: lo sobrenatural ha cobrado forma y Carlos, el marido de Matilde, se dirige, embrujado hacia el antiguo molino.

Es aquí donde debemos atender a la enorme importancia que cobra el espacio elegido por la autora y el modo de tratarlo. En primer lugar, todo lo soñado en la primera parte y todo lo narrado en la segunda ocurre en un escenario real y concreto: un balneario y sus alrededores; el sueño transcurre en el mismo balneario en el que Matilde está pasando sus vacaciones, el cual es descrito con precisa información. Es importante remarcar que toda la parte onírica ocurre en un mundo real, familiar y cotidiano, y según Rosemary Jackson, «para que un texto sea plenamente fantástico, debe combinar ambiguamente lo real y lo irreal, la mimesis y la fantasía»<sup>13</sup>; recordemos en este punto que el lector no sabe que lo que está leyendo es un sueño hasta que empieza la segunda parte: la ambigüedad queda asegurada. En segundo lugar, cabe atender a la descripción del espacio en la parte onírica del relato: un balneario suele ser un lugar abierto, pero el espacio narrativo termina siendo un lugar cerrado, acicate para la opresión, ya que Matilde no quiere salir de su cuarto; y, además, se trata de un espacio lleno de columnas, escaleras y pasillos infinitos que confunden y desorientan la protagonista hasta el punto que configuran otra de las escenas más surrealistas y de tinte kafkiano del relato: «Me estaba haciendo ilusión de ir a alguna parte, de moverme, y tan solo estaba comprendida en la órbita del gran edificio, tragada, buceando dentro de él, sin que mis pasos tuvieran mayor importancia de la que puede tener la trayectoria de un grano de maíz en el estómago de una gallina.»<sup>14</sup>

El sueño de Matilde abarca la creación de otras imágenes surrealistas que enfatizan lo onírico: dentro de un cajón aparece «un gran imperdible solitario y oxidado, con la barriga abierta que se asemeja a un bicho sucio, un insecto»<sup>15</sup>; en el autobús hay gente que mira con los «ojos abiertos [...], igual que ventanas vacías»<sup>16</sup>; al observar el balneario Matilde percibe unas «altas murallas de montañas, espesas, dominadoras como un entrecejo»<sup>17</sup>; y por lo que respecta a los pasillos del hotel antes mencionados, opina que andar por ellos «era como andar por el vientre de una ballena, [...] eran oscuros intestinos»<sup>18</sup>.

Con este telón de fondo, llegamos al punto culminante: el tratamiento del paisaje y la naturaleza, fusionados con el peso de la leyenda tradicional, lo cual entronca directamente con las lecturas románticas de la autora, ya que en las leyendas de Bécquer se buscará —en palabras de Julia Barella— la «imbricación de elementos reales, familiares, conocidos por todos (en este caso, el balneario,

<sup>12</sup> Ídem, pág. 214.

<sup>13</sup> R. Jackson, citada en C. Vázquez y M. D. González, «La literatura fantástica: concepto y evolución del género», *Revista de literatura: primeras noticias*, núm. 188, 2002, págs. 11-24.

<sup>14</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 217.

<sup>15</sup> Ídem, pág. 206.

<sup>16</sup> Ídem, pág. 190.

<sup>17</sup> Ídem, pág. 217.

<sup>18</sup> Ídem, pág. 216.

el jardín y el molino derruido) con otros ligados a la tradición popular, a lo asombroso, al mundo de la magia o de ultra tumba (aquí, la leyenda en torno al viejo molino)»<sup>19</sup>. Nada más bajar del autobús que lleva a los bañistas al balneario, Matilde se acerca a un puente y describe el paisaje que rodea el balneario: alejado, solitario, opresivo: «Estábamos en un paisaje completamente aparte. El aire era muy transparente y todo estaba en silencio. [...] Estábamos en el puente [...] Las barandillas eran de piedra y daban sobre un río sucio y hundido, opaco, sin reflejos, con un agua lisa y quieta de aceituna, prisionera entre altas márgenes de piedra musgosa.»<sup>20</sup>

Tras esta breve pero intensa descripción, que activa en el lector el estado de alerta, se presenta el motivo central del paisaje: un viejo molino derruido, cuya descripción no hace menos que despertar tanto la curiosidad como la intranquilidad en el lector: «No muy lejos del puente había una presa, y junto a ella tres paredes de un viejo molino derruido, con sus ventanas desgarradas, sin mirar, como cuencas de una calavera. Tres paredes de cantos mal pegados, sin techo, muertas de pie encima del agua.»<sup>21</sup>

Si el lector ya queda sobrecogido ante tal descripción, el extraño e inexplicable embrujamiento que, de súbito, siente Carlos, anticipa la premonición de que algo extraño va a ocurrir, en el seno de un lugar tan aparentemente apacible como lo es un balneario. Esta sensación se confirma cuando Carlos le cuenta a Matilde que, según una vieja leyenda, «el molino fue incendiado en una antigua guerra, durante una noche lúgubre de muchas matanzas, y que desde entonces muchas personas se embrujaban y venían a morir a este lugar»<sup>22</sup>.

El embrujamiento repentino de Carlos, que coincide con el embrujamiento del que habla la leyenda, hace que este abandone el espacio cerrado de la habitación —que representaba, para Matilde, «el único lugar seguro de que disponía»<sup>23</sup>— y se dirija hacia las ruinas a pesar de que tanto el maletero como el botones le advierten de que allí «nadie va nunca»<sup>24</sup>. Esta advertencia aumenta, si cabe, la angustia en el lector, dejándolo plenamente consciente de que Carlos se dirige hacia un destino fatal. Mientras, Matilde observa por la ventana que hacia el molino el paisaje se oscurecía: «El molino se me volvía grande y misterioso, poblado por arañas, salamandras y espíritus. Me daba escalofríos pensar en aquella confusa historia de matanzas»<sup>25</sup>; es en este instante cuando advierte que Carlos corre peligro y decide salir a buscarlo. Al cerrar la ventana, nota «otra vez aquel silencio de muerte»<sup>26</sup>. Al salir al pasillo tiene la impresión de que alguien la mira

---

<sup>19</sup> J. Barella, «Literatura fantástica: percepción intelectual del tema», *Anthropos: revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155, 1994, págs. 11-18.

<sup>20</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 193.

<sup>21</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 194.

<sup>22</sup> Ídem, pág. 195.

<sup>23</sup> Ídem, pág. 209.

<sup>24</sup> Ídem, pág. 203.

<sup>25</sup> Ídem, pág. 207.

<sup>26</sup> Ídem, pág. 209.

desde alguna parte y, atemorizada, se pierde por los laberínticos pasillos del hotel, terminando completamente desorientada mientras mira sin parar «una alfombra antigua y aplastada de tonos desvaídos, con un dibujo mareante de espirales»<sup>27</sup>; su obsesión por salir del hotel y llegar al manantial, así como el pavor a que alguien le saliera al paso, crecen hasta convertirse en algo asfixiante: «estas paredes que me aprisionaban, [...], todo el edificio estaba ahogado y prisionero, medio emparedado entre dos altas murallas [...] Sudaba imaginando estas cosas y sentía deseos de gritar»<sup>28</sup>; por fin, Matilde llega al manantial y siente que ha salido del túnel, que puede respirar, aunque este instante solo dura lo que ella tarda en mezclarse con las gentes que pasean por el manantial, que «giran y giran sobre las baldosas [...], una y otra vez, sin perder el compás, al ritmo de todos»<sup>29</sup>, personas fantasmales que la impulsan a andar lo más de prisa que podía, como si nadase contra la corriente, huída frenética que desemboca en otra escena todavía más terrorífica: la llegada al parque en una noche sin luna. Matilde camina por la oscuridad hasta que se acostumbra a la tiniebla y empieza a distinguir sombras y contornos. Los adjetivos cobran aquí una profunda carga de terror, y se agudizan cuando oye «el murmullo apagado y hondo del río, como la voz lamentosa de un prisionero»<sup>30</sup>. El miedo la paraliza al deducir que el molino está cerca y se imagina que «tal vez en torno a sus paredes, donde las aguas se agitaban, aflorasen ahora, entre turbias espumas, las risas sin dientes de los ahogados; y estarían en corro las pálidas cabezas, levantados sus ojos huecos hacia los ojos huecos de las ventanas»<sup>31</sup>. La atmósfera fantástica creada anuncia la presencia de algún fenómeno sobrenatural, llegando a su cénit cuando la protagonista, abrazada a un árbol, clavando las uñas en su corteza, presa por el pánico, empieza a oír «golpes acompasados contra un tambor y pasos de muchas personas arrastrando los pies procesionalmente. [...] Venían los ahogados, no cabía duda, traían el cadáver de Carlos para depositarlo a mis pies»<sup>32</sup>. Matilde —así como el lector— está inserta en un ambiente de terror y misterio que la envuelve y la acorrala: el fenómeno sobrenatural ha irrumpido en una escena donde reconocemos ecos de *El monte de las Ánimas*, de Bécquer: la leyenda del antiguo molino derruido del balneario es equiparable a la ruinosa capilla de Soria; la matanza atroz del molino encuentra su paralelismo en la batalla sangrienta contra los templarios; el sonido de los tambores que acompañan a los ahogados del molino recuerda al tañido monótono y eterno que despierta a las almas de los difuntos templarios; ambos edificios, antiguos, legendarios y ruinosos se encuentran en lugares boscosos, apartados, abandonados y a los que nunca va nadie por temor; y, en ambos casos, lo sobrenatural, finalmente, se encuentra de frente con lo real: en *El monte de las Ánimas*, Alonso, ya como fantasma, entra en el cuarto de Beatriz y deposita al lado de su cama la banda azul

<sup>27</sup> Ídem, pág. 210.

<sup>28</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 217.

<sup>29</sup> Ídem, pág. 221.

<sup>30</sup> Ídem, pág. 222.

<sup>31</sup> Ídem, pág. 223.

<sup>32</sup> Ídem, pág. 224.

ensangrentada, uniendo realidad e irrealidad en un espacio puramente fantástico; en *El Balneario*, por otra parte, Matilde abraza lo sobrenatural en el momento en que irrumpen en el bosque, en plena noche, los sonidos desgarrados de los tambores y los pasos fatigosos de los ahogados que, en muy poco tiempo, van a pararse delante de ella.

Llegados a este punto, y de modo progresivo, narrador y lector quedan envueltos en un halo de misterio y de realidades vaporosas que nos ha situado, al final de la primera parte del relato, ante la presencia de lo sobrenatural. Pero en este mismo final, en el punto álgido de terror, radica también la nota disonante de este relato onírico-fantástico: Matilde contempla la opción de estar soñando, de que todo lo que está sufriendo sea fruto de una pesadilla. Se abre, así, la brecha de la duda en el lector: ¿todo lo ocurrido hasta el momento ha sido real o tan solo un sueño de la narradora intradiegetica? Este momento de vacilación ante la posibilidad de que un hecho sobrenatural tenga una explicación racional, nos sitúa de pleno en la categoría de lo extraño.

Y, efectivamente, desde el instante en que intuye la posibilidad de estar soñando hasta que se confirma la duda, se produce una progresiva desambiguación de los hechos narrados, ya que la voz del botones del hotel se filtra en el sueño de Matilde, la cual parece que, desde su cama, está gritando acaloradamente, presa de las emociones de una pesadilla. El intento del botones para despertarla constituye la incursión de un elemento real en el terreno de lo fantástico, marcando magistralmente el paso del sueño a la vigilia, de lo irreal a lo real, de lo fantástico a lo extraño y la frontera entre la primera y la segunda parte del relato.

El rápido paso de lo onírico a lo extraño deja en el lector una sensación de desconcierto, compartida también por Matilde que, al despertar, identifica al botones del hotel con el botones del sueño, y tiene ganas de retenerle, de preguntarle, por si acaso supiera alguna cosa más acerca de Carlos. Luego, «se levanta y se va al espejo, atraída por una fuerza misteriosa e irresistible. La mujer de dentro de la luna se levanta también y avanza hacia ella, lenta, solemne, fantasmal»<sup>33</sup>. Y mientras ocurre este nuevo hecho misterioso, en el aparente mundo real de una habitación de hotel, unas voces que llegan del jardín arrancan a Matilde del inicio de nueva ensoñación al pedirle que baje a jugar al julepe. Así, Matilde, una mujer soltera y frustrada por una rutinaria vida vacía, sale de su cuarto y, al cerrar la puerta, deja dentro de la estancia todo un mundo de misterio, sueños y embrujamientos que, suponemos, se reanudarán cuando llegue la noche y ella regrese a su estancia para dormir.

Concluyendo, podemos afirmar que el eje ficcional de *El balneario* es el sueño, un recurso a través del cual el lector pasa de un mundo plenamente onírico y fantástico a un mundo regido por lo extraño, por lo posible, mediante el despertar del narrador. No obstante, es importante remarcar que esa vuelta a la realidad no disipa del todo la ambigüedad de los hechos, ya que en la segunda parte el halo de lo sobrenatural se filtra en la realidad y queda flotando, latente, en el cuarto

<sup>33</sup> C. Martín Gaité, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978, pág. 233.

de Matilde, esperando su regreso. Así, lo onírico y lo extraño, la confusión entre sueño y realidad, quedan trabados de modo magistral en esta primera novela de Carmen Martín Gaité, una autora que desde niña había soñado con mundos fantásticos y que de mayor, a las puertas de la muerte, todavía afirmaba que se dirigía hacia la magia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARELLA, J., «Literatura fantástica: percepción intelectual del tema» *Antrophos: revista de documentación científica de la cultura*, núm. 154/155, 1994, págs. 11-18.
- CAILLOIS, R., *Au coeur du fantastique*, París, Gallimard, 1965.
- FREUD, S., *La interpretación de los sueños (vol. III)*, Madrid, Alianza, 1983.
- GARCÍA Pavón, F., *Antología del cuentistas españoles contemporáneos 1939-1966*, Madrid, Gredos, 1976.
- MARTÍN GAITE, C., *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1978.
- *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002.
- SANZ VILLANUEVA, S., *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980.
- VÁZQUEZ, C.; GONZÁLEZ, M. D., «La literatura fantástica: concepto y evolución del género», *Revista de literatura, primeras noticias*, Núm. 188, 2002, págs. 11-24.





## CAPÍTULO 8

### Opresión, represión y aprendizaje en la inmediata posguerra: *La insolación* de Carmen Laforet

CARLOS VADILLO BUENFIL

*Universidad Autónoma de Campeche (México)*

En *La insolación* (1963) Carmen Laforet vuelve a los inciertos y autoritarios tiempos de la posguerra española, período recreado en sus tres novelas anteriores: *Nada* (1945), *La isla y los demonios* (1952) y *La mujer nueva* (1955). Y, como en sus dos primeras narraciones, la autora aborda problemáticas de iniciación, inexperiencia y zozobra, aunque la particularidad de *La insolación* es que el protagonismo no recae en una heroína, como en las novelas mencionadas, sino en un adolescente que descubre los entresijos y las escisiones de la existencia.

*La insolación* es el inicio de una trilogía que no se concretó pues solo se publicaron las dos primeras novelas, la aludida y *Al volver la esquina* (2004), obra en la que Laforet continúa con el itinerario vital del protagonista. Sanz Villanueva comenta que en las dos únicas ficciones publicadas «aparecen signos de la realidad histórica [...] síntomas de la España de la etapa franquista más oscura, pero apenas valen más que como telón de fondo de dilemas privados y manifestaciones psicológicas»<sup>1</sup>. Un sentido parecido expresa Elisabetta Noè cuando escribe que aunque en ambas narraciones existen huellas de la realidad histórica esparcidas en el texto, no llegan a configurar una función autónoma y son un telón de fondo

---

<sup>1</sup> S. Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010, pág. 122.

para desarrollar una historia individual e íntima<sup>2</sup>. Anna Caballé e Israel Rolón afirman que en *La insolación* «el ambiente queda muy desdibujado»<sup>3</sup>, y, por su parte, Laforet asegura que en esta obra «narra un primer impacto adolescente y completamente íntimo, con referencias apenas esbozadas sobre los años cuarenta [...] en España. La narración es en apariencia un simple entretenimiento en que he tratado de dar el ambiente de arrebato e interés que únicamente para un muchacho [...] tienen los personajes y los sucesos que se narran»<sup>4</sup>. Nos parece que todas estas declaraciones reducen la riqueza interpretativa del texto, pues, por lo menos en *La insolación*, laten las represivas huellas del primer franquismo, indicios que configuran un contexto ideológico que pesará sobre los hechos finales de la novela, sobre el «aprender del padecer» del héroe. A nuestro entender, más que un mero «telón de fondo», el ambiente opresivo del nacionalcatolicismo ofrece una significativa presencia que aporta elementos para el análisis de la formación del púber. Sin la mención y tratamiento del clima de la posguerra, no podrían descifrarse las revelaciones que sobrevienen al iniciado y que lo instalan en cierta comprensión del mundo que lo va a remitir a la elección de su auténtica posibilidad, a la posesión de sí mismo<sup>5</sup>. Las conductas y registros lingüísticos de los personajes traslucen una sociedad patriarcal y monolítica que regula la vida bajo la dictadura que ya había comenzado a practicar sus mecanismos coercitivos para castigar a los republicanos. Es, como puntualiza el protagonista Martín al hablar de esa temporalidad, «la guerra civil cuya angustia aún palpaba en el aire»<sup>6</sup>.

La visión y voz que Laforet elige para su tercer *Bildungsroman* corresponde a la tipología discursiva del narrador omnisciente que focaliza tanto externa como internamente; esta estrategia concatena peripecias con realidades íntimas en las que se debate el iniciado, ser que vive un tiempo existencial dentro de un tiempo histórico señalado por dos tipos de dominaciones: la visión hegemónica de los vencedores y la supremacía masculina; manifestaciones salvaguardadas por los insolados corifeos del nacionalcatolicismo: la familia, la Iglesia y el Estado.

## 1. ESPAÑA EN SU INSOLACIÓN

Según Bajtin, una novela debe mostrar una imagen que refleje *todo* el mundo y *toda* la vida, y en esa capacidad de sustitución radica su esencia artística; pues bien, en *La insolación* los sucesos y la ideología representados cumplen con *sustituir* «la totalidad de una época [...] la vida de una época»<sup>7</sup>, y dan cuenta de un entorno

<sup>2</sup> Cfr. E. Noè, «Otro paso “fuera del tiempo”»: *Al volver la esquina* de Carmen Laforet», *Revista de Literatura*, núm. 138, vol. 69, 2007, pág. 575.

<sup>3</sup> A. Caballé e I. Rolón, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA, 2010, pág. 294.

<sup>4</sup> C. Laforet, «Por qué de esta trilogía», *La insolación*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 45-46.

<sup>5</sup> Cfr. N. Abbagnano, *Introducción al existencialismo*, México, FCE, 1955, pág. 20.

<sup>6</sup> C. Laforet, *La insolación*, Barcelona, Planeta, 1963, pág. 57.

<sup>7</sup> M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1998, pág. 215.

denominado primer franquismo. En esta novela Laforet traza, como lo hizo en el realismo oblicuo de *Nada*, las consecuencias visibles de la autarquía económica del régimen de Franco: racionamiento, precios exorbitantes, estraperlo y corrupción<sup>8</sup>. La carestía y la desnutrición se ensañan con Martín, el protagonista, que siente hambre y «una oscuridad que le hiela los huesos»<sup>9</sup>, un notarse «exhausto y triste como si tuviera los huesos llenos de aire negro por dentro»<sup>10</sup>. Su ansia e incertidumbre son símbolos del hambre y el desasosiego de la colectividad de los años cuarenta. La temporalidad individual conectada con la temporalidad colectiva nos remite a la historicidad contenida en las novelas de héroes transformados: la problemática privada del personaje (la temporalidad individual) trasciende su esfera para catapultarse hacia la existencia histórica (la temporalidad electiva)<sup>11</sup> de una España secuestrada por un sistema autoritario. La *verdad* histórica y la *verdad* estética se funden en el friso de *La insolación*.

Beniteca es el microcosmos de la España franquista. Un pueblo ultra católico regido por tradiciones androcéntricas, como la de Semana Santa: los hombres se disfrazan de personajes bíblicos y se adueñan del espacio público para beber, mientras que las mujeres se confinan en el recato del espacio doméstico. Representaciones de las buenas conciencias de la localidad son el médico Clemente y María, su mujer. Al enterarse María que Ana ha visitado en su habitación a Pepe, su hijo, extiende la versión de que la adolescente se ha entrometido en la vida del joven para casarse con él, pero Pepe nunca desmiente que él la había invitado para explicarle filosofía, mas lo que en realidad pretendía era obtener favores sexuales. La hipocresía queda en evidencia cuando Clemente también quiere aprovecharse de la muchacha y no cesa en sus acosos. El médico y los suyos encarnan a la familia que se ufana en erigirse como baluarte de la moral del nacionalcatolicismo, pero no es más que continuadora de la «reproducción de la dominación y de la visión masculinas»<sup>12</sup>, al considerar que las féminas atentan contra la integridad de los varones. Es tal el prestigio social del médico que el teniente Eugenio Soto, padre de Martín, lo considera un «caballero de este pueblo, un hombre decentísimo»<sup>13</sup>, en contra de la opinión de su hijo que, por lo que ha visto y oído del propio don Clemente, lo considera un depravado.

Otra institución mantenedora de la visión patriarcal y la intolerancia es la Iglesia. En el relato, los curas echan de misa a la nana Frufrú, por su extravagante vestimenta. La anécdota rebasa su superficialidad cuando consideramos a la Iglesia

<sup>8</sup> Cfr. M. Á. del Arco Blanco, «“Morir de hambre”. Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo», *España en los años sesenta. La percepción de los cambios. Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5, Universidad de Alicante, 2006, pág. 243.

<sup>9</sup> C. Laforet, *La insolación*, ob. cit., pág. 64.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 68.

<sup>11</sup> Cfr. M. Bajtin, ob. cit., pág. 235.

<sup>12</sup> P. Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2012 (1.ª edición de 2000), pág. 107.

<sup>13</sup> C. Laforet, ob. cit., pág. 205.

«habitada por el profundo antifeminismo de un clero dispuesto a condenar todas las faltas femeninas a la decencia, especialmente en materia de indumentaria [y] reproductora de una visión pesimista de las mujeres y de la feminidad»<sup>14</sup>. Por eso, un cura de Beniteca comenta que nunca armaría el escándalo de darle la comunión a la dueña del prostíbulo y a sus pupilas, por salvaguardar la vergüenza de un país católico, sobre todo «después de una cruzada». Esta última frase del sacerdote se refiere al alzamiento armado emprendido por Franco para liberar a España, según sus huestes, del ateísmo y el comunismo, levantamiento que contó con las bendiciones eclesiásticas. La conducta del párroco transparenta una doble moral, pues condena la actividad ejercida por las prostitutas, pero no se pronuncia en contra de sus consumidores.

Ana es otro personaje estigmatizado por su desparpajo y por el reto a la sociedad. Es una chica indiferente a los ritos eclesiásticos, como son las heroínas de las otras novelas de aprendizaje de Laforet, y es señalada como una «lagarta» por la maledicencia popular. Ana pertenece a esa estirpe de chicas que van a contracorriente de la comunidad en la que se desenvuelven: no son sumisas, ni hogareñas ni devotas; es otra «chica rara», como denominó Martín Gaité a las protagonistas que se desmarcaron de los modelos femeninos trazados por la novela rosa y la ideología oficial.

La paradoja es que las mujeres han interiorizado tanto la visión patriarcal que reproducen los prejuicios contra las de su mismo sexo y se prestan para ofender a las que no encajan en lo convencional; tampoco esta devaluación femenina escapa a la mirada artística de la autora catalana y la encarna en la madrastra de Martín, cuando califica de inmoral a Ana y de loca a Frufrú. Víctima del falocentrismo es Adela, esposa que solo pare niñas, de ahí sus ansias por concebir un varón para no sentirse herida y desvalorizada como mujer y madre. Detesta al hijo de Eugenio por pretextos nimios, y más lo aborrece cuando su cónyuge le remarca que ya tenía un hijo varón y que no le importaba que siguiese ella procreando niñas. La idiosincrasia de la supremacía del hombre también la mantienen madres de otras generaciones, como la abuela de Martín que siente desconfianza de las que estudian y sostiene que la mujer debe servir para la casa y el cuidado del marido y de los hijos.

El nuevo Estado, con su autoritarismo y su proclamación de la superioridad masculina, también deja rastros históricos en la narración. En los primeros tiempos de la posguerra, los doctrinarios fascistas usaban términos como «virilidad» y «revolución» que contraponían al «feminismo» y al «pacifismo»<sup>15</sup>. Estas manifestaciones encontraron eco en la violencia política dirigida hacia la represión individualizada y el control social. El revanchismo del régimen político cobra actualidad en el segundo verano de la novela. A Damián, el «rojo» marido de la guardesa de la finca donde vivían Ana y Carlos Corsi, todos lo creen difunto al

---

<sup>14</sup> P. Bourdieu, ob. cit., pág. 107.

<sup>15</sup> Cfr. M. Loff, «La política cultural de los “Estados nuevos”», *Revista de Occidente*, núm. 223, diciembre 1999, pág. 57.

finalizar la guerra, pero los muchachos lo descubren resguardándose en la torre. La aparición del «topo» y sus desesperados intentos por la invisibilidad revelan los terrores de los fugitivos del franquismo, miedos ejemplificados en los gestos animalescos del perseguido que implora no ser delatado porque le cortarían el cuello. En el tercer verano, por Carlos, Martín se entera que Damián había sido apresado antes de embarcar y que permanecía en la cárcel. Otra huella de la aplicación arbitraria de la justicia que impartían los tribunales militares.

El teniente Soto se considera autorizado para represaliar al vencido, como deja de manifiesto cuando exclama que a lo mejor el médico y su familia eran unos «cochinos rojos camuflados»<sup>16</sup>, a los que él mismo llevaría al paredón. Es la actitud del soberbio vencedor y sus cómplices que actúan ante una delación, ya contra el nuevo Estado, ya contra la moral y la Iglesia. Y es que la política de exterminio podía ser impuesta por el ejército, los cuerpos policiales, los integrantes de Falange y por miembros de la sociedad fieles al régimen y revestidos de mando ante el ciudadano<sup>17</sup>. Por eso, no son casuales los dibujos de Martín en su primera estancia en Beniteca: niños falangistas, guardias civiles y sotanas, un panorama muy común por las calles, las representaciones vivas del nacionalcatolicismo.

Soto es la encarnación de la masculinidad ensalzada por la dictadura. Su lenguaje es brusco y «viril» y refleja la ideología dominante a la que él pertenece y reafirma el papel de inferioridad de la mujer. Su afán es obedecer la consigna de Franco: a los hombres tocaba, una vez finalizada la guerra, la reconquista del hogar. Y una de las formas de la reconquista es mediante la palabra. Sus enfrentamientos con su mujer los resuelve con un «Calla ya, coño. Calla y déjalo. Es un hombre. Déjalo»<sup>18</sup>. El padre de Martín distingue entre el trato de las niñas y el de su hijo, pues en los varones se celebraba su talante aventurero y hasta era fomentado dentro de las familias, como algo propio de la condición masculina, en contraste con las recatadas actividades de las niñas<sup>19</sup>. Soto da por sentado que Martín puede vagabundear por los alrededores pues es un hombre, porque una chica no puede salir «a la puerta de la calle sin permiso»<sup>20</sup>. Era también la idiosincrasia practicada por el Frente de Juventudes que recomendaba a los niños y adolescentes (*Pelayos y Flechas*) adoptar atributos masculinos: «disposición combativa», «ardor viril» y un «modo de ser ardiente y riguroso», sobre todo con los de ideas divergentes a la Falange Española<sup>21</sup>.

Por esta creencia de la supremacía varonil, Soto mantiene la distinción de los géneros ante Adela. Cuando esta le sugiere que su hijo podría darle un disgusto con Ana, Eugenio le ratifica que su hijo es un hombre, por lo tanto es libre. «Lo

<sup>16</sup> C. Laforet, ob. cit., pág. 233.

<sup>17</sup> M. Loff, ob. cit., pág. 57.

<sup>18</sup> C. Laforet, ob. cit., pág. 212.

<sup>19</sup> Cfr. C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. 97.

<sup>20</sup> C. Laforet, ob. cit., pág. 41.

<sup>21</sup> Cfr. L. Otero, *Flechas y Pelayos. Moral y estilo de los niños franquistas que soñaban imperios*, Madrid, Edaf, 2000, págs. 71-135.

único que no perdonaría a un hombre es que fuera un blando o un afeminado, coño. Eso es lo que no perdonaría, pero si sale de noche para pelearse yo prefiero no enterarme. Eso es sano»<sup>22</sup>. Soto está satisfecho de que su hijo tenga amistad con Ana, así reafirma su masculinidad, como recalca a Clemente: «a mi hijo [...] no le va a perjudicar la reputación acompañar a una chica más o menos ligera de cascos»<sup>23</sup>; por eso ante su afán machista, el teniente asevera que si comprueba que un militar es homosexual le daría una pistola para que se suicide. Por supuesto, cuando afirma al abuelo de Martín que el chico cursará dibujo en la Academia militar es porque considera que aprenderlo en otra institución equivaldría a ejercitarse en algo «que no es cosa de hombres»<sup>24</sup>. La feminización de lo masculino es considerada insultante, de ahí la vengativa maledicencia de Clemente que abarca a Martín y a Carlos, pues hace hincapié en que los vieron en la verbena tomados de la mano. Eugenio teme que la actitud dudosa del hijo lo deje en ridículo delante de los otros.

Uno de los actos nacionalistas predilectos de la dictadura es descrito en la novela, cuando los tres amigos escuchan de pie los himnos en el cine del pueblo. La exaltación patriótica de los cuarenta es propulsada por el Estado, no solo para legitimar la popularidad del «Glorioso Movimiento Nacional», sino para intimidar a los enemigos. Contrasta esta celebración solemne con el jolgorio en la sala cuando, momentos después, los espectadores rugen y aplauden al echar de menos los besos de los actores. Así pues, tampoco escapa a los ojos de Laforet la ridícula censura franquista que velaba por la moral de los cinéfilos.

## 2. INICIACIÓN Y EPIFANÍA

No es de extrañar que el primer título de *La insolación* fuera *Efebos*, pues es el relato del adolescente en el trance de entender el mundo de los adultos y de la búsqueda de modelos que lo orienten. Y es precisamente, a sus casi quince años, lo que acontece a Martín cuando su padre va por él, una vez concluida la guerra, luego de cinco años de no frecuentarse, ya que es huérfano de madre y vive con sus abuelos maternos.

En la primera parte de la novela, Martín siente admiración por su padre, quiere ser como él y rechaza el trato cariñoso de la abuela; presiente que igualarse a su padre lo instala en los territorios de la edad adulta. Su apresurada huida de la niñez le produce un mirar a su alrededor con extrañeza y vergüenza; se confiesa aborrecer a la abuela porque ella significa la infancia que ya quiere dejar atrás. Su formación dentro de la masculinidad empieza en ese primer viaje a Beniteca, donde Martín cree que imitar a su padre es lo correcto. En un descanso el padre ordena a Martín que se beba el vino de un trago, con todo y mosca atrapada en

<sup>22</sup> C. Laforet, ob. cit., pág. 158.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 200.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pág. 11.

la superficie, «como un legionario, coño»<sup>25</sup>. Por eso, tras vomitar en el trayecto, siente rabia contra sí mismo, porque devolver lo feminiza, lo asemeja con su madrastra, quien vomita a causa de su preñez.

El primer día de estancia en el recinto militar emociona a Martín, y quiere correr a contárselo a Adela pero Eugenio lo frena; desde su interior el chico agradece al padre su afán de «que le hiciese más hombre»<sup>26</sup>. Por la noche, al intentar besarle para despedirse de él, Eugenio le contesta que los hombres no se dan besos, pues es una porcada. Al lado de su padre, Martín comienza a entender las diferencias entre lo masculino y femenino. Incluso, en las reuniones del Casino, la división es clara: en una sección los militares, los curas y el médico con sucedidos de guerra; en la otra, las mujeres con charlas de partos y criadas.

Hasta que la escasa experiencia de Martín da un vuelco con el conocimiento de Ana y Carlos. El mundo de los Corsi es una forma de vida fascinante que contrasta con el existir chato de la casa paterna. Incluso Ana y Carlos son muy distintos a todos los chicos que el protagonista ha conocido. En los veranos viajan a Beniteca en compañía de Frufrú, y desde allí esperan la llegada de su padre. La familia es una galería de personajes circenses e insólitos para Martín, incluyendo a la difunta madre de los chicos. Con los Corsi es imposible fijar verdades, todo es escurridizo como los mismos adolescentes que mezclan viajes por el mundo y juegan a representar una farsa; Anita integra a Martín al clan al darle la bienvenida para su compañía: «tú también puedes ser una comparsa de nuestro teatro»<sup>27</sup>. Los Corsi son el pretexto para envolver de fantasía la rutina en casa de los Soto. El asco de Martín por la tertulia de sus padres en el Casino, al salir de misa, le muestra «una terrible vaciedad»<sup>28</sup>. Su verdadero microcosmos gira en torno a sus conocidos, incluyendo a Frufrú, pero Martín ignora por qué le atraen tanto esas vidas fascinantes y misteriosas. La idea de masculinidad del púber entra en conflicto al intimar con los hermanos. Martín es testigo de los arrumacos de Frufrú hacia Carlos y piensa que ni su padre, ni sus compañeros de instituto, ni siquiera su abuelo lo verían natural, pues era algo que ponía en entredicho la hombría. Su primera despedida del verano es sellada con un beso en la boca, tanto de Anita como de Carlos, un acto que desubica a Martín por considerarlo poco viril, como dirían los hombres de su medio.

Más allá de unos compañeros para vivir aventuras por las playas y las periferias del pueblo, los dos adolescentes significan, como se dice Martín, un esplendor y una «sensación de arrebató fuera del mundo conocido y cercano que había notado»<sup>29</sup>, cuando ellos aparecieron. Esa familia transmite a Martín la enseñanza de la tolerancia y es un antídoto contra la solemnidad de la que se revestía la tradicional familia franquista. En su *darse cuenta*, Martín sopesa el contraste entre la

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, pág. 13.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pág. 15.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, pág. 50.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pág. 197.

mezquindad del médico de Beniteca y la generosidad de don Narciso, el médico amigo de sus abuelos en Alicante.

El narrador diserta que es «todo lo mismo y nada igual al mismo tiempo, porque se siente cada año que no es el mismo del año anterior»<sup>30</sup>. Frase que nos adentra en la transformación de una conciencia. Justo lo que sucede en la interioridad de Martín en el segundo verano, pues tiene la clarividencia de que está arrinconando a aquel niño que pretendía ser militar; Martín ya no posee la docilidad para permitir que su padre dirija su destino. Soto es «una especie de maniquí de hombre fuerte y sano dominado por su mujer —otro maniquí— a los que Martín veía como a través de una niebla. Y de pronto la niebla se disipó»<sup>31</sup>. La magnificencia de la abuela sensibiliza al iniciado y se recrimina haber preferido a ese hombre «grueso y tosco». A través de las actitudes de sus abuelos, al adolescente se le develan Eros y Tánatos. Eros está representado en la casa alicantina, donde no escatimaban para mantenerlo y lo animaban a seguir la vocación artística. En cambio, en casa de los Soto prevalecían las animadversiones y los malentendidos, la mortaja de lo creativo.

Y aunque en el instituto Martín y sus compañeros hablan de mujeres, el protagonista no experimenta un despertar sexual, a pesar de su proximidad con Anita y los roces de sus cuerpos. Más bien, él sentía vergüenza, por ejemplo, cuando Anita le comentaba que iba a bañarse desnuda, pero ella lo decía solo para tantear su timidez. Tampoco puede entender lo que escucha en casa sobre un asistente homosexual, pues para él la imagen de un afeminado es la de un hombre con la cara pintada y en quimono, como su madrastra, no un militar que debe encarnar lo viril. Es hasta el tercer verano en Beniteca, cuando a sus dieciséis años le asalta la manifestación de Eros hacia el otro sexo, hacia Benigna, la joven criada de Frufrú, pero todo queda en admiración y palabras. La camaradería entre Carlos y Martín se acentúa en la leve ausencia de Anita y en los flirteos de los muchachos con las mujeres de la playa; es una íntima complicidad en el proceso formativo hacia la masculinidad, «compenetrados uno con el otro en la alegría de tener secretos entre los dos y de sentirse al mismo tiempo más a gusto en aquella salvaje soledad»<sup>32</sup>. Carlos es un ser vulnerable que demuestra dependencia de su hermana, pero Martín lo admira por la intrepidez de la que él carece.

Por su inexperiencia, Martín no es capaz de analizarse a profundidad, pero su espíritu sensible no deja de registrar los paisajes y las construcciones del poblado. Su vocación ya había comenzado a forjarse en Alicante, donde tomaba clases de artes plásticas, y pretende en el futuro ingresar a la Academia de San Fernando, en Madrid. Las pulsiones artísticas laten dentro de él, y su explosión sobreviene en los cuatro últimos capítulos, donde se percibe la transformación del protagonista, la adquisición de cierto grado de madurez alcanzado en ese último verano.

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pág. 235.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pág. 143.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 219.



El capítulo xxii esclarece el título de la novela, pues alude a una toma de conciencia que Martín asume sobre su aptitud artística. Lo acontecido al muchacho es un momento epifánico, un instante revelador en la soledad de la playa, donde a Martín se le presentó la vida del pintor, «aquella vida que había estallado como una ola dentro de su pecho»<sup>33</sup>. El momento de revelación es decisivo y le descubre cómo debería ejercitar su oficio, sin ataduras de ninguna índole. El arte es una práctica en absoluta libertad que no admite concesiones: «Ayer me di cuenta de lo que era mi verdadero destino en la vida. Me di cuenta de la fuerza que puede tener un hombre para crear.»<sup>34</sup> De este *darse cuenta* de Martín proviene su distanciamiento espiritual de los Corsi, a los que no les importa hablar más que de la inmediatez. Sabe que no lo entienden ni lo entenderán, por eso ambos consanguíneos se mofan de sus reflexiones; prueba de ello es que Carlos le espeta que habla como un cura y que había tomado una insolación.

Y sí, Martín tiene la clarividencia suficiente para descubrir que los veranos transcurridos en Beniteca eran una insolación que lo hacía olvidarse de su arte. Y el arte es para Martín la liberación de la conflictiva realidad doméstica al lado de su padre y su madrastra, el distanciamiento de la realidad social anclada en los prejuicios y las intolerancias contra los que actúan y piensan de forma distinta. Martín es un espíritu en formación que revela estados de ánimo que oscilan entre la conciencia y la inconsciencia, entre las ganas del reconocimiento y el aprecio de los circundantes. Por eso, alardea de su superioridad intelectual frente a sus amigos al referirles su proyecto artístico.

Martín ha erigido una postura ante la vida. La adquisición de la experiencia significa en el ser una conciencia de que *algo* del mundo le ha sido revelado; el ser, nos ilustra María Zambrano, es esa criatura «necesitada hasta de una revelación: de verse y de ser visto»<sup>35</sup>, avidez que lo va proyectando hacia su *completud*. Esa revelación o epifanía es la insolación signada por los primeros cigarrillos que fuma con su amigo. Ese último verano es para Martín la estación cósmica donde se agostan los resabios de la niñez que aún le quedan y se marca su entrada al mundo para expandir su ser hacia la busca de un lugar en el concierto humano<sup>36</sup>.

La *insolación* es algo más que «una estampa de adolescencia»; si unimos las teselas provenientes del medio sociocultural que rodea a Martín, obtenemos el mosaico completo de la España cautiva que fragua el aprendizaje del protagonista. Esa experiencia es revelación y es historia, porque la historia verdadera prosigue su derrotero bajo la historia apócrifa<sup>37</sup>. Martín persigue su historia auténtica, fiel a sí mismo y a su vocación entrevista bajo la insolación y la luminosidad de los que le han manifestado genuina querencia. Y pertenece a aquellos desamparados sobre los que ha caído la verdad y son como el cordero con el sello de su amo<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 228.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 224.

<sup>35</sup> M. Zambrano, *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986, pág. 11.

<sup>36</sup> Cfr. G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982, pág. 179.

<sup>37</sup> Cfr. M. Zambrano, *Senderos*, ob. cit., pág. 23.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 250.

La entrada al mundo adulto de Martín proviene de un confuso incidente. Para suscitar el interés de su hermana, Carlos decide pasar la noche en la habitación de su amigo; después de charlar se quedan dormidos, uno junto al otro. Adela, que esa madrugada ha visto a Carlos trepar por el poste de luz, no encuentra mejor ocasión para vengarse de su hijo adoptivo y no duda en despertar al teniente para guiarlo hasta donde Martín reposa en actitud sospechosa. El protagonista es una víctima de la intolerancia impuesta por la ideología patriarcal de los dominadores, como Eugenio que cree que su hijo es homosexual por descubrirlo en la cama con su amigo. Soto arremete a golpes contra su vástago y lo deja encerrado en la habitación, sin concederle ninguna explicación ni darle el beneficio de la duda, como un immaculado justiciero que pone en cintura a los de tendencias pervertidas; su cerrazón causa la ruptura definitiva entre padre e hijo. Martín se sabe en la orfandad existencial, sin los dones de la paternidad, sin los dones de la amistad, sin asidero alguno, pues está convencido que ni la servidumbre le cree; quiere suicidarse ante el dolor de que lo consideren un desvergonzado por dormir con otro chico.

El embotamiento de Martín lo obliga a fugarse de la casa paterna, bajo las pérfidas recomendaciones de Adela. Es así como descubre «que el infierno no está en uno mismo, sino en los encontronazos contra las aristas de los demás»<sup>39</sup>. El retorno a la casa de los abuelos es la vuelta a la *casa natal*, el anhelado refugio, el cuerpo del edificio para las ensoñaciones de infancia que tiene Martín antes de ingresar a su umbral<sup>40</sup>. El reconocimiento de la brutalidad del mundo, la huida y el retorno a Alicante son parte del proceso de transformación e iniciación para Martín, el espíritu que se torna para alzarse en un hombre nuevo equivalente a un cambio básico en la condición existencial<sup>41</sup>. A modo de revelación sabe que «estaba solo y el mundo en masa era enemigo suyo. Había un mundo alrededor que no entendía el deslumbramiento del verano ni la amistad. Ni siquiera los Corsi entendían la amistad. Nadie»<sup>42</sup>.

En el itinerario de su fuga los «guardias civiles, falangistas, militares y todos los uniformes que había visto en el viaje le habían dado miedo»<sup>43</sup>. Son las vivas imágenes de la opresión y la represión franquista. A Martín, como a varias generaciones, le heredaron una «posguerra deforme y cruel, con uniformes castrenses, con sotanas hipócritas, misas y crucifijos, falsos mitos y miedos auténticos»<sup>44</sup>. Entonces el epígrafe de la novela se explicita: «De pronto, bajo el pie, cruje un desierto/con una flor de pétalos punzantes/Aridez, lejanía, vil vacío». El desencanto inunda a Martín antes de concluir el estío, una revelación tal herida abierta que

<sup>39</sup> C. Martín Gaité, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pág. 223.

<sup>40</sup> Cfr. G. Bachelard, ob. cit., pág. 207.

<sup>41</sup> Cfr. M. Eliade, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairós, 2000, pág. 10.

<sup>42</sup> C. Laforet, ob. cit., pág. 267.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, pág. 266.

<sup>44</sup> J. Gracia García, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2006, pág. 11.

estira la distancia con los otros y origina la vaciedad del encontrón del *yo* con el rostro del mundo. La realidad es aridez y flor que desgarrar. Es el dolor de saberse represaliado por un régimen simbolizado en la familia que anula las voluntades ajenas a sus dogmas; es la enseñanza que provee el sufrimiento, que es la verdadera fuente de toda experiencia<sup>45</sup>.

*La insolación* es el emblema de la adolescencia solitaria cuya experiencia primera se nutre del aprendizaje de que el mundo adulto está contaminado por la inquina y la falacia, una sociedad vengativa y prejuiciosa como fue la de la inmediata posguerra. La novela de Laforet es una *verdad* estética que exhibe a una ideología dominante y dictatorial que, con sus mecanismos de control y sus apabullamientos, atenta contra el espíritu en libertad y la posesión de sí mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCO BLANCO, M. Á., «Morir de hambre». Autarquía, escasez y enfermedad en la España del primer franquismo», *España en los años sesenta. La percepción de los cambios. Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5, Universidad de Alicante, 2006, págs. 241-258.
- ABBAGNANO, N., *Introducción al existencialismo*, José Gaos (trad.), México, FCE, 1955.
- BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación*, Ida Vitale (trad.), México, FCE, 1982.
- BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal*, Tatiana Bubnova (trad.), México, Siglo XXI Editores, 1998.
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, 2012 (1.ª edición de 2000).
- CABALLÉ, A. y ROLÓN, I., *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA, 2010.
- ELIADE, M., *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Miguel Portillo (trad.), Barcelona, Kairós, 2000.
- GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trad.), Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- GRACIA GARCÍA, J., *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- LAFORET, C., *La insolación*, Barcelona, Planeta, 1963.
- «Por qué de esta trilogía», *La insolación*, Madrid, Castalia, 1992, págs. 45-48.
- LOFF, M., «La política cultural de los “Estados nuevos”», *Revista de Occidente*, núm. 223, diciembre 1999, págs. 41-62.
- MARTÍN GAITE, C., *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- NOÈ, E., «Otro paso “fuera del tiempo”: Al volver la esquina de Carmen Laforet», *Revista de Literatura*, núm. 138, vol. 69, 2007, págs. 559-576.

<sup>45</sup> Cfr. H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, págs. 432-433.

OTERO, L., *Flechas y Pelayos. Moral y estilo de los niños franquistas que soñaban imperios*, Madrid, Edaf, 2000.

SANZ VILLANUEVA, S., *La novela española durante el franquismo: itinerarios de anormalidad*, Madrid, Gredos, 2010.

ZAMBRANO, M., *Senderos*, Barcelona, Anthropos, 1986.

## CAPÍTULO 9

# Sobre el Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester: La juerga de un demonio en el burdel de Celestina<sup>1</sup>

DAVID PÉREZ ÁLVAREZ  
*Universidad de Vigo*

Una de las características más destacables de la obra de Gonzalo Torrente Ballester es la convivencia de procederes narrativos realistas y fantásticos. A este respecto, afirma Alicia Giménez: «no utilizó el realismo como una etapa de superación progresiva de su técnica, como una escala menor hasta llegar a la tan ansiada literatura imaginativa, fantástica o de creación, sino que simultaneó ambas, e hizo uso de una y otra cuando su inspiración, su gusto o el tratamiento del tema se lo aconsejaron»<sup>2</sup>. Dentro de esa alternancia, o tal vez deberíamos decir fusión, ocupa un lugar clave su recreación del mito donjuanesco. Como señala Carmen Becerra, *Don Juan* supone «un salto cualitativo en su producción», por la intensidad con que introduce en dicha novela «el humor, la imaginación y la fantasía», de presencia mucho más tenue en obras anteriores<sup>3</sup>. El propio autor confiesa en el «Prólogo»: «me he visto obligado, durante cinco años, a escribir una novela realista de mil trescientas páginas: esa trilogía que, con el título de

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado durante el disfrute de una beca FPU del Ministerio de Educación, y dentro del Proyecto de Investigación (FFI 2012-34025) «Gonzalo Torrente Ballester (III)» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I.

<sup>2</sup> A. Giménez, *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, págs. 33-34.

<sup>3</sup> C. Becerra, «Introducción» a G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, 1997, pág. V.

*Los gozos y las sombras*, han leído alrededor de dos millares de españoles. Confieso que, en ese tiempo, muchas veces me vi tentado a escapar a la fantasía por cualquier rendija inesperada, y que, siempre que esto acontecía, en los umbrales me esperaba Don Juan»<sup>4</sup>.

Carmen Becerra ha observado y analizado con gran perspicacia la relevancia estructural que el binomio realidad-fantasía tiene en la disposición de esta novela, advirtiendo la presencia de dos tramas interdependientes<sup>5</sup>, una de carácter más realista (capítulos I, III y parte del V), que «cuenta lo que sucedió a un escritor español en París a comienzos de los años sesenta, tras su encuentro con un original personaje que dice ser un demonio, de nombre Leporello, criado de (...) don Juan»<sup>6</sup>, y otra más próxima a lo fantástico (capítulos II, IV y parte del V), que contiene «una (...) sinóptica versión de la juventud y trayectoria vital de don Juan desde el siglo XVII (en la España de la Contrarreforma) hasta la actualidad»<sup>7</sup>.

El pasaje en el que nos vamos a detener pertenece a esta última trama, concretamente al capítulo II, también denominado «Narración de Leporello». Este personaje toma la voz para dar cuenta de su condición demoníaca y explicar en qué circunstancias pasó a servir a don Juan, y lo hace hablando de sí mismo en tercera persona y aplicándose el sobrenombre (que es en realidad su auténtico nombre de diablo) de Garbanzo Negro. Desde las primeras líneas, dedicadas a determinar la categoría de este diablillo en la jerarquía del infierno y su cometido como rematador de almas condenadas, el capítulo ingresa de lleno en el terreno de lo sobrenatural. Por otra parte, prácticamente todos los elementos fantásticos de estas páginas se inscriben dentro de un marco religioso, con el contraste entre la esfera divina y la demoníaca como trasfondo. Así, al inicio de la acción, Garbanzo Negro se halla instalado en el cuerpo de un fraile, el padre Welcek, profesor-adjunto de Teología en la Universidad de Salamanca, y esa tensión provocada por la intrusión de un «funcionario» del infierno en instancias clericales perdura y se intensifica según avanza el texto. El primer sobresalto tiene lugar cuando, en mitad de la noche, lo requiere un mensajero de la Inquisición, con todos los temores que ello conlleva para un teólogo de origen tudesco: «El cuerpo de Welcek se estremeció sin permiso del Garbanzo (...). Porque él no estaba dispuesto a disputar con inquisidores; menos aún a soportar, encima de la úlcera, torturas»<sup>8</sup> (73). Llegado al Tribunal del Santo Oficio, descubre que se le ha llamado únicamente para interrogar sobre cuestiones de doctrina a un alemán sospechoso de herejía que habla una lengua incomprensible para los inquisidores. El cuerpo de ese alemán encubrirá el espíritu de otro demonio, Polilla. De modo que, fingiendo realizar un duro interrogatorio doctrinal, Garbanzo Negro

<sup>4</sup> G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963, pág. 9.

<sup>5</sup> C. Becerra, ob. cit., págs. VII-XII.

<sup>6</sup> C. Becerra, ob. cit., pág. VII.

<sup>7</sup> *ibid.*

<sup>8</sup> G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963, pág. 73. A partir de ahora, en la citación de fragmentos de esta novela, localizaremos los pasajes indicando el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

establecerá con su colega una charla acerca de la pertinencia o impertinencia de la profesión católica o la profesión protestante por parte de un diablo. Torrente Ballester logra dotar de fino humorismo a una disputa teológica poniéndola en boca de demonios, incidiendo en la existencia de una ortodoxa fe católica en el propio infierno (lo cual, por otra parte, es perfectamente lógico) y trasladando al submundo el problema de las herejías, todo ello en presencia de un grupo de inquisidores que no comprenden una sola palabra de la conversación:

—El catolicismo está atrasado (...), y yo pienso recomendar en el infierno una atención mayor a las nuevas herejías (...).

—Si en el infierno hubiera inquisición, te denunciaría a ella. ¡Pues sí que tiene gracia, un diablo hereje! (76).

Pero a esta escena en las mazmorras inquisitoriales, le sucederá un episodio en el que esa combinación de lo celestial y lo infernal dentro de un molde literario fantástico y humorístico, alcanzará un clímax cercano a la apoteosis. Nos estamos refiriendo a la juerga que Garbanzo Negro se corre en el burdel de Celestina, y que es a la vez una despedida y una venganza. Tras veinte años ocupando la persona del padre Welcek, marcado por las miserias físicas y las limitaciones intelectuales («Un cuerpo miserable, del que no tuve sino dolores. No me quedó ni el consue-lo de utilizar con fruto su cerebro, porque no fue demasiado inteligente», 81), Garbanzo Negro recibe de instancias superiores el encargo de habitar un nuevo cuerpo (el de Leporello) desde el que asistir como testigo a la peripecia vital y moral de don Juan. En ese momento, decide resarcirse abandonando la persona del padre Welcek del modo más ignominioso posible. Así, le comunica a Polilla: «¡Dolores en el cuerpo (...) y enormes humillaciones a mi dignidad personal! (...) El responsable fue ese fraile. Y quiero vengarme de él, quiero vengarme haciéndole morir de una muerte distinta a esta que le había adjudicado, una muerte que me deje tranquila la conciencia. Si quieres divertirme, sígueme» (82). A estos propósitos responden todas sus fechorías en el prostíbulo celestinesco.

Hay, entre este episodio que ahora vamos a comentar y las páginas precedentes del mismo capítulo, una diferencia importante en la forma de presentar lo sobrenatural. Hasta este punto la narración está plagada, desde luego, de fenómenos fantásticos, derivados todos ellos de la naturaleza demoníaca de Garbanzo Negro. Pongamos como ejemplo la posesión diabólica, que es al fin y al cabo lo que le sucede al padre Welcek y al alemán que ocupa Polilla, y que se pone de manifiesto en líneas como las siguientes: «El cuerpo de Welcek se estremeció sin permiso del Garbanzo» (73), «bien veía, no solo el cuerpo del flamenco tumbado en un rincón y quebrantado, sino también el compañero que en el cuerpo se escondía» (74); o el uso de facultades sobrenaturales para realizar determinados actos cotidianos, como encender una vela («Solo con tocar la mecha, la celda se alumbró; había hecho la operación de espaldas, para no inquietar al visitante», 72-73) o leer («Molestaban las luces a los ojos enfermos de Welcek, y, en tales ocasiones, Garbanzo Negro usaba de sus prerrogativas para estudiar a oscuras», 72). Pero

tales fenómenos pasan desapercibidos a ojos de los personajes humanos; a lo sumo puede haber sospechas, nunca violentas irrupciones del inframundo:

Y mientras el Garbanzo buscaba a tientas el velón, la voz recién llegada añadió:

—Extraño olor a azufre.

—Lo da mi lámpara. La acabo de apagar (72-73).

Un suave luar envolvía la ciudad, y las dos sombras, la del familiar y la del fraile, deslizándose rápidas, tenían algo de sobrenaturales, y alguien que las vio venir de lejos se acogió al refugio de un pórtico y al remedio de la cruz, por sí, como parecían, eran seres del otro mundo. La santiguada le sentó como un tiro al Garbanzo (74).

Únicamente el lector, a través de ese peculiar narrador omnisciente focalizado en la mirada del diablo<sup>9</sup>, es plenamente consciente de las excepcionales circunstancias y facultades del padre Welcek.

Sin embargo, desde que Garbanzo Negro decide poner infame fin a la vida del fraile, aumenta sensiblemente la espectacularidad y la inmediata repercusión de sus acciones sobrenaturales en el entorno, y lo fantástico ya no se cifra en una información privilegiada del lector, sino que se presenta con perturbadora evidencia ante el resto de personajes. Es lo que ocurre en el burdel de Celestina, al que Garbanzo Negro accede muy aparatosamente, interrumpiendo su vuelo para lanzarse «en picado» (82) sobre él y dejando la cocina patas arriba:

sonó un estruendo en la cocina. El ama, molesta, envió a una chica a inquirir lo que pasaba.

—Algo ha caído sobre el fogón —dijo la moza, de vuelta—. Está la olla derribada, los leños esparcidos, y la cocina huele a todos lo demonios (83).

Y si bien en un principio Celestina lo atribuye a «Alguna burla de estudiantes» (83), al instante tiene lugar una suerte de deformación espacial, temporal y sonora:

Entonces, sucedió que los contornos de las cosas empezaron a doblarse. Las palabras del rezo parecían también de goma y salían lentas y dobladas; los asientos de las sillas se ablandaban y hundían, y el entarimado, como si también fuese de elástica materia, comenzó a parecer que se sumía, pero muy poco a poco: así también el tiempo vacilaba en sus contornos y pasaba más lento. Y después el aire dejó de ser sonoro, y la habitación entera se vaciaba de él, para llenarse de

<sup>9</sup> Véase, respecto a la naturaleza de este narrador, C. Becerra, ob. cit., págs. XXI-XXIII.



una especie de aire sordo dentro del cual las palabras tenían que arrastrarse, y aún así, solo salía de ellas un susurro (83).

En este fragmento, si bien aflora sin disimulo lo sobrenatural, no se atiende a su percepción por parte de los personajes, ni se distingue la figura que provoca tal ruptura de las leyes naturales. Es en el siguiente párrafo cuando Garbanzo Negro aparece mágica y ostentosamente, a la vista de Celestina y sus prostitutas, provocando reacciones dispares, de comedia sorpresa en la vieja alcahueta y de abierto espanto en sus muchachas:

Hizo, pues, Garbanzo su aparición solemne. Venía embadurnado de hollín hasta los ojos y traía chamuscadas las faldas del hábito. Consistió la solemnidad en filtrarse por la mesa que congregaba a las orantes, surgiendo de abajo arriba; pero como un Bautista: primero, la cabeza, con la que miró alrededor mientras las chicas interrumpían la oración espantadas, con patatases, gritos y derribo de sillas; luego, el torso y los brazos que hacían aspavientos; por último, lo que quedaba del cuerpo. Quedó sentado sobre la mesa en actitud poco compuesta. Todas se habían desmayado, menos el ama (83).

Obviamente, el comportamiento de Celestina estará condicionado por las estrategias intertextuales y por la lectura personal que Torrente hace de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*<sup>10</sup>. Mucho se ha discutido acerca de la posición que ocupa o deja de ocupar la magia en la obra de Fernando de Rojas, y hasta qué punto persuade la alcahueta con artes oratorias y racionales o con artes sobrenaturales. Patrizia Botta reconoce tres posturas, la de la crítica romántica, que exaltaba el papel de la magia y daba la imagen de «una Celestina diabólica y endemoniada», la de la crítica de herencia positivista, que considera «la magia en LC como algo totalmente accesorio y secundario», llegando en algunos casos a negar su presencia, y la crítica, encabezada por Peter E. Russell, que se pregunta «cómo y por qué, si la magia es tema tan secundario en la acción dramática, tanto espacio sin embargo se le ha dedicado», y que trata de demostrar que constituye en realidad, en términos de Russell, un «tema integral» de la obra<sup>11</sup>. El esbozo celestinesco que hunde Torrente Ballester en su *Don Juan* otorga relieve a esos debatidos componentes mágicos, lo cual por otra parte es coherente con la vocación fantástica de la novela. Así, la reacción de Celestina ante la aparición de Garbanzo Negro

<sup>10</sup> Recordemos que Torrente Ballester poseía un conocimiento exhaustivo de *La Celestina*, y que, en 1988, llevó a cabo una adaptación de esta obra para el Instituto de Artes Escénicas de Madrid, que sería dirigida por Adolfo Marsillach. Romera Castillo, que ha comparado la versión torrentina con el original, señala cómo el escritor ferrolano despoja el texto de todo lo no teatral; véase, a este respecto, J. Romera Castillo, «*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester», en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1993, págs. 195-219.

<sup>11</sup> P. Botta, «La magia en *La Celestina*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 12, Madrid, Edit. Complutense, 1994, págs. 37-38.

es la de quien ha asistido en más ocasiones a este tipo de sucesos, y la naturalidad y la leve indignación con que lo recibe tiñe de humor el pasaje:

Aquella manera de aparecer, aunque nueva para Celestina, si le causaba sorpresa, no le causaba miedo. Se puso en jarras, encarada con el fraile.

—Bueno. ¿Qué se le pierde a Vuestra Paternidad a estas horas en esta casa? ¿Y a qué viene esa manera de llegar, como una aparición, y no llamando a la puerta, como persona civilizada y cristiana? (83)

Y más adelante confesará su trato directo con el diablo, lo cual evoca, aunque no se mencione explícitamente, todos los actos que en *La Celestina* parecen requerir la intervención y la complicidad de Satanás. Habla de él además con una familiaridad y un aplomo rayanos en la insolencia que recuerdan también el tono con que alude y se dirige a él en la pieza de Rojas. Léase, si no, el siguiente fragmento del *Don Juan*...: «-Quiero decirle que si Vuestra Paternidad se relaciona con el diablo, según acabo de barruntar por indudables indicios, también yo tengo amistad con él, y me ha dado palabra de no molestarme nunca, a cambio de mi alma, que bien ganada y merecida la tiene el pobre por lo mucho que me lleva servido» (84-85); ...y compárese con este extracto del conjuro de Celestina: «Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula (...), te conjuro (...): vengas sin tardança a obedecer mi voluntad (...). Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga: heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras»<sup>12</sup>.

Esa forma descarada de dirigirse al diablo se corresponde con la praxis oratoria de las brujas de la época, tiene base real, como afirma Botta: «Celestina se coloca en un plano de igualdad con el Diablo: le llama "hermano", "buen amigo" (...), y en el *Conjuro* hasta le habla con tonos de chantaje, con ese aire amenazador e imperativo habitual en los conjuros que hacían las brujas reales en la época de Rojas (según nos informa Caro Baroja)»<sup>13</sup>. Pero es interesante cómo Torrente Ballester incorpora dicha actitud a su novela ajustándola a su personal estilo humorístico y revistiendo de comicidad los diálogos entre la vieja alcahueta y el padre Welcek.

Otra referencia a una actividad muy concreta de Celestina, que nos lleva de nuevo a la profanación y la combinación de lo sagrado y lo demoníaco, es el arreglo de divertimentos sexuales para clérigos. Así, en la versión torrentina, dice Celestina a Welcek: «si es fraile, y le apetecen las muchachas, tengo para estos casos apercebida una casa discreta, a donde acuden personas de muchos miramientos sin que haya lugar a escándalo» (84). Lo cual recuerda la afirmación de Pármeneo en el Acto I, dentro de esa extensa descripción de los oficios de la «puta vieja»: «nunca passava sin missa ni bísperas, ni dexaba monesterios de frayles ni

<sup>12</sup> F. de Rojas, *La Celestina* (ed. de Peter E. Russell), Madrid, Castalia, 1993, págs. 293-294.

<sup>13</sup> P. Botta, ob. cit., pág. 53.

de monjas; esto porque allí fazía ella sus aleluyas y conciertos»<sup>14</sup>. A este respecto, señala Botta: «Una prueba más de que Celestina rinde culto al demonio es que también organiza festines para religiosos, transformando los monasterios en burdeles (...). La fornicación de religiosos era señal evidente de actividad diabólica, de penetración de las fuerzas del mal en los mismos centros del culto religioso»<sup>15</sup>. El propio ambiente del burdel de Celestina, en el momento de la llegada de Welcek, está irónicamente teñido de religiosidad, con casi todas las prostitutas rezando en coro el rosario, bajo la rigurosa dirección de su jefa: «Rezaban con voz adormilada, arrastraban Avemarías entre bostezo y bostezo, y alguna se quedaba dormida antes de empezar las letanías, con gran irritación de Celestina, que exigía los mayores respetos para las cosas de Iglesia» (82).

Esta concatenación de sacrilegios, mixturas de lo demoníaco y lo divino, que venimos comentando, tiene su momento álgido en el desquite final del padre Welcek, que ya no se nos narra a través de la voz de Leporello, sino mediante el testimonio de Celestina, guardado en los archivos de la Santa Inquisición, que abrió un proceso para esclarecer las extrañas circunstancias en que murió el fraile. Las primeras palabras transcritas de dicho testimonio, de algún modo, marcan ya un punto de inflexión a partir del cual se va a exacerbar el peso de lo sobrenatural en la acción: «Entonces empezó a dar señales de poder diabólico y a hacer prodigios» (85). Durante las casi tres páginas que ocupa el testimonio de Celestina, observamos un poder coercitivo absoluto por parte del padre Welcek, que fuerza las voluntades de Celestina, las prostitutas y los dos estudiantes rezagados que quedaban en el burdel; de hecho, abundan en el texto los verbos y las expresiones con valor obligatorio. Solo por artes mágicas podría un cuerpo frágil y enfermo como el de Welcek someter de semejante modo a ese grupo de gente, obligándolos a todos a emborracharse, a los estudiantes a presentarse ante él «en paños menores y mostrando sus vergüenzas» (85) para mantener diversas discusiones sobre cuestiones mundanas y teológicas, o a las prostitutas a prestar sus cuerpos para darle placer o para demostrar con ellas sus conocimientos anatómicos. Todo ello en un estilo marcado por el polisíndeton, que además de cumplir una función arcaizante, pertinente en un texto que se supone escrito en el siglo XVI, acentúa en el lector la sensación de estar asistiendo a un vasto cúmulo de acciones excéntricas. La escena progresa de acuerdo con un *crescendo* que culmina en una blasfemia coral dirigida a modo de orquesta por Welcek:

y se puso a dirigirnos como maestro de coro, para que blasfemásemos cantando, como así fue; pero en esto del canto y de la blasfemia se repitió el prodigio, porque todos lo hacíamos en latín, como los clérigos, aunque, según declaró luego uno de los estudiantes, los conceptos eran de lo más deshonestos; cantábamos

---

<sup>14</sup> F. de Rojas, ob. cit., págs. 242-243. En su edición, Russell añade una nota al pie para explicar el término *aleluyas*: «juego de palabras; además de su sentido religioso de *laudate Dominum*, en el habla popular tiene el sentido de “alegría” o “cosa que alegra” (pág. 243).

<sup>15</sup> P. Botta, ob. cit., pág. 53.

en latín siguiendo una voz que desde dentro nos dictaba lo que habíamos de cantar (...). Y así estuvimos un gran espacio, cada vez con mayor baráúnda de gritos, hasta que el cantar se convirtió en una especie de baile, y todos corríamos alrededor de la mesa, que también bailaba al compás, con los demás objetos del aposento (88).

Es este el colofón frenético y pletórico a esos dos aspectos que se vinieron fraguando desde el inicio del capítulo:

1. la tensión entre lo clerical y lo demoníaco, presente en la propia figura del fraile-demonio, en el debate teológico de Garbanzo Negro y Polilla en las mazmorras inquisitoriales, y en las discusiones del diablo con los estudiantes del burdel, discusiones de resonancias ciertamente goliárdicas en las que Welcek reflexiona acerca de las mujeres, el vino y lo carnal citando las Sagradas Escrituras, a las que califica como «paparruchas» (86), y a los Santos Padres.
2. los fenómenos sobrenaturales, que, como hemos visto, recorren toda la narración desde su inicio, pero son más sutiles y encubiertos en el primer tramo, y solo en el burdel alcanzarán su grado máximo de aparatosidad y evidencia de cara a los otros personajes.

Tengamos en cuenta, por otra parte, que el rango de verdad que estos sucesos sobrenaturales alcanzan dentro de la ficción se tambalea en una incertidumbre que recorre toda la obra y que angustia de alguna manera al narrador-protagonista. ¿Son fidedignas las palabras de Leporello? ¿Son reales, y no meros actores, los personajes que con que topa en París y que lo conducen a esta trama donjuanesca? ¿Está, en fin, ante una parcela de vida, o de ficción? ¿Es víctima de un montaje? Genaro Pérez hace hincapié en los matices que la fantasía, contaminada de los juegos metaficcionales y de la desconfianza del protagonista, adquiere en este *Don Juan*, y a este respecto, señala: «Queda patente la influencia de Cervantes en la importancia que se concede al dualismo realidad-ilusión (...), que Torrente no intenta resolver. Como será el caso en varias novelas suyas posteriores, se asoma lo fantástico a la narración y deja flotando un aire de misterio después de la última página»<sup>16</sup>. Efectivamente, como sostiene Álvarez Perelétgui a la luz de la conclusión de la novela (que adquiere la forma de una representación teatral): «en cierto modo hay un cierto fraude final con la expectativa fantástica creada a lo largo de todos los acontecimientos sucedidos en la novela, pero este *Don Juan* de Torrente no tendría sentido sin la creación de esa farsa lúdica»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> G. Pérez, «Metaficción en *Don Juan* y *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester», *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 1988, pág. 419.

<sup>17</sup> G. Álvarez Perelétgui, *Lo fantástico en las novelas de Torrente Ballester*, tesis doctoral accesible a través de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/17671/1/TESIS223-121114.pdf>, 2012, pág. 102.

Por otra parte, tengamos en cuenta que en la «Narración de Leporello», Torrente Ballester, tal vez con el fin de desarrollar con entera libertad sus dotes para la literatura fantástica, ha escogido una época y una atmósfera en la que lo sobrenatural, ligado a lo religioso, formaba parte de la vida cotidiana, tenía una importante repercusión social y, más allá de posibles escepticismos, estaba comúnmente aceptado como un elemento más de la realidad. Peter E. Russell definió muy bien el nivel de creencia en lo mágico de la sociedad originariamente receptora de *La Celestina*, lo cual se respira con intensidad en la propia recreación de Torrente Ballester:

en la España de la época de Rojas, a todos los niveles de la sociedad, entre teólogos y sacerdotes, juristas, nobles y plebeyos, por regla general se creía en la realidad de la magia (...). Los innumerables lectores de la *Tragicomedia* creían casi todos, pues, en la eficacia de la magia tanto en la vida cotidiana como en sus manifestaciones literarias (...). Nada más alejado de la realidad española o europea del Cuatrocientos que el suponer que el escepticismo con respecto a la magia era la norma entre personas inteligentes o escritores geniales<sup>18</sup>.

A ello debemos añadir que la acción de este capítulo del *Don Juan* torrentino tiene lugar en Salamanca, y que, en palabras de Botta:

algunas ciudades españolas, como Toledo y sobre todo Salamanca, eran famosas en aquella época en toda Europa por ser centros de estudios sobre magia y demás ciencias ocultas (hasta se hablaba de su enseñanza clandestina en las Universidades). Sabemos asimismo que, en Salamanca también, abundaban por esas fechas, más que en cualquier otro sitio, los manuales (en tomos manuscritos) de «Magia Práctica» (...), como también abundaban las mujeres que se dedicaban a prácticas conexas con la brujería<sup>19</sup>.

En todo caso, debemos advertir que Torrente Ballester juega con el anacronismo, en la medida en que Celestina, personaje fraguado dentro de los límites del siglo xv, se ubica en el *Don Juan* en el contexto de la España contrarreformista, es decir, ya en la segunda mitad del xvi. Desde el punto de vista poético, el desplazamiento resulta muy oportuno, y permite al autor combinar ingredientes fantásticos, metaliterarios, históricos y políticos que de otra forma, y ateniéndose rigurosamente a la cronología real, no hubiesen confluído. Y es precisamente el burdel de esa Celestina de la Contrarreforma, el que, coincidiendo con las ansias de venganza de Garbanzo Negro, da pie a la exacerbación del poder demoníaco hasta desbordar en ese coro y baile blasfemo de humanos y objetos que ya hemos citado, y que constituye un anuncio de las mejores páginas de bienhumorada y delirante fantasía que Torrente Ballester nos regalaría en obras posteriores.

---

<sup>18</sup> P. E. Russell, *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978, págs. 253-254

<sup>19</sup> P. Botta, ob. cit., págs. 43-44.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PERELÉTEGUI, G., *Lo fantástico en las novelas de Torrente Ballester*, tesis doctoral accesible en versión íntegra a través de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1767/1/TESIS223-121114.pdf>, 2012, pág. 102.
- BECCERRA, C., «Introducción» a G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Barcelona, Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados, 1997, págs. V-LXXXIII.
- BOTTA, P. «La magia en *La Celestina*», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 12, Madrid, Edit. Complutense, 1994, págs. 37-67.
- GIMÉNEZ, A., *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984,
- PÉREZ, G., «Metaficción en *Don Juan* y *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester», *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 1988. págs. 415-428.
- ROJAS, F. de, *La Celestina* (ed. de Peter E. Russell), Madrid, Castalia, 1993.
- ROMERA CASTILLO, J., «*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester», en *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1993, págs. 195-219.
- RUSSELL, P. E., *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, Ariel, 1978,
- TORRENTE BALLESTER, G., *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963.

## CAPÍTULO 10

### La presencia de lo caballeresco en dos novelas de Gonzalo Torrente Ballester: *La saga/fuga de J. B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*<sup>1</sup>

SOLEDAD CUBA LÓPEZ  
*Universidade de Vigo*

Torrente Ballester nunca ha escondido su admiración por Cervantes y su *Quijote*, autor y obra que ha reconocido innumerables veces como fuentes innegables y valiosísimas de su producción, y a los que ha dedicado incontables páginas, entre las que cabe destacar su célebre ensayo *El Quijote como juego*<sup>2</sup>. De su gusto por la novela cervantina, podemos inferir su agrado por lo caballeresco y lo medieval, motivos que, sin embargo, no aparecen en su producción bajo la forma de los caballeros andantes a los que pretende emular don Quijote. El objeto de este trabajo es, por tanto, el análisis de los cauces de los que se sirve el escritor gallego para representar estos mundos, que están representados en la obra por dos cauces literarios: la materia de Bretaña o artúrica y la "materia", podríamos decir, de los Caballeros Templarios o del Temple. Estos ingredientes, tomados ambos del mundo medieval, los encontramos en dos de sus obras más célebres, *La saga/fuga de J. B.* (1972) y *Fragmentos de Apocalipsis* (1977), y presentan entre ellos una

---

<sup>1</sup> El presente estudio se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación (FFI 2012-34025) «Gonzalo Torrente Ballester (III)» financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I, y durante el disfrute de una beca predoctoral de la Xunta de Galicia.

<sup>2</sup> Publicado en 1975 (Madrid, Guadarrama) y reeditado en 1984 junto con «*otros trabajos críticos*» (Barcelona, Destino), en él encontramos apartados como «La conciencia del caballero», en el que analiza el personaje de don Quijote.

diferencia esencial: uno se puede calificar de origen legendario o mítico (no hay espacio aquí para abordar las diferencias), mientras que el otro es histórico, real. Los dos, no obstante, se han convertido en materia literaria y han originado a lo largo de los siglos diversas leyendas; los dos, asimismo, son utilizados por Ballester en novelas que, a pesar de admitir otros calificativos (por ejemplo, metanovelas), de lo que no cabe ninguna duda es de que se trata de novelas fantásticas (de hecho, pertenecen a la que ha sido considerada por parte de la crítica, desde Alicia Giménez, como la «trilogía fantástica»). Gonzalo Torrente somete estos materiales a un proceso de ficcionalización muy particular, de modo que:

1. lo legendario (la materia artúrica) se instaure o se incorpore a la realidad narrativa sin violencia, de una forma natural;
2. lo histórico se convierte, por un lado, en sobrenatural, y por otro, se transforma por medio de la modificación de datos de tipo local, de modo que parece que Torrente Ballester está guardando un rigor, pero en realidad está llevando un complejo proceso de ficcionalización.

En *La sagalfuga de J. B.* topamos con personajes del ciclo artúrico (Rey Arturo, Lanzarote, Merlín...) con su Tabla Redonda, pero esto no afecta, como veremos, al nivel de realidad que podamos otorgar a Castroforte del Baralla, la ciudad inventada en la que se desarrolla la acción.

Por otra parte, en *Fragmentos de Apocalipsis*, los fantasmas de un grupo de caballeros templarios se pasean por las noches por la catedral de Villasanta de la Estrella (trasunto de Santiago de Compostela) para amenazar, ante su tumba, al rey responsable de la extinción de su Orden, monarca que no está enterrado en ese lugar. Vemos aquí, por tanto, el elemento sobrenatural y el juego con el rigor histórico al que me acabo de referir.

Torrente Ballester no es el único autor gallego que ha acudido a este material literario. Sirva como ejemplo su coetáneo Álvaro Cunqueiro, con obras como *Merlín e familia*, en la que se nos relata el día a día del célebre mago en Galicia.

Como he señalado más arriba, procedentes de la materia artúrica, encontramos en *La sagalfuga...* sus más destacados personajes y la asociación de la Tabla Redonda, cuyos miembros, acérrimos defensores de la cultura y el patrimonio local, se enfrentan al gobierno central, que ha llegado al extremo de obviar a Castroforte del Baralla en el mapa de España. Las reuniones o tertulias de esta institución tienen lugar en el Café Suizo alrededor de una mesa redonda, por lo que se puede decir que «Imita[] a la Tabla Redonda o Mesa Redonda alrededor de la cual se sentaban el Rey Arturo y sus caballeros para discutir los asuntos que concernían al reino»<sup>3</sup>.

Sus miembros son los mismos que los de La Tabla Redonda legendaria: el Rey Arturo (Artús, en este caso), Merlín («Algunas de las versiones de la leyenda

---

<sup>3</sup> C. Becerra Suárez; A. J. Gil González (eds.), G. Torrente Ballester, *La sagalfuga de J. B.*, Madrid, Castalia, 2011, pág. 129, n. 69.



adjudican al mago [...] un asiento en esta mesa»<sup>4</sup>; Tristán, Lanzarote, Galván, Bohor... Pero un Rey Arturo, un Merlín, un Tristán, un Lanzarote... muy singulares; «muy singulares» porque estos no son los nombres reales de los personajes que los ostentan. Y es que en *La sagalfuga* encontramos tres Tablas Redondas: una decimonónica, otra republicana (durante la Segunda República —hay menciones a Manuel Azaña—) y otra durante la posguerra (la del presente del discurso). De este modo, hay distintas generaciones de caballeros (así, por ejemplo, se dice: «el doctor Lis Carballo, sucesor de Amoedo, Merlín de la segunda generación de caballeros»<sup>5</sup>) y los distintos cargos (designados con el nombre de los personajes míticos) son ocupados por diferentes personajes. Pongo como ejemplo al Rey Artús, que es, en realidad, en un primer momento, don Torcuato del Río; más tarde lo será Emilio Salgueiro, y después don Annibal.

A estos personajes se alude, en función de la situación, bien por su nombre real, bien por su cargo, como se aprecia en las siguientes citas: «Barallobre, [...], intentaba situarse en primera fila, justo al lado del orador, y desplazar así al Vate del lugar privilegiado que ocupaba, no en cuanto Vate, sino como Lanzarote del Lago, segundo cargo en honor y preeminencia de La Tabla Redonda»<sup>6</sup>; «Lo cual sirvió para que Merlín, es decir, el doctor Amoedo, [...]»<sup>7</sup>. Estas aclaraciones de Torrente son muy útiles, pues si no fuera por ellas, en algunos momentos de la novela sería difícil saber de qué personaje real se está hablando.

Los puestos se designan mediante sorteo, si bien hay algunos que están reservados a determinados personajes, como sucede en el caso del puesto del Rey Artús de la primera Tabla Redonda, exclusivo de don Torcuato del Río: «El reparto de puestos fue por insaculación, y a Barrantes le tocó limpiamente el de Lanzarote: quedó contento, claro, por lucido y por lo bien que iba a su condición de Vate. Pero, inmediatamente después, comenzó una campaña solapada y urgente, de la que don Torcuato quedó molesto, encaminada a que don Rogelio fuese proclamado Rey Artús. Y nadie pudo convencerle de que el cargo pertenecía a don Torcuato casi por derecho propio»<sup>8</sup>.

La Tabla Redonda castrofortina tiene más cosas en común con la mítica además de su forma y sus cargos. Como la del Rey Arturo, cuenta con una Silla Peligrosa, que permaneció vacante hasta el regreso a Camelot de Galahad, quien, según la leyenda, encontró el Santo Grial<sup>9</sup>: «Se instituyó La silla Peligrosa, que, al principio, estaba siempre vacía, pero en la que más tarde dieron en depositar abrigos y sombreros»<sup>10</sup>.

Como objeto de culto, en lugar del Grial, tienen el busto de una mujer a la que la Tabla Redonda considerará su Reina Ginebra: Coralina Soto, personaje

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, *ob. cit.*, pág. 181.

<sup>6</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, *ob. cit.*, pág. 180.

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

<sup>8</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, *ob. cit.*, pág. 179.

<sup>9</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, *ob. cit.*, pág. 514, núm. 393.

<sup>10</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, *ob. cit.*, pág. 225.

inspirado en la Bella Otero, mujer que a principios del siglo xx se hizo famosa por su belleza y por su relación con diversos personajes célebres<sup>11</sup>.

Por otra parte, la Tabla Redonda publica una revista homónima de contenido político-cultural: «El primer número de la revista mensual La Tabla Redonda apareció al mismo tiempo, poco después de las golondrinas, pero, desde mucho antes, *La Voz de Castroforte*, otorgaba cada semana a la Tertulia una página especial desde la que hacían sus campañas y en la que publicaban sus decisiones y aquellos trabajos eruditos que requerían más amplia difusión que la revista —naturalmente minoritaria— podía ofrecerles»<sup>12</sup>.

Paralelamente, los godos, es decir, los no nativos de Castroforte, crean un boletín y una tertulia similar a la Tabla pero con miembros que carecen de nombre literario.

Los personajes acuden al mito y juegan con la realidad y la ficción cuando sus intereses lo requieren. Así, el Vate Barrantes (Lanzarote), alude a la Reina Ginebra en una de sus discusiones con don Torcuato (el Rey Artús): ««Don Torcuato», dicen que le dijo el Vate en voz baja, después de la proclamación, «sin Reina Ginebra no hay verdadera Tabla Redonda. Ginebra fue la esposa del rey Artús y le puso los cuernos con Lanzarote. ¿Quiere usted empujarme al trance de estropear nuestra amistad, obligándome a engañarle con una mujer de la que está usted enamorado?»»<sup>13</sup>.

Uno de los ejemplos al respecto más significativos y también más divertidos de la novela es el siguiente: los miembros de la primera Tabla Redonda, que quieren lograr la independencia de su ciudad, proclaman el Cantón Independiente de Castroforte<sup>14</sup> del Baralla, por lo que se inicia una causa contra ellos. En su defensa, estos personajes alegan, entre otras cosas, que no son ellos quienes componen la Tabla Redonda, sino el Rey Artús, Lanzarote..., es decir, personajes de ficción que, como tales solo pueden delinquir de manera ficticia; por lo tanto, su posible acusación sería también ficticia. Quiero ilustrarlo con una cita que, aunque resulta un poco extensa, bien merece ser rescatada:

Para amarrarse bien, el señor Juez que instruyó el sumario tuvo presentes a los miembros de La Tabla Redonda. A mí y a estos caballeros. Pero los miembros de La Tabla Redonda no son Rafael Ruibal, Ricardo Abraldes, Jacinto Baralobre [...], Carmelo Taboada [...], José Luis Díaz y Emilio Salgueiro, servidor, sino Merlín, Tristán, Lanzarote, Galván, Bohor y el Rey Artús. El telegrama de que se

---

<sup>11</sup> Donde sí encontramos un eco mucho más claro del Santo Grial es en otra asociación castrofortina integrada exclusivamente por mujeres (a excepción del Vate Barrantes), el Palanganato, que utiliza en sus ritos de iniciación lo que ellas denominan el culto al Vaso Idóneo, y que remite humorísticamente al Santo Grial.

<sup>12</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, ob. cit., pág. 226. De esta revista se tomó el nombre para el *Anuario de Estudios Torrentinos* que publica el Grupo de Investigación Gonzalo Torrente Ballester.

<sup>13</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, ob. cit., pág. 179.

<sup>14</sup> Recordemos los ecos del nacionalismo gallego que la crítica ha señalado en esta novela.

nos acusa iba firmado por el Rey Artús en nombre de La Tabla Redonda. Pero, ¿no advierten sus Señorías la primera y grave contradicción? ¿Cómo va un Rey a proclamar la República? Y, si lo hace, ¿no será porque es un ente de ficción, y no una persona real? El ente de ficción puede ser contradictorio consigo mismo, puede consistir en una contradicción, pero no el ente real, Sus Señorías, estos caballeros o yo. El ente de ficción, además, no puede delinquir más que ficticiamente y solo ficticiamente puede ser juzgado y sentenciado. Ahora bien, de lo que aquí se trata es de juzgarnos y sentenciarnos a nosotros, que no somos ficticios, sino seres reales y bien reales. [...] Lo cual, señores del Tribunal, a estos caballeros y a mí no nos parece serio<sup>15</sup>.

Hasta aquí los principales materiales artúricos empleados por Torrente Ballester en *La saga...*, que, como se observa, reciben un tratamiento humorístico y paródico, en esa línea desmitificadora de que tanto gustaba este autor, y se combinan además con la historia y la cultura gallegas.

En *Fragmentos de Apocalipsis*, los templarios recorren todas las noches con sus caballos la catedral de Villasanta de la Estrella (como se explica más arriba, Santiago de Compostela). Los materiales de esta obra están diseminados en tres niveles: diario de escritura de una novela, narración y secuencias proféticas. Lo relevante en el tema que nos ocupa es que los templarios se encuentran en el nivel de la narración, que se sitúa en el siglo xx.

Torrente Ballester decide que los templarios se presenten bajo la apariencia de fantasmas. Esto no responde a que sean personajes de la Edad Media, pues en la novela encontramos también vikingos, indios, una estatua que habla...

Los templarios son un divertimento para Manolito. Mientras su padre, el sastre que vive en una de las torres de la catedral, juega al mus con sus amigos, Manolito baja solo o acompañado a ver a los caballeros:

Un niño me tiraba de la manga: [...] «Soy Manolito, el hijo de Ramiro. Tampoco sé jugar.» «¿Y cómo no estás en las cama? Pronto serán las doce.» [...] Me seguía mirando, y en la mirada había algo de invitación o ruego. «¿Por qué no viene?» «¿Adónde?» «Ahí abajo. Los Caballeros templarios están a punto de llegar. ¿Usted no los ha visto?»<sup>16</sup>.

«¿Quiénes son esos Templarios?» «¿No leyó el libro que habla de ellos?» «No.» «Mi madre lo tiene. [...]»<sup>17</sup>

<sup>15</sup> C. Becerra, A. J. Gil González, ob. cit., págs. 138-139.

<sup>16</sup> G. Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977, pág. 75.

<sup>17</sup> G. Torrente Ballester, ob. cit., pág. 76. El libro al que se refiere Manolito podría ser uno de los dos que sobre los Templarios pertenecían a la biblioteca de don Gonzalo y que hoy se conservan en la Fundación Gonzalo Torrente Ballester: *Les templiers*, de Albert Ollivier ([1958] 1976), y *Les mystères templiers*, de Louis Charpentier (1967).

Los Templarios no se pasean por las naves de la catedral porque sí. Manolito se lo explica al narrador: «“[...] Hay uno que lo quemó el rey de Francia, que está enterrado en una capilla azul que hay detrás del altar mayor. Le llaman la capilla del rey de Francia. Entonces, los Caballeros Templarios pasan por delante, le llaman en la tumba con tres golpes y le dicen: ‘Comparece, traidor’, esperan un poquito y se van, y así hasta la noche siguiente. El rey no sale porque les tiene miedo.” “¡Ah! ¿Sí?” “Sí, porque lo llevarán al Juicio de Dios, en que será condenado”»<sup>18</sup>.

El rey de Francia al que se refiere Manolito es Fernando IV de Francia, el Hermoso, responsable de la extinción de los Templarios. Y el (en palabras de Manolito) caballero al que quemó, Jacques de Molay, el Gran Maestre de la Orden, que murió en la hoguera junto a dos compañeros en París en el año 1314. Los templarios que recorren la catedral también han muerto en la hoguera, de ahí sus caras negras. Así nos lo indica Manolito: «Ahora vienen de dos en dos, todos con las caras negras que les quedaron así del chamusqueo»<sup>19</sup>.

Podemos indicar en este punto algunas transformaciones ejecutadas por el autor: Torrente Ballester juega con el espacio de la catedral. Efectivamente, en la de Santiago de Compostela hay una capilla, la de San Salvador, que recibe el nombre de «del rey de Francia». El monarca al que alude esta capilla no es, sin embargo, al que acuden a llamar cada noche los templarios —Fernando IV el Hermoso (que está enterrado en la basílica de Saint-Denis)—, sino, como indica el propio Ballester en *Compostela*, Carlos el Sabio, quien «por devoción del Santo Apóstol, hizo una importante donación para que en la iglesia compostelana se dijese misas por su alma. Se eligió para ellas, la antigua capilla del Salvador, que llevó desde entonces el nombre de «capilla del Rey de Francia». Pueden aún verse en ellas las flores de lis, tres lises de oro sobre campo azul.»<sup>20</sup> Esta capilla «era en la que los antiguos peregrinos a Compostela podían confesarse en diferentes idiomas y recibir la Compostela.»<sup>21</sup>

Hemos visto las transformaciones que realiza el autor, pero, ¿qué es lo que le interesa a Torrente Ballester de los Templarios? ¿Por qué los emplea en la novela? En primer lugar, le interesa por su condición de material histórico. No debemos olvidar que Torrente Ballester era Licenciado en Historia y impartió esta materia en la Universidad; tampoco, que constituye uno de los temas recurrentes de su producción. Él mismo reconoce su deuda con estos materiales históricos y con la realidad gallega, en concreto con la Catedral de Santiago de Compostela, en sus conversaciones con Carmen Becerra, lo cual nos demuestra hasta qué punto la literatura fantástica de Torrente Ballester hunde sus raíces en experiencias reales:

<sup>18</sup> G. Torrente Ballester, ob. cit., págs. 76-77.

<sup>19</sup> G. Torrente Ballester, ob. cit., pág. 77.

<sup>20</sup> G. Torrente Ballester, *Compostela*, 2010 (Reproducción facsimilar de la 1.ª ed., realizada en Madrid, por Afrodísio Aguado, en 1948), pág. 114.

<sup>21</sup> Cita tomada de [www.catedraldesantiago.es](http://www.catedraldesantiago.es)

Entonces, la mayor parte de las imágenes fundamentales de *Fragmentos* proceden de la experiencia..., por ejemplo, las imágenes de la Catedral: yo he visto la Catedral como la has visto tú, con el pavimento levantado, con los farolillos rojos marcando los sitios de peligro... Naturalmente, tú sabes que hay una capilla del rey de Francia con las flores de lis en las paredes; y, claro, si tú recuerdas que hay una novela gallega que trata de los Templarios...

—...*aludes a El Señor de Bembibre, ¿verdad?*...

—Sí. Esta novela se ha leído mucho (creo que se está volviendo a leer porque han hecho una nueva edición)...<sup>22</sup>.

Sin embargo, en esta obra, Torrente desecha la alusión a las leyendas sobre el supuesto tesoro de los Templarios. Lo que le interesa aquí es el declive de la orden y los deseos de venganza o justicia que mueven a los caballeros: «La entrada de los Templarios a caballo..., los Templarios es uno de mis temas que no he desarrollado pero que aparece en alguna de mis novelas; [...] hay una serie de cosas que están encadenadas subterráneamente y que a mí me interesan: el problema de los templarios, el tema y los misterios del problema interior, el problema interior..., pero, lo que en cambio sabemos son cosas externas..., el rey de Francia degolló a treinta o cuarenta en París, etc. Esto es lo que yo utilizo en el juego de la entrada de los Templarios»<sup>23</sup>;

Quizá Torrente pensase que si la Orden del Temple no hubiera desaparecido como desapareció Marat (por causa del Rey de Francia y de Napoleón, respectivamente), el mundo no sería en el momento en que escribió la novela (años 70) como era.

Para concluir, como observa Carmen Becerra, «Torrente reinventa la historia empleando fundamentalmente dos procedimientos: la fusión, confusión y mezcla de lo histórico y lo legendario, la utilización como material histórico de lo mítico, y la transformación del material histórico por medio de la imaginación, la ironía y el humor»<sup>24</sup>. Así lo hemos comprobado a lo largo de este trabajo, analizando el peso de lo caballeresco, tanto histórico (en el caso de los Templarios) como legendario (en el caso del ciclo artúrico), que aporta a la narrativa torrentina un eco medieval paródico muy adecuado a la fantasía del autor.

## BIBLIOGRAFÍA

BECERRA SUÁREZ, Carmen, *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos, 1990.

<sup>22</sup> C. Becerra, *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 213.

<sup>23</sup> C. Becerra, ob. cit., pág. 214.

<sup>24</sup> C. Becerra, *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Orto, pág. 44.

- BECERRA SUÁREZ, Carmen, *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Orto, 2005.
- y GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (eds.), Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, Madrid, Castalia, 2011.
- TORRENTE BALLESTER, G., *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977.
- *Compostela*, Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 2010 (Reproducción facsimilar de la 1.<sup>a</sup> ed., realizada en Madrid, por Afrodisio Aguado, en 1948).

## CAPÍTULO 11

### Antonio Rabinad: fantasías en suelo real

DAVID GARCÍA PONCE  
*Universidad de Barcelona*

Antonio Rabinad es uno de los escritores más desconocidos de la generación de Medio Siglo. Su obra narrativa tiene como tema principal la Barcelona de posguerra. A lo largo de cuatro décadas escribe desde diferentes estéticas literarias sobre este tema. En varias de sus obras, el uso de la fantasía para la construcción de los personajes infantiles y juveniles es una fuente recurrente.

Los objetivos de este artículo son, por un lado, analizar la construcción del personaje infantil y la presencia de lo maravilloso en este, tomando como ejemplo *El niño asombrado* (1967) y por otro, contribuir a la difusión de la obra del autor barcelonés.

#### 1. BIOGRAFÍA DE UN AUTOR DESCONOCIDO

Antonio Rabinad nació en Barcelona en 1927. Era hijos de aragoneses que habían llegado a la ciudad en busca de un porvenir mejor.

Su infancia transcurre en el barrio barcelonés de El Clot, una de las zonas de la ciudad poblada de fábricas y que a la vez era un límite entre el espacio urbano de trazado regular del Ensanche barcelonés y la zona fabril atravesada por las vías de tren con un paisaje urbano un tanto desolador. Este ambiente proletario es el escenario de su infancia que se verá truncada en el año 1937 con el asesinato de su padre en plena guerra civil. Este hecho trascendental determinará su vida como escritor, no solo por conducirle a una constante temática sino también en la manera de entender la literatura.

Desde muy joven realizó tareas de oficinista, lo cual le permitió ahorrar para comprar una máquina de escribir y así realizar sus primeras composiciones y comprar libros a los que les dedicaría gran parte de sus ratos libres.

En una entrevista realizada por Carme Riera en el año 2005, el autor recordaba lo siguiente:

Cuando los bombardeos, mi madre y mis hermanas bajaban al refugio y yo me quedaba leyendo en la cama y no sentía miedo, ya que estaba metido en las páginas del libro que estaba leyendo<sup>1</sup>

Rabinad fue un gran lector toda su vida. La literatura fue su principal refugio frente situaciones dramáticas vividas. En su juventud le acompañaron las lecturas de Balzac, Proust, Dostoievski, los prosistas de la Generación del 27, los místicos y la de los autores clásicos. Algo de cada una de estas fuentes debió permanecer en la escritura de este autor singular y polifacético.

Los libros fueron una vía de escape para convivir con el ambiente trágico de la guerra que se vivía en la calle y el drama interior que se sentía en su hogar con la pérdida de su padre. Ello explica que en sus obras el autor necesite volver a la mirada infantil con ayuda del mundo de la fantasía. De esta forma, el autor puede explicar los hechos dramáticos que le rodeaban que no eran otros que las secuelas de una guerra. Antonio Rabinad ha hecho de un espacio, de unas circunstancias sociales e históricas observadas bajo la mirada infantil y juvenil, el friso argumentativo de gran parte de su obra. El argumento de sus novelas se forja del testimonio —propio del realismo— del lastre de la guerra y de unas consecuencias estrictamente biográficas que configuran la trama. En lo formal entronca con la estética de la novela lírica y resulta clara la influencia de los novelistas de los años treinta.

A finales de los cuarenta publicó en la revista *Destino* su primer cuento *El asombro* y años más tarde, en 1952 presenta su primera novela *Los contactos furtivos* en el Premio Internacional de novela de la editorial José Janés. La obra resultó ganadora pero no pasó el control de la censura y no se publicó hasta 1956 por esta misma editorial. No obstante, hasta la edición en 1971 por Seix Barral no se publicó la edición íntegra. En 1985 la desaparecida editorial Bruguera publicó la que hasta hoy es la última edición con un prólogo de Manuel Vázquez Montalbán<sup>2</sup>.

Con esta obra el autor inicia lo que algunos estudiosos de su obra han llamado la pentalogía de la posguerra: *Un reino de ladrillo* (1960), *A veces, a esta hora* (1965), *El niño asombrado* (1967), y *Marco en el sueño* (1969).

Rabinad cultivó principalmente la novela pero en su trayectoria como escritor exploró otras sendas narrativas. Escribió cuentos, guiones cinematográficos, pro-

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Carme Riera en *El País* el 19 de febrero de 2005.

<sup>2</sup> Vázquez Montalbán incluye una adaptación de este prólogo *El escriba sentado* publicado por Ediciones Crítica (1997).



logó libros, hizo traducciones, escribió sobre cine, desarrolló trabajos de gestión editorial, fue miembro de jurado de premios literarios y en sus últimos años llevó a cabo el trabajo de librero.

Se cuenta que el joven escritor no toleraba la situación de represión que se vivía en España, por ello se trasladó primero a Francia y después a Venezuela. Durante su estancia en este país mantuvo contacto con personas exiliadas y entabló amistad con Vicente Aranda que había sido compañero de colegio en Barcelona.

Rabinad regresó a mediados de los sesenta a Barcelona y comienza a trabajar en la editorial Difusora Internacional, vinculada a la editorial Seix Barral, hasta 1976 año en que cesó sus actividades. Esta época será decisiva para la formación del escritor. Conoce a fondo el mundo editorial y publicará alguna de sus novelas y obras de contenido divulgativo —generalmente sobre cine—. Rabinad seguirá con su hábito lector. Sus lecturas influirán en sus novelas posteriores que paulatinamente abandonan los postulados realistas. El desconocido autor, para muchos, pasará a ser conocido en los círculos intelectuales sin que por ello fuese una persona habitual en las tertulias literarias.

Su amistad con el director de cine Vicente Aranda le permitió desarrollar su trabajo como guionista. Realizó los guiones de las películas *Tiempo de silencio* (1986) y *Libertarias* (1996)<sup>3</sup> y guiones para producciones de televisión entre los que destacan para la serie *La huella del crimen: El crimen de Carmen Broto* (1991).

Murió el verano del 2009. Su principal dedicación en sus últimos años fue la venta de libros en el mercado de Sant Antoni de Barcelona. Una actividad que actualmente continúan sus hijos.

## 2. *EL NIÑO ASOMBRADO*: AUTOBIOGRAFÍA Y FANTASÍA

En 1967, Antonio Rabinad se ha instalado en Barcelona y recupera no solo su afición por la escritura sino también la temática de sus obras anteriores. Este año publica *El niño asombrado*. Con esta obra obtiene el Premio Ciudad de Barcelona. El crítico literario Juan Ramón Masoliver destacaba en una reseña del diario *La Vanguardia* que el autor había mejorado su escritura:

Los recuerdos de la infancia suburbial. Un mundo desde los ojos de un niño que en el verano del 36 no había terminado la enseñanza primaria; del adolescente huérfano, a quien la posguerra no brinda otro bien que el pecado de la carne<sup>4</sup>.

Masoliver destaca también como «desgrana sus infantiles soliloquios y fantasías» que surgen de su prosa que la define como poética y señala lo siguiente:

---

<sup>3</sup> Antonio Rabinad tenía hecho un guion desde 1985 y aprovechó este para escribir su obra *La monja libertaria* publicada por Planeta (1986) y más tarde por Círculo de lectores con prólogo de Francisco Candel.

<sup>4</sup> Masoliver, Juan Ramón, *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1968, pág. 42.

un dominio del lenguaje, de la economía de la frase, de la sucinta arquitectura y rápido corte de unos episodios suficientes como sonetos, y de sutil encadenamiento que unos con otros mantienen un todo abierto y completo.

Rabinad sitúa su obra en un espacio temporal que transcurre desde el lanzamiento militar hasta los años primeros años de posguerra. El espacio será la Barcelona descrita en *Los contactos furtivos*<sup>5</sup> y *A veces, a esta hora*. Algunos personajes y espacios reales aparecen en obras anteriores. Los elementos autobiográficos y los elementos simbólicos forman un tronco común como pueden ser la luz y la oscuridad. El tema de la obra es la infancia, un motivo recurrente en los escritores de la generación del Medio Siglo.

*El niño asombrado* narra el recuerdo de la infancia. Un recuerdo que se ha ido dilatando y que curiosamente hace dos décadas que escribe<sup>6</sup>. Rabinad ha necesitado hacer un camino literario para poder expresar sus temores de infancia. En ese recorrido aprende las mejores virtudes de la novela realista. La prosa está construida con frase corta, con un ritmo pausado, con graduaciones de la luz para reflejar un estado de ánimo y un mundo interior. Las narraciones omiten descripciones detalladas. El detalle queda subordinado a la sencillez. La obra está repleta de escenas expresionistas. Se aproxima a lo cotidiano desde la sencillez, con un lirismo que expresa el desasosiego.

El autor dice estar «fuera del tiempo y del espacio» (Rabinad, 1987:12), posicionado desde su isla en una libertad que según él ha alcanzado. Sus recuerdos los estructura en tres partes con alto contenido autobiográfico.

En la primera parte, compuesta por 18 pasajes, hay una clara vinculación con la infancia. En esta parte el lector asiste a un proceso de transfiguración en el cual el narrador adulto no solo describe a un personaje infantil en primera persona sino que traslada la mirada de un adulto a la de un niño y abre paso a los artefactos infantiles (juegos, fantasías,...) para tomar contacto con la realidad que le rodea. Rabinad plantea una vía de escape hacia un mundo fantástico al cual acuden los niños que desean huir del sórdido mundo adulto. Esto último le une a algunos autores de la generación del Medio Siglo.

Una integrante de este grupo, Ana María Matute, afirmaba en una entrevista de la revista *Destino* en 1969:

Toda mi generación empezó a hablar del niño, y yo creo que el origen está ahí, en que a los diez, a los doce, a los ocho años vivimos esta gran convulsión que fue la guerra de España. Fue un coche muy violento y nuestra infancia nos

<sup>5</sup> Resulta inevitable mencionar y establecer paralelismos con esta novela ya que el autor en clave biográfica describe al personaje Luís Rodell como víctima de la posguerra. En su soledad proyecta ilusiones basadas en contenidos y argumentos maravillosos según la descripción de este término que se va a emplear en el presente trabajo basada en los estudios de David Roas (véase la bibliografía).

<sup>6</sup> Según el autor, la obra recoge apuntes de escritos que ya había hecho en los años cincuenta.

quedó muy grabada. Por eso hemos traído el niño a la literatura española, porque antes no existe.

La segunda parte, dividida en 14 secuencias, narra las vivencias durante la guerra y la muerte de su padre. Destacan entre otros fragmentos «*Mi secreto*» (págs. 79-80)<sup>7</sup>, «*La llama*» (págs. 81-83) y «*La mujer enlutada*» (págs. 103-105). El autor describe una ciudad abatida y un hogar triste marcado por la muerte de su padre. Todo ello expresado con una austeridad semántica junto a un lirismo evocador.

En el fragmento titulado «*Mi recuerdo*» el autor expresa:

Pero solo un momento. Porque yo no podía creer que mi padre hubiera muerto. Detalles nimios venían a mi memoria, palabras tuyas, gestos tuyos, sentía el olor de su sonrisa sobre mi cara. (...) ¿Cómo pues, podía morir?, ¿Qué significaba morir Mi padre no había muerto (79-80)

El niño proyecta sobre unas sombras una fantasía para negar la realidad: «la llamita lucía en la oscuridad, sensitiva y vivaz, como una pequeña lengua que hablase en un lenguaje extraño que yo no acercaba a comprender» (81). Su única evasión es dar imaginación a la sombra que no es otra expresión que la del trauma interior. Este viene por la alteración del orden establecido en la vida del individuo, es decir, la imposibilidad de recolocar el impacto emocional:

«Él estaba allí, habitando mi cuarto, proyectando su sombra por las paredes, hablando en el idioma de la llamita. (...).

Al tiempo de acostarme, mi madre me preguntó:

—¿Te da miedo esa luz?

—¿Mierdo? Si me acompaña...» (81-82).

Freud habla en su obra *Das Unheimliche* (1919) de las sombras atribuyéndole un significado de imagen fantasmal. Para Freud es el retorno a lo perdido, en este caso a un ser fallecido.

El niño cuenta a su madre lo que para él es su secreto: «Entonces, suavemente, empecé a hablar desde la cama. Le conté mi secreto. Yo creía que era una cosa sencilla de explicar, que bastaba empezar a nombrarlo para que mi madre me comprendiera» (82-83). Ante el escepticismo de la madre, el niño toma conciencia y las fantasías se diluyen aunque en el lector permanezca esa conciencia de lo maravilloso: «notaba que no era creído, y yo mismo no conseguía ya dar razón exacta, íntima, sustentadora de mi creencia. Al fin, callé, confundido.» (83) Nos encontramos en lo que Margaret Jones afirma «the inevitable intrusion of reality destroys his world. Childhood must end, with death or with maturity» (Jones, 1970: 75).

<sup>7</sup> Páginas indicadas de la edición citada en la bibliografía.

La segunda parte acaba con el fragmento «*La mujer enlutada*» (págs.103-105) donde se narra la llegada de los soldados a «la ciudad que olía a cadáver» (103). Rabinad a modo de reiteración dice «y la guerra había terminado» pero el drama que esta había suscitado en el protagonista le lleva a escribir:

«Entonces me fijé que iba vestida de negro de pies a cabeza. Un velo oscuro cubría su cara; se adivinaban unos ojos febriles, unos labios balbucientes. Temblaba toda, incapaz de dominarse.

Vi en aquella mujer una pesadilla (...). Entonces comprendí que acaso la guerra no hubiera terminado aún; que subsistiría mientras el corazón de aquella mujer estuviera lleno de dolor y los muertos no se apagasen en su recuerdo» (104-105).

El autor tiene un mecanismo inconsciente que instrumenta negando la realidad y negando a la vez el sentimiento. No solo narra lo que ve y lo que siente sino que en ese proceso de observación pueril adquiere una toma de conciencia. Para poder llegar a este punto realiza todo un proceso de transfiguración. El «yo» debe trasladarse a la mirada infantil. Para ello usa una retórica que es la de la sencillez. Una prosa compuesta por frases simples, cortas, casi exentas de adjetivos para así llegar a la mirada de aquel niño que un día fue y que recupera en estado puro a través de la escritura.

Rabinad atiende a la indefensión existencial del individuo a través de la infancia desvalida y lo hace conectando con lo maravilloso, en este caso con las sombras que le acompañan en los espacios íntimos. En este marco, el autor niega la aceptación de la realidad y su única evasión es darle imaginación a la sombra que aparece en su habitación.

La escritura cumple con una función terapéutica; saca a la luz deseos, o realidades, que no se pueden manifestar directamente porque representan algo prohibido que la mente ha reprimido o porque no encajan en los esquemas mentales. Rabinad lo hace a través del único modo posible: el pensamiento con figuras indefinidas. Como diría David Roas, «que aparecen en las fantasías y que se solapan con percepciones de la realidad» (Roas, 2001).

Esta segunda parte de *El niño asombrado* narra la vida de un niño en la guerra inserto en un mundo de soledad e incomunicación y ofrece un testimonio realista de cuanto le rodea. Un niño que intuirá que la vida es inexplicable. Intenta explicar la brutalidad y la aparente estupidez de los hechos. Según Rabinad es una escritura de memoria. Es reconstruir un recuerdo. Ese niño no es solo lo que es, sino lo que debería haber sido y lo que pudo ser<sup>8</sup>.

La tercera parte es el contacto con la posguerra y el inicio de la juventud. En el fragmento «*La mujer enlutada*» dice «la guerra no había acabado» (103)

---

<sup>8</sup> Información recopilada de una entrevista realizada a Antonio Rabinad por Anna Caballé, Jordi Gracia y Enrique Turpín para la revista de la Unidad de Estudios Autobiográficos de la Universidad de Barcelona en año 2001.

refiriéndose a la larga noche que fue la posguerra. Los fragmentos de esta última parte recuerda claramente la obra de *Los contactos furtivos*. Como ocurre con otros adolescentes de la novela realista, también huyen de la realidad a través de la imaginación. El personaje de Luis Rodell elabora a través de la imaginación sus fantasías sexuales, superando uno de los obstáculos que tiene que no es otro que el tabú al sexo y el miedo a la muerte. En este procedimiento literario asistimos a lo maravilloso ya que en un mundo real, fácilmente reconocible por las coordenadas de espacio y tiempo, irrumpen elementos que alteran la realidad.

David Roas en su edición de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio dirá lo siguiente al respecto:

lo maravilloso entra en conflicto con la realidad, pero de una manera quizá menos violenta, es decir, el mundo maravilloso está construido como un mundo inventado que perfectamente reconocemos como tal y, por lo tanto, como algo imposible. De esta manera, lo que pueda suceder en tales mundos lo entendemos como algo normal, sin mayor transcendencia, puesto que es posible que allí surjan hechos de lo más extraordinarios (Sánchez Ferlosio, 2008: 45-46).

Cuando explica sus secretos o historias imaginadas desaparece el componente maravilloso. Entra en contacto con la realidad a la cual no hubiera podido acceder de otro modo. Un proceso que recuerda la llegada de Alfanhuí al mundo adulto, donde ya no hay lugar para la imaginación, y donde la realidad y la cotidianidad forman un todo.

## CONCLUSIONES

Carlos Barral dijo «en las tertulias literarias de mi generación se reconoce que las virtudes de la prosa de Rabinad y de su mucho talento llega despacio». Un motivo de este silencio literario se debe a la escasa presencia del escritor en los círculos literarios y otro es la cronología. No obstante, presenta las inquietudes narrativas de sus compañeros de generación —guerra, posguerra, infancia, adolescencia, etc.— y un interés por el relato breve que como afirma Óscar Barrero, refiriéndose a los años cincuenta:

«era el medio ideal para aproximarse a la realidad de lo cotidiano (...) Si la vida diaria se compone de múltiples fragmentos de insignificancia, nada mejor que desintegrarla para extraer de ella literatura realista» (Barrero, 1992: 122).

Gracia y Sanz Villanueva coinciden en que las obras de Rabinad de los sesenta aparecen en un momento en que el experimentalismo izaba la bandera de las novedades literarias. Esto ha contribuido al desconocimiento del autor y de su obra. A pesar de todo, Rabinad realiza un excelente juego de prosa entre la ficción y la autobiografía. *El niño asombrado* se presenta como una ensoñación evocadora y

autobiográfica. Rabinad hace de la posguerra, la infancia y la niñez un friso en su obra que como dice Jordi Gracia «explora las diversas posibilidades narrativas de este tema» (Gracia, 94: 480).

En *El niño asombrado*, la estructura aporta una dimensión poética que enlaza con la estética de la novela lírica. Y centrándonos en lo fantástico y lo maravilloso, se diría que la obra carece de una intención transgresora y no genera un efecto fantástico.

La fantasía aporta un rasgo singular. Está presente en cuanto que es algo que rompe con lo real y se opone a la realidad. Sin embargo, no podemos hablar de elementos fantásticos en la obra de Rabinad en un sentido estrictamente de la teoría literaria sino más bien se considerarían elementos maravillosos.

Desde el punto de vista psicológico, las visiones que tiene el protagonista, que no son otras que el *alter ego* del autor, responden a una idealización. Rabinad crea su mundo, un mundo quebrado por unas circunstancias que le son ajenas y le llevan a construir un mundo maravilloso plasmado en su universo narrativo.

Después de todo lo expuesto, se podría decir que el componente maravilloso se encuentra en las capas más profundas de la creación literaria. Así pues, la literatura cumple con una vocación salvadora. Lo fue en sus primeros años con la lectura de obras literarias y años más tarde con la escritura. Antonio Rabinad usa lo maravilloso, para llegar más allá de lo mimético, para expresar lo indecible.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV, «Antonio Rabinad, un escritor importante por descubrir. 26 de mayo de 2010». 2010. Disponible en: [www.acec-web.org](http://www.acec-web.org) (Consultado el 15/09/2011).
- BARRERO PÉREZ, Óscar, *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid, Istmo, 1992
- CABALLÉ, Anna et al., «Antonio Rabinad: ¿No será la mística el presentimiento de una física ignorada?», Boletín de la Unidad de Estudios Autobiográficos, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, núm. 5 año 2001, págs. 67-76.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Universidad de Santiago de Compostela, 1992
- GRACIA, Jordi, «Memoria de la posguerra e introspección: Las novelas de Rabinad», *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, Columnia University. vol. 47. núm. 2. Año 1994. págs. 476-492
- JONES, Margaret E. W, *The Literary World of Ana María Matute*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1970
- MASOLIVER, Juan Ramón, «Un viejo tema recobra vigencia», *La Vanguardia* 01/02/1968
- RABINAD, Antonio, *Los contactos furtivos*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1985. Prólogo de Manuel Vázquez Montalbán.
- *El niño asombrado*, Barcelona, Ed. Lumen, 1987.
- RIERA, Carme, «La posguerra fue peor que una cárcel», *El País*, 19/02/2005.

RISCO, Antoni. *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.

ROAS, David (Coord.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2011.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Barcelona, Crítica, 2008.  
Edición de David Roas.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Novela española durante el franquismo*. Madrid, Gredos, 2010.





## CAPÍTULO 12

### La fragmentación de la realidad íntima y social en *Parábola del náufrago* de Miguel Delibes

MARIA TERESA DE PIERI  
*Università degli Studi di Udine*

*Parábola del náufrago* es la novela más singular de Miguel Delibes, un texto aislado y en cierta medida sorprendente, sin duda lejano de las convenciones estéticas que caracterizan —por lo menos hasta los años sesenta— la escritura de nuestro autor. El cambio narrativo tiene su origen en un viaje que Delibes realiza en 1968 a la ex Checoslovaquia y que luego recupera también en *La primavera de Praga*, un informe que no se basa únicamente en un desarrollo cronístico, de *reportaje*, sino que revive los distintos momentos de ese embrionario y efímero período de apertura que caracterizó al mundo comunista de aquel entonces. El encuentro con aquella realidad, joven y vacilante todavía, resulta determinante para Delibes y asume la forma de un viaje iniciático, en el que prevalece la conciencia del triste contraste —incluso de las más insospechadas semejanzas— entre el esquema dictatorial comunista y el de la extrema derecha, todavía vigente en la España franquista: «Aquel viaje [...] me sirvió para cotejar la civilización capitalista con la socialista y, por último, para escribir una novela, *Parábola del náufrago*, en donde establezco un paralelismo intencionado entre lo que ocurría en España y lo que ocurría en Checoslovaquia»<sup>1</sup>, mientras que a César Alonso de los Ríos el escritor le confiesa que: «Imaginaba una futura España como aquello y se me

---

<sup>1</sup> J. Goñi, *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985, pág. 98.

ponían los pelos de punta. Me abrumaba aquella tristeza, aquella resignación, aquella soledad»<sup>2</sup>.

En *Parábola del naufrago* resuena esta «soledad» y en ella se expresan, a través de formas y contenidos nuevos, el malestar y el desconcierto del hombre contemporáneo, víctima de los horrores de una sociedad totalitaria y carente ya de seguridad y confianza. Delibes, en esta novela, trasciende los límites del mundo real y la página literaria llega a ser una síntesis de una «metarrealidad», de una «parábola», que es a la vez camino distópico sin retorno y también una gran metáfora con una clara intención moral («se trata [...] de una invitación a la reflexión»<sup>3</sup>, precisa el mismo autor), en la que se reconocen las fracturas y el relativismo propios tanto de las modas surrealistas, como de los más marcados rasgos del posmodernismo<sup>4</sup>.

Miguel Delibes realiza su actividad de escritor en un período temporal amplio, desde los inicios de los años cuarenta hasta 1998, y su evolución artística atraviesa todas las corrientes literarias que caracterizan a la España de la posguerra; entre finales de los años sesenta y los primeros años ochenta, además, la literatura se impregna de un enérgico anhelo de modernidad. Los puntos de referencia son, para Delibes, el *nouveau roman* y la literatura hispano-americana, en los que prevalece un genérico abandono de la fórmula realista y una cierta tensión hacia profundizaciones de carácter estructural y lingüístico: «Los relatos se fraccionan, se altera en cada capítulo el enfoque del narrador, se interfiere el pensamiento en la acción, se gualdrapean los diálogos, se cruzan los tiempos narrativos, se eliminan los signos de puntuación ... Los resultados [...] son obras inextricables, pescadillas que se muerden la cola»<sup>5</sup>. También en 1972, cuando se publica *Un año de mi vida*, el escritor vallisoletano insiste en los límites del proceso de renovación de la literatura y afirma: «[...] considero pertinente la renovación de género renovando sus elementos (enfoque, cronología, construcción, personajes), no destruyéndolos»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> C. Alonso de los Ríos, *Soy un hombre de fidelidades*, Madrid, La Espera de los Libros, 2010, pág. 172.

<sup>3</sup> C. Alonso de los Ríos, ob.cit., pág. 95.

<sup>4</sup> En la introducción a su ensayo *La condition postmoderne*, Jean-François Lyotard define la sociedad postmoderna y subraya que (citamos de la edición italiana): «Essa designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni saranno messe qui in relazione con la crisi delle narrazioni», en J. F. Lyotard, *La condition postmoderne*, trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2010 (1ª edición 1979), pág. 5.

<sup>5</sup> M. Delibes, «Breve reflexión sobre mi obra literaria», en AAVV, *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, Dieter Kremer (ed.), Hamburg, Buske, 1983, págs. 167–168. Delibes habla de esta nueva tendencia artística en los años noventa también, en el discurso de apertura al curso que el Escorial de Madrid organiza en torno a su obra: «[...] el *nouveau roman* me parecía un ejercicio bello desde el punto de vista literario, pero [...] no era ni un poema, ni un ensayo, ni un drama, ni una novela.», M. Delibes, *Esencia de la novela*, en *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino, 2010, pág. 412.

<sup>6</sup> M. Delibes, *Introducción a Un año de mi vida*, en *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, Barcelona, Destino, 2007, pág. 146. Es el mismo autor quien admite pertenecer a los distintos

¿Cómo se justifica, por lo tanto, esa inversión de ruta en la escritura delibeana? El desacuerdo de la crítica frente al resultado original de *Parábola del naufrago* es, de hecho, significativo: la literatura de Delibes, marcada siempre por una ingénita sobriedad, «ajustada a la retórica barojiana del tono menor»<sup>7</sup> —como tuvo ocasión de precisar recientemente Javier Cercas— parece incapaz de adoptar las imágenes de un experimentalismo tan notable y evidente. Sin embargo, como veremos, la novela saca vigor de una precisa urgencia histórica<sup>8</sup> y acierta por su densidad de contenidos, así como por el hábil empleo de las más modernas estrategias narrativas procedentes de las vanguardias literarias; *in primis*, la elección de una fórmula discursiva que sigue los perfiles de la sátira, a la que se añade un elaborado recurso gracias al entramado inteligente de la ironía y del simbolismo, que corresponden siempre, en Delibes, a una firme intencionalidad correctiva.

La novela es una especie de melodrama construido para hablar de la soledad del hombre: es la historia de un desacuerdo íntimo y social, la irónica representación de una locura individual que es símbolo de un amplio y dramático tormento colectivo originado por la autocracia. Elementos marcadamente metarrealistas surgen ya en la estructuración de la trama: el protagonista es Jacinto, un contable que trabaja en la empresa de don Abdón, regulada por rígidas y austeras costumbres y en la que prevalece un indiscutible principio dictatorial: «orden es libertad»<sup>9</sup>. Darío Esteban, directo colaborador del jefe, controla a los empleados desde lo alto de una torre situada en el centro del salón y desde la que puede reprenderlos a cada mínimo gesto de distracción. Jacinto y sus compañeros desempeñan, además, una función absurda: suman sumandos, nada más que números, completamente vacíos de significado concreto. Y quien se pregunte el porqué de esa ilógica ocupación, termina por sucumbir: Genaro, compañero de Jacinto, se ve convertido en perro; el protagonista, en cambio, está obligado a expiar la audacia de su indiscreción confinado en un refugio de recuperación, oprimido definitivamente por el imparable desarrollo de un seto natural.

---

movimientos literarios de manera indistinta: «[...] por mi edad y por fecha de publicación de mi primer libro –1948– pertenezco cronológicamente al primer grupo, por mi creciente preocupación por la forma novelesca, evidente a partir de mi tercera novela, *El camino*, no dudo en abscribirme al segundo; por mi inquietud social [...] puedo encontrarme acomodado en el tercero y, finalmente, por mi afán de explorar nuevos horizontes, mis atentados deliberados contra la Gramática —la transcripción literal de los signos de puntuación o el uso y el abuso de la onomatopeya— y, en resumen, mis pretensiones vanguardistas, en *Parábola del naufrago*, en el cuarto», en M. Delibes, «Breve reflexión sobre mi obra literaria», art. cit., pág. 170.

<sup>7</sup> J. Cercas, «El mérito de Delibes», *El País*, 4 de abril de 2010.

<sup>8</sup> Ramón Buckley, en la biografía que dedica a Miguel Delibes, subraya esta coincidencia entre los acontecimientos checos y la génesis de la novela: «[...] Delibes se sitúa ante la crisis checa en la posición del intelectual comprometido [...]. Para ser un intelectual se necesita [...] ser una figura conocida y reconocida por el gran público, un individuo que no pertenece a ningún partido o asociación política, pero cuya voz, precisamente por ello, es escuchada con atención y reverencia.», en R. Buckley, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, Barcelona, Destino, 2012.

<sup>9</sup> M. Delibes, *Parábola del naufrago*, Barcelona, Destino, 2010, pág. 28.

Delibes traza los perfiles de una sociedad futura que, frente a un presente alienante y vacuo, aniquila y destruye; pero, en relación al absurdo de tales perspectivas, a esa «metarrealidad» inconsistente y amarga, a quien lee no le queda más remedio que reírse. La ironía delibeana, que invade toda la narración, se origina también aquí, como en muchos de sus escritos, a partir de un fondo serio; «deconstruye» una realidad incómoda, pero al mismo tiempo «reconstruye» una dimensión nueva, aunque aparentemente intangible. El escritor tiene, de hecho, blancos precisos: ataca a la dictadura y todo tipo de prepotencia, como también las peculiares formas de la sociedad consumista, que homologa las diferencias humanas y que celebra pleonásticas liturgias, bajo el signo de un lenguaje artificioso y estéril, lo que será objeto de escarnio y burla.

Los personajes —en gran medida masculinos— poseen, sin duda, características que los sitúan más allá de la realidad: se trata de caricaturas, hombres con rasgos físicos deformados, a menudo animalizados, como es el caso de Genaro, transformado en un ser ferino y mudo, pero feliz con su propia nueva condición; Delibes le describe en términos grotescos, acentuados también, en el texto, por la singular verbalización de los signos gráficos, que se manifiesta precisamente en aquellas secuencias en las que se dibuja la bizarra condición del personaje:

Genaro había cambiado mucho y sin embargo aquella transformación no parecía afectarle punto y coma se diría que aceptaba satisfecho la nueva situación [...]. Genaro se había plegado al nuevo empleo sin aspavientos y coma consciente de que lo primero que se le exigía era discreción coma guardaba silencio coma un silencio ominoso [...]<sup>10</sup>.

La inconsistencia, por cierto irónica, de la situación, está marcada también por las consideraciones del amigo Jacinto, que afirma «Genaro es más feliz que antes, [...], que si la mujer, que si los hijos, cada día una tecla, un lloraduelos ... Y ahora, ya lo ves, le llevas un hueso y bien, tan contento»<sup>11</sup>. Y algunas páginas después añade: «[...] cuatro patas o dos, ¿dejará de ser lo mismo?, y si él es feliz así, pues déjale, hala, que todos los males vengan por ahí, que, después de todo, si pensar es lo que nos hace padecer, [...] ¿para qué demontres pensamos?»<sup>12</sup>.

La violencia del totalitarismo, que iguala e induce al silencio, se observa también en los trazos del mismo protagonista, Jacinto, «un hombre del montón: ni alto ni bajo, ni grueso ni flaco, ni atildado ni sanfason; un hombre en serie [...]»<sup>13</sup>, que trabaja con abnegación y meticulosidad, sin una propia identidad y paradójicamente dibujado como el prototipo ideal del humilde servidor: «Con sus jefes se muestra respetuoso, quizá por un sentimiento innato de sumisión,

<sup>10</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., págs. 16–17.

<sup>11</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 19.

<sup>12</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 20.

<sup>13</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 21.

quizá porque la insumisión (piensa Jacinto) es generadora de discordias, quizá, en fin, porque es tímido [...]»<sup>14</sup>.

Significativamente fragmentada es la apariencia de don Abdón, «el padre más madre de todos los padres»<sup>15</sup>, jefe de la empresa y figura en la que se condensan grandes contrastes: es símbolo del autócrata más intransigente, pero al mismo tiempo es aclamado por el pueblo como si fuera un vicario de Cristo («[...] en su coche color guinda, provocaba ovaciones espontáneas y manifestaciones de afecto y las jóvenes madres, obstinadas, arribaban sus bebés a las ventanillas del coche color guinda para que don Abdón acariciase sus rubias cabezas»<sup>16</sup>) o en otras ocasiones es descrito como un singular olímpico hermafrodita:

Mayor conmoción producía aún en verano su llegada a la piscina, [...], a cuyos compases la gente iba saliendo del agua arracimándose en los bordes de la piscina en la espera de que él (don Abdón) apareciese con su bikini blanco de lunares rojos y el flotador verde ciñendo su cintura<sup>17</sup>.

[...] junto a los pechos, están los bíceps tensos, trabados como nudos, de don Abdón, en paradójico contraste con sus negros pezones nutricios, y aquellos músculos junto a las turgencias bamboleantes [...]. «Regazo materno y brazo fuerte», suele decir Darío Esteban para expresar simbólicamente la autoridad deseable [...]»<sup>18</sup>.

Y finalmente, Darío Esteban, «el celador», otra figura eminentemente surrealista, introducida por el narrador con su consueto tono mordaz, destinado a subrayar un sutil paralelismo entre la autoridad del personaje y el rigor formal del mundo católico:

Darío Esteban dispone de una variedad infinita de registros de voz. La cara de Darío Esteban es ancha y llena pero inescrutable, y sus movimientos y ademanes, cautos (con la cautela propia del hombre versátil) y morosos (con la morosidad propia del hombre cauto). Sus manos, aunque mochas, son grandes y cuidadas, y el anillo que ciñe el dedo corazón de la diestra infunde entre sus subordinados un respeto pastoral<sup>19</sup>.

Extraños a las creíbles posibilidades de lo real no son solo los extravagantes perfiles de los personajes, sino también las numerosas secuencias narrativas que, emparejadas entre ellas por una ilógica relación de coherencia, describen contextos situacionales a menudo fuera de la normalidad: la más paradójica es, sin duda, la

<sup>14</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 23.

<sup>15</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 28.

<sup>16</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 30.

<sup>17</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 30.

<sup>18</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 28.

<sup>19</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 25.

que revela el origen del malestar de Jacinto, al que le da náusea cuando escribe el número cero: «Al rematar el octavo cero, Jacinto advirtió los primeros síntomas: una niebla insondable ante los ojos, una súbita compresión en el estómago e, inmediatamente, la náusea»<sup>20</sup>. Cuando el trastorno se presenta de nuevo, Jacinto se enfrenta con su superior, pero Darío le contesta de manera seca e irrazonable: «¿No será la curiosidad de saber lo que suma, Jacinto San José?, y Jacinto, sumisamente, «Eso está olvidado, Darío Esteban se lo aseguro», y añadió mediamente un esfuerzo «Con los seises y los nueves me defiando, incluso con los ochos, Darío Esteban, dése cuenta, con los sinuosos que son, pues nada, solo con los ceros» [...]»<sup>21</sup>. El único remedio posible es dirigirse a un especialista, pero también la secuencia que reproduce el careo entre Jacinto y el médico sigue módulos irreales y un esquema evidentemente cómico y burlesco:

—¿Síntomas?  
 —¿Cómo? —inquiére Jacinto.  
 —Dígame qué nota.  
 —Bueno —aclara Jacinto—. Al hacer ceros me mareo; eso es todo. [...]  
 —¿Cuántos ceros?  
 Jacinto levanta los hombros.  
 —Depende —dice [...]»<sup>22</sup>.

La absurdidad del diálogo, de inspiración beckettiana, continúa a lo largo de algunas páginas, hasta que el interrogatorio del doctor lleva al paciente a la convicción de no saber ya distinguir entre el número cero y la homógrafa letra «o»:

—¿Casado?  
 —No.  
 —¿Viudo?  
 —No.  
 —¿Divorciado?  
 —No.  
 —¿Soltero, entonces?  
 —Sí. [...]  
 —¿Vida sexual ordenada?  
 —¿Cómo?  
 —¿Vida sexual? [...]  
 —No gasto —confiesa.  
 —Ajá —dice el doctor—, así que no gasta, ¿eh? —y ahonda en sus ojos (los de Jacinto) y agrega: ¿Ha reparado usted en que su nombre concluye con una O? [...]

<sup>20</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 54.

<sup>21</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 57.

<sup>22</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 58.

—Escriba ahí su nombre.

Jacinto escribe *Jacinto* y levanta los ojos.

—Observe, observe —dice el doctor—. —¿En qué diferencia usted la O de Jacinto de los ceros que ha trazado más arriba?

Jacinto esboza una sonrisa amedrentada mientras compara y, luego, sin cesar de mirar al papel ni de sonreír, dice:

—¿Sabe que tiene usted razón, doctor?<sup>23</sup>

La operación llevada a cabo por Delibes puede ser interpretada como una parodia de los instrumentos de investigación propios de las disciplinas psicoanalíticas, a su pretensión de clasificar, de manera determinista, las patologías humanas o de atribuir la especificidad del individuo a rígidos esquemas del carácter, cuando en realidad lo que emerge leyendo la novela es simplemente el disgusto del personaje, la disociación de su fisonomía, en relación a las presiones de un contexto laboral que induce a la dependencia y a la despersonalización.

La ironía, en su carácter tanto formal como situacional, invade el ámbito de la metarrealidad (o, mejor dicho, de la metaliteratura) sobre todo cuando Delibes afronta otra delicada cuestión, la de la destrucción del lenguaje por parte de la modernidad; es él mismo quien admite que el tema constituye, en general, el origen de la génesis de la novela: «[...] también había un poquito de ironía sobre aquellas teorías que circulaban entonces respecto a la destrucción del lenguaje, la incomunicación, etc. Incluso contra aquel lenguaje conceptuoso que deliberadamente se empleaba cuando podían decirse las cosas de forma mucho más clara»<sup>24</sup>. Convencido de que «las palabras están de más»<sup>25</sup>, Jacinto se apresta a inventar un nuevo lenguaje (Pilar Celma, en particular, subraya de hecho que «No es verosímil una propuesta semejante en el mundo real»<sup>26</sup>), «palabras universales sin desgastar»<sup>27</sup>, y funda un movimiento, sin duda irrealizable: «Por la mudez de la paz.»<sup>28</sup> Pocos los adeptos, mientras que el andamiaje normativo aparece claro al protagonista:

a) No es racional que al hombre se le vaya toda la fuerza por la boca. b) la palabra, hasta el día, apenas ha servido sino como instrumento de agresión o exponente de necedad. c) Con las palabras se construyen paraísos inaccesibles para las piernas, y d) y última, cuantas menos palabras pronunciamos y más breves sean estas, menos y más breves serán la agresividad y la estupidez flotante del mundo<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., págs. 60-61.

<sup>24</sup> J. Goñi, ob. cit., pág. 101.

<sup>25</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 99.

<sup>26</sup> M. P. Celma Valero, *El simbolismo del espacio en "Parábola del naufrago", de Miguel Delibes*, en AAVV, *Miguel Delibes, pintor de espacios*, Madrid, Visor Libros, 2010, pág. 137.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 100.

<sup>29</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 102.

Desde un punto de vista práctico, el idioma inventado por Jacinto, que recuerda el proyecto lingüístico esperantista hipotizado por Ludwik Lejzer Zamenhof hacia finales del siglo XIX (y según el cual hacía falta pensar en una lengua de la humanidad, que trascendiera las fronteras y los pueblos, elemental y expresiva, en evidente oposición a las lenguas consideradas desde siempre como supranacionales)<sup>30</sup>, se traduce en palabras apocopadas, ágiles, eufónicas, mientras que el resultado comunicativo aparece, contrariamente a las intenciones, ininteligible y arcano: «Ni retora ni diala; todo into de compra por la pala es uta» (es decir: «Ni retórica ni dialéctica; todo intento de comprensión por la palabra es una utopía»)<sup>31</sup>.

La fragmentación invade también el dominio estructural del relato<sup>32</sup>: si los frecuentes cambios de horizonte tienen la función de desestabilizar la mimesis, de hacerla reconocible por lo menos desde una perspectiva onírica<sup>33</sup> (y obligando, por lo tanto, al lector a un constante y activo trabajo de decodificación del texto), la figura del narrador sufre continuas inversiones de estatutos; se alternan, de hecho, a la narración en tercera persona —aparentemente objetiva e imparcial—, una serie de monólogos interiores, así como los pocos diálogos u otras secuencias de auténtico delirio narrativo, en las que Delibes disemina precisos indicios formales: el distanciamiento del autor está marcado por frecuentes y accesorios paréntesis clarificadores, mientras que el cambio del carácter tipográfico (que pasa de la redonda a la cursiva) sucede cuando el protagonista se dirige a un «tú» ficticio e inexistente, *alter-ego* comunicativo del mismo Jacinto; apremiante también el uso de tecnicismos y onomatopeyas, que muy a menudo interrumpen el ritmo expresivo de la prosa.

Las coordinadas espaciales confirman la naturaleza simbólica y surrealista de la novela: en la «Casa», o sea en el edificio donde Jacinto trabaja, conviven tanto la formalidad del contexto laboral, como una dimensión más familiar (en la «Casa» el titular —recordémoslo— es don Abdón, en muchas ocasiones identificado como un «padre»); microcosmos ideal de la «Casa» es, además, el cuarto de baño,

<sup>30</sup> La invención narrativa de Delibes parece evocar una curiosa parodia de la «neolengua» que Orwell describe en la novela *1984*: aquí es el sistema político dictatorial el que, para construir una imagen de la realidad, elabora un nuevo lenguaje que impida un pensamiento autónomo y crítico; en la novela delibeana, por el contrario, es el individuo, en su papel de «víctima» del poder, el que elige el camino de un lenguaje diferente, para huir de la violencia de la autoridad.

<sup>31</sup> M. Delibes, *Parábola* [...], ob. cit., pág. 103. Cfr. también la secuencia en la pág. 114: «La Torre de Babel fue nuestra única oportunidad», se decía Jacinto convencido, y pensaba que una mirada o una mueca comportaban mayores posibilidades expresivas y constituían un vehículo de comunicación más sincero que un torrente de palabras, puesto que las palabras se habían vuelto herméticas, ambiguas o vacías al perder su virginidad.»

<sup>32</sup> Cfr. lo que subraya Juan Manuel de Prada en su artículo: «"Parábola del náufrago": Delibes vanguardista», en AAVV, *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Junta de Castilla y León, 2003, págs. 191-197.

<sup>33</sup> «[...] *Parábola del náufrago* intenta ser la transcripción de una pesadilla y [...], como en las pesadillas, las situaciones se encadenan por asociaciones caprichosas, ajenas, en el fondo, a la lógica y a la forma literaria de la gramática», en C. Alonso de los Ríos, ob. cit., pág. 95.



en el que Jacinto se encuentra a sí mismo a través de la elocuente metáfora del espejo; y la naturaleza, reinterpretada también, a la luz de una simbología vivaz y a menudo antitética: el protagonista se consuela ante el contacto con el paisaje en el que se encuentra el «Refugio de recuperación número 13» (y que, paradójicamente, es para él un lugar de exilio), le protege del miedo y de la alienación («Aquel mismo día, compró Jacinto la begonia, la sansevieria y el ficus para consolar la mirada y relajarse en una armonía vegetal al regresar de la oficina»<sup>34</sup>); un espacio que se sitúa «más allá de la realidad», porque si se trata de un escenario de colores y sonidos<sup>35</sup>, es también el lugar en el que lo que el hombre siembra, puede crecer hasta límites insospechables e innaturales: «[...] se pone en pie y entonces comprueba que el rectángulo verdeguea en torno al refugio aunque apenas han transcurrido catorce horas desde que sembró el seto y doce desde que lo regó»<sup>36</sup>. Y será precisamente este mismo ambiente el que sancione su definitiva derrota; el epílogo de la novela es otra vez de índole «sobrenatural» porque la naturaleza destruye al hombre («¡Estoy encerrado; esto es una barrera inexpugnable!»<sup>37</sup>, sostiene Jacinto) y le transforma en animal («experimenta de nuevo la sensación de ser un mosquito atrapado en una tela de araña»<sup>38</sup>). Jacinto ha perdido su perfil humano para llegar a una dimensión, por cierto kafkiana<sup>39</sup>, propia de un mundo que no le pertenece, pero no se transforma en cucaracha; la soledad y la desmembración de su propia existencia se realizan en los rasgos, afables y dúctiles, del cordero, casi significando la victoria de aquella «mudez», íntima e histórica, sobre la cual buena parte de la novela construye las más fuertes acusaciones.

Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte*, reconoce que «Solo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas. [...] La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades»<sup>40</sup>. La evasión de una realidad que encarcela y aflige puede ocurrir también a través de la eficacia de la metáfora, que Delibes erige alrededor de un mundo *autre*, en la búsqueda de nuevos y más auténticos

<sup>34</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 116.

<sup>35</sup> Cfr. además M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 75.

<sup>36</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 76.

<sup>37</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 136; cfr. también págs. 146-148.

<sup>38</sup> M. Delibes, *Parábola [...]*, ob. cit., pág. 149.

<sup>39</sup> Subraya Calvo Carilla: «La novela de Delibes es en su totalidad una pesadilla kafkiana, resultado, a mi juicio, de una lectura en modo alguno parcial o fragmentaria de la obra de Kafka. En este sentido es inexcusable la referencia a *La metamorfosis*, ya que en *Parábola del naufrago* se dan dos procesos de degeneración del hombre en animal: el de Genaro Martín (que se metamorfosea en el perro Gen, con la misma naturalidad que Gregorio Samsa) y, al final de la novela, el de Jacinto San José, quien se convierte en cabra sin que tampoco este hecho le produzca asombro alguno. Ambos —Genaro Martín y Jacinto San José—, son víctimas del poder sin rostro de Don Abdón...», J. L. Calvo Carilla, «La recepción de Kafka en la novela española de posguerra», en AAVV, *Homenaje al Prof. José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 2, Oviedo, Universidad, 2000, págs. 277-288.

<sup>40</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008 (1.ª edición 1925), pág. 69.

valores; pero en la *Parábola* delibeana lo que se ratifica —aunque siempre con delicada ironía— es simplemente el triunfo definitivo del *náufrago*, aturdido, sin remedio, en un océano de incertidumbres<sup>41</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, María Pilar Celma Valero y María José Rodríguez Sánchez de León (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013.
- AAVV, *Acto de presentación de la Fundación Miguel Delibes*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, 2012.
- AAVV, *Patria común. Delibes ilustrado*, Valladolid, Fundación Miguel Delibes, 2012.
- AGAWU-KAKRABA, Y. B., *The Demythification of Progress and Integration: “Parábola del náufrago” and “El disputado voto del señor Cayo”*, en *Demythification in the Fiction of Miguel Delibes*, Nueva York, Peter Lang, 1996, págs. 105-138.
- ALONSO DE LOS RÍOS, C., *Soy un hombre de fidelidades*, Madrid, La Espera de los Libros, 2010.
- AMORÓS, A., «Miguel Delibes: “Parábola del náufrago”», *Revista de Occidente*, 83, 1970, págs. 245-247.
- BOUDREAU, H. L., «Miguel Delibes’s “Parábola del náufrago”: Utopia Redreamed», *Studies in Twentieth Century Literature*, I, 1976, págs. 27-46.
- BUCKLEY, R., *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*, Barcelona, Destino, 2012.
- CALVO CARILLA, J. L., «La recepción de Kafka en la novela española de posguerra», AAVV, *Homenaje al Prof. José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, vol. 2, Oviedo, Universidad, 2000, págs. 277-288.
- CELMA VALERO, M. P., «El simbolismo del espacio en “Parábola del náufrago”, de Miguel Delibes», AAVV, *Miguel Delibes, pintor de espacios*, Madrid, Visor Libros, 2010, págs. 129-145.
- CERCAS, J., «El mérito de Delibes», *El País*, 4 de abril de 2010.
- DELIBES, M., «Breve reflexión sobre mi obra literaria», AAVV, *Aspekte der Hispania im 19. Und 20. Jahrhundert*, Dieter Kremer (ed.), Hamburg, Buske, 1983, págs. 165-174.
- *Introducción a Un año de mi vida*, en *Obras completas*, vol. VII. *Recuerdos y viajes*, Barcelona, Destino, 2007.

<sup>41</sup> Interesante también la conclusión a la cual llega Sara Molpeceres al analizar el epílogo de la obra: «El mensaje de Delibes resulta claro y evidente: no hay naturaleza benéfica a la que recurrir, el hombre ha corrompido lo natural, lo ha destruido o manipulado hasta convertirlo en instrumento del poderoso contra el mismo hombre: solo queda el fuerte y su razón extrema y cruel, mientras que la existencia del débil se convierte en una animalidad pasiva, a las órdenes del dominador», S. Molpeceres, «Laoconte [sic] y sus hijos devorados por las serpientes: figuras de naturaleza, razón y animalidad en “Parábola del náufrago”», en AAVV, *Cruzando fronteras*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, 2010, pág. 301.

- DELIBES, M., *Obras completas*, vol. VI. *El periodista. El ensayista*, Barcelona, Destino, 2010.
- DÍAZ, J. W., «“Parábola del naufrago” y la evolución socio-filosófica de Miguel Delibes», en *Hispanófila*, 51, 1974, págs. 35-45.
- FAIX, D., *La metamorfosis de Miguel Delibes: “Parábola del naufrago”*, en *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Gabriella Menczel y László Scholz (eds.), Universidad Eötvös Loránd, 2006, págs. 129-140.
- FERNÁNDEZ BERNÁRDEZ, C., «Una parábola de la postmodernidad: la ficción postmoderna en “Parábola del naufrago” de Miguel Delibes», *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992*, José Ángel Fernández Roca, Carlos Juan Gómez Blanco, José María Paz Gago (eds.), vol. 2, 1994, págs. 149-160.
- GARCÍA GONZÁLEZ, L., *Discurso narrativo y punto de vista en cuatro novelas de Delibes. “Cinco horas con Mario”, “Parábola de un naufrago”, “Los santos inocentes”, “El hereje”*, Valencia, Universitat de València, 2001.
- GOÑI, J., *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985.
- GULLÓN, A., *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1981.
- GULLÓN, R., *El naufragio como metáfora*, en Cardona, Rodolfo (ed.), *Novelistas españoles de postguerra*, Madrid, Taurus, 1976, págs. 195-203.
- HERZBERGER, D. K., «Automatization and Defamiliarization in Delibes’s “Parábola del naufrago”», *Modern Language Notes*, 95, 1980, págs. 357-375.
- *Parábola del naufrago, de Miguel Delibes*, en *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid, Cupsa, 1978, págs. 196-212.
- KRONIK, J. W., «Language and Communication in Delibes’s “Parábola del naufrago”», *The American Hispanist*, I, 1, 1975, págs. 7-10.
- LYOTARD, J.-F., *La condition postmoderne*, trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2010 (1ª edición 1979).
- MOLPECERES, S., «Laoconte (sic) y sus hijos devorados por las serpientes: figuras de naturaleza, razón y animalidad en “Parábola del naufrago”», AAVV, *Cruzando fronteras*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid/Cátedra Miguel Delibes, 2010, págs. 295-302.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 2008 (1ª edición 1925).
- POPE, R. D., «Miguel Delibes y el genio de una realidad imaginada», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas*, 1, 2003, págs. 203-214.
- PRADA, J. M. de, «“Parábola del naufrago”: Delibes vanguardista», AAVV, *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Junta de Castilla y León, 2003, págs. 191-197.
- QUANCE, R. A., «Language Manipulation and Social Order in Delibes’s “Parábola del naufrago”», *Essays in Literature*, 3, 1976, págs. 119-130.
- RODRÍGUEZ, J., «La deshumanización de la novela: “Parábola del naufrago”», *Crítica Hispánica*, X, 1988, págs. 115-124.
- *Parábola del naufrago*, en *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, Pliegos, 1989, págs. 85-87.

- SÁNCHEZ SANTIAGO, T., «Boca a boca de Azorín a Delibes», *República de las Letras*, 117, 2010, págs. 55-58.
- SERNA, R., «Miguel Delibes, un modelo de escritura. Remembranza distendida de “Parábola del naufrago”», *Cuadernos de Aragón*, 28, 2004, págs. 499-529.
- «Kafka en una novela de Miguel Delibes», *Cultura*, 1 de diciembre de 2009.
- TENA, J., «La parabole et le miroir (Une lecture de *Parábola del naufrago*, de Miguel Delibes)», *Imprévue*, Universidad de Montpellier, 1, 2, 1979, págs. 179-194.
- *Le manuscrit de “Parábola del naufrago” (quelques notes)*, en BERCHENKO, T. y VANDERLYNDEN, *Miguel Delibes, Co-Textes*, 15, Montpellier, Centre d’études et recherches sociocritiques, 1988, págs. 11-23.
- «Prólogo» a *Miguel Delibes. Nuevas formas narrativas: “Parábola del naufrago” y “Las guerras de nuestros antepasados”*, Barcelona, Destino, 2003 (Col. Mis libros preferidos), V, págs. 9-24.
- ZABÍA LASALA, M. P., *Las voces y los ecos de Miguel Delibes*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

## CAPÍTULO 13

### El Madrid de Juan José Millás: Un aspecto dramático del sueño

GIULIA TOSOLINI

*Università degli Studi di Udine*

Los lugares son uno de los elementos que plasman una obra literaria. A lo largo de los siglos el enfoque para construir el espacio novelesco ha cambiado, así como las variables que condicionan su esencia. Lo que no puede cambiar es la experiencia que el espacio proporciona al individuo, influyendo en su manera de ver este espacio, como apunta Enric Bou en un reciente trabajo: «A pedestrian *flâneur* constructs a city, a multidimensional space with multiple meanings. The past overlaps the present, itineraries draw a physical map of feelings and experiences, and private life crashes with public life»<sup>1</sup>.

El objetivo de este artículo es explorar el lugar de la acción en la obra de uno de los pilares de la narrativa española contemporánea, Juan José Millás, intentando identificar la razón de la importancia del espacio urbano madrileño y la peculiaridad de su esencia para el autor y los protagonistas de sus novelas.

Para comprender el papel fundamental del espacio en las novelas millasianas es imprescindible insertar la obra del autor valenciano en la *Weltanschauung* posmoderna, donde la directriz espacial es medular. Esta revolución antropológica que pone en tela de juicio la confianza ilustrada en el progreso, el racionalismo y el ideal baconiano en la relación hombre-naturaleza se realiza a mediados del

---

<sup>1</sup> E. Bou, *Invention of space. City, travel and literature*, Madrid —Frankfurt am Main, Iberoamericana— Vervuert, 2012, pág. 41.

siglo xx y proporciona un cambio socio-cultural que se refleja también en la literatura y en el arte<sup>2</sup>.

La superficialidad, la fragmentación del sujeto, el carácter contradictorio, la democratización del arte y cierta relación nostálgica con el pasado son los rasgos fundamentales de la tónica posmoderna, que encuentran una significativa manifestación literaria en las novelas millasianas, eficaz representación de la fragilidad y de la angustia de la vida, que se hace evidente a través del decepcionante contraste entre sueño y realidad. Tanto en el sueño como en la realidad de Millás *el* lugar es Madrid<sup>3</sup>. Este espacio proyecta varias imágenes de su aparente unicidad y es a la vez enajenado, complejo, fragmentado.

Confirmando la interpretación psicoanalítica de Bachelard<sup>4</sup>, Millás identifica la capital con un destierro íntimo que se refiere a una dramática experiencia personal que el autor vivió con seis años. El viaje de Valencia a Madrid es un recuerdo obsesivo que emerge a menudo en sus entrevistas e, incluso, en su novela autobiográfica *El mundo*, Premio Planeta 2007<sup>5</sup>.

Millás es uno de los autores españoles que «have pondered on the city of Madrid, and have referred in particular to its symbolism, the representational spiritual character, beyond a mere listing (or delineation) of houses and streets»<sup>6</sup> pintando la capital como espacio de la alienación y del olvido, de la ruptura y del engaño; para él Madrid es la ciudad sin sol ni mar a la que llegó en 1952 con su familia, y que a pesar de todo no ha abandonado. La calle Canillas del barrio Prosperidad es la imagen de la pérdida del paraíso, Valencia. Millás se

<sup>2</sup> Sobre el tema del posmodernismo véanse R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991; J. F. Lyotard, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1987; sobre la literatura posmoderna véanse A. Gibson, *Towards a postmodern theory of narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996; F. J. Higuero, *Narrativa del siglo posmoderno. De Valle Inclán a Susana Fortes*, Madrid, Ediciones Del Orto, 2000; L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York — London, Routledge, 1988; B. McHale, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987; J. M. Pozuelo Yvancos, *Narrativa y Posmodernidad*, Cuenca, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 2005.

<sup>3</sup> Sobre Madrid en la literatura véanse M. Ottaiano, *Madrid romanzo urbano. Topografie letterarie nella «novela» spagnola contemporanea*, Napoli, Tullio Pironti, 2013; J. M. Caballero Bonald, *Un Madrid literario*, Barcelona, Lunwerg, 2009; J. H. Valdivieso, T. Valdivieso (eds.), *Madrid en la literatura y las artes: ensayos*, Madrid, Orbis Press, 2006; D. Ingenschay, «¿A dónde se han ido las abejas? Imágenes de Madrid (antes y) después de *La Colmena*», *Revista de Filología Románica*, Madrid, UCM, extra 3, 2002, págs. 131-150; Manuel Lacarta, *Madrid y sus literaturas: del Modernismo y la Generación del '98 a nuestros días*, Madrid, La Librería, 2002. Siempre válidos para una panorámica general los números 53 (mayo 1992) y 184 (julio-agosto 2007) de la revista *Leer*.

<sup>4</sup> En su obra *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard considera que es en la infancia cuando se crea la llamada *rêverie*, concepto vinculado a la memoria, que conduce a la elaboración de lugares, espacios y vivencias, forjando la experiencia con la que el lector interpretará los textos.

<sup>5</sup> «El viaje de la familia a Madrid marcó un antes y un después, no solo porque después fuimos pobres como ratas, o porque antes no hiciera frío, sino porque gracias a aquel corte sé perfectamente a qué etapa corresponde cada recuerdo», J. J. Millás, *El mundo*, Barcelona, Planeta, 2008, pág. 12.

<sup>6</sup> Bou, ob. cit., pág. 34.

queda con esta primera impresión y la relación con la capital siempre será muy difícil para él. Es por eso que empieza a escribir ya en la adolescencia, intentando, paradójicamente, escapar del mundo que lo aprisiona, donde las apariencias no corresponden a la esencia<sup>7</sup>:

La casa se encuentra lejos, en una calle llamada de Canillas, dentro de un barrio conocido con el nombre de Prosperidad. Se trata de un suburbio, pero todavía no sabemos qué es un suburbio, por lo que tampoco captamos la contradicción. [...] No nos cansamos de subir y bajar las escaleras, de abrir puertas, de descubrir rincones nuevos. La llegada, de momento, confirma lo que decían las bocas. No tardaría mucho en cumplirse lo que expresaban los ojos<sup>8</sup>.

Sus novelas, que cuentan historias de personajes errabundos, en búsqueda de una identidad y de un rol definido en la sociedad posmoderna, reflejan sus obsesiones existenciales. Con el tono elusivo y nihilista que le pertenece, Millás escribe acerca de la realidad y la mezcla con elementos fantásticos e imaginarios creando su propia realidad, y, consecuentemente, un propio espacio que le corresponde: «La casa de los padres de Teresa, situada relativamente cerca de la de Holgado, en Hortaleza esquina a María Moliner, era también antigua»<sup>9</sup>. Aquí notamos como la realidad empírica de Hortaleza (calle y distrito del barrio madrileño Prosperidad) se cruza con la ficción de la calle María Moliner, ausente del mapa madrileño y creada *ex-novo* como homenaje por el autor.

La estrecha y complicada relación entre Millás y Madrid es evidente; en un breve pero fundamental artículo de 1991, titulado *Madrid, espacio mítico*, el autor traza un retrato de su ciudad haciendo hincapié en la esencia onírica de la metrópoli: «Madrid es una ciudad imaginaria y tiene por tanto esa calidad inestable o gelatinosa de los sueños»<sup>10</sup>, «No se puede entrar en Madrid, hay que caer en ella como se desciende al fondo de un sueño y proceder a su conquista convirtiéndote en otro»<sup>11</sup>. Madrid para él representa el espacio que habría querido crear para sus novelas y que se dio cuenta que ya existía. Esta ciudad, sinécdoque de una sociedad en decadencia y espejo de la deteriorada emotividad de los protagonistas, superpone imágenes reales a las fantásticas, creando lo que llamamos mito: «Sin dejar de estar en Nueva York, lo que era evidente, estaba en mi calle, en la calle de Canillas del barrio de la Prosperidad, en Madrid, observando desde la bodega del padre del Vitaminas la realidad, que era exactamente así. Mi calle era todas las calles»<sup>12</sup>. La complejidad de la realidad millasiana es evidente en esta cita, donde

---

<sup>7</sup> El ejercicio de la escritura como método para superar un trauma o arreglar situaciones inestables se encuentra a menudo en varias entrevistas de Millás (cfr. Pilar Cabañas, Esther Cuadrat, Fabián Gutiérrez y John Rosenberg) y en la mayor parte de los artículos autógrafos del autor.

<sup>8</sup> Millás, *El mundo*, ob. cit., pág. 12.

<sup>9</sup> J. J. Millás, *No mires debajo de la cama*, Madrid, Santillana, 2008, pág. 104.

<sup>10</sup> J. J. Millás, «Madrid, espacio mítico», *El Paseante*, 18-19, 1991, pág. 132.

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

<sup>12</sup> Millás, *El mundo*, ob. cit., pág. 84.

a la incuestionable existencia de Nueva York se añaden el mito de Madrid, de la calle Canillas, y el carácter ficcional del Vitaminas, personaje novelesco millasiano que aparece en *Visión del abogado* (1977).

Millás describe Madrid como «ciudad sin personalidad propia», «una de las ciudades más duras de Europa», «un cuerpo enorme, un organismo vivo que se reproduce a la manera de una metástasis», «un lugar mítico, inexistente, como todos los que deambulamos por sus calles». Y por ser así confiesa: «lo elegí como escenario de todas mis novelas. Siempre que escribo, me lo invento»<sup>13</sup>. En una entrevista con Rosenberg, Millás admite el deseo de recrear una ciudad mítica en su obra, como los grandes escritores en los que se inspira:

Esto es una cuestión que yo también me he planteado: si sería capaz de crear un territorio mítico como han hecho en otra época escritores como Faulkner, Onetti, o como ha hecho en España Benet, hasta que me di cuenta que mi territorio mítico era Madrid. Madrid no es una referencia real sino que es un territorio mítico. Yo hago con Madrid lo que quiero. Sitúo las calles donde me da la gana, y nada de esto me lo he reprochado. En ese sentido cuando yo me hice esta reflexión descubrí pues que mi territorio mítico era Madrid. Mi región mítica era Madrid. No necesitaba inventármela, ya estaba hecha<sup>14</sup>.

La peculiar fragmentación posmoderna empapa la imagen del Madrid millasiano, que tiene la misma consistencia que los sueños, como confirma el mismo autor: «[...] intentar describir Madrid es como intentar contar un sueño: está lleno de vacíos, de olvidos, de cambios y unas veces es en blanco y negro y otras en color. Además carece del hilo conductor capaz de someter a unidad tanto fragmento»<sup>15</sup>.

Más que un sueño el Madrid de Millás es una pesadilla: representa el lugar de la obsesión, de la confusión, del desdoblamiento, donde sus *alter ego* se mueven sin dirección ni meta. Sus novelas se convierten en parodias existenciales en las que a una humanización de la ciudad corresponde una reificación del hombre, que solo a través de su cuerpo percibe y realiza el espacio y la experiencia vital. Por eso, junto con el espacio urbano, también la casa y el cuerpo son los lugares millasianos que combinados entre ellos recrean peculiares microcosmos, convirtiendo una vez más la experiencia individual en axioma universal<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Todas las citas proceden del mismo artículo. Millás, «Madrid...», art. cit., pág. 134.

<sup>14</sup> J. J. Millás; J. R. Rosenberg, «Entre el oficio y la obsesión: Una entrevista con Juan José Millás», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, núm. 1-2, 1996, pág. 154.

<sup>15</sup> Millás, «Madrid...», art. cit., pág. 134.

<sup>16</sup> Sobre el espacio en Millás véanse N. Álvarez Méndez «La dimensión espacial en la ficción de Juan José Millás», en I. Andres-Suárez; A. Casas (eds.), *Juan José Millás: Gran Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, Madrid, Arco Libros, 2009, págs. 263-274; M. A. Giovannini, «La realidad y su «doble»: el espacio en la obra de Juan José Millás», en *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás*, núm. 5, diciembre 2000, Neuchâtel, Centro de Investigación de Narrativa Española UniNeuchâtel, págs. 243-254; J. C. Mainer, «El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás», en Irene



El espacio posmoderno, cuyo antecedente más significativo es la ciudad sin catedral de Martín Santos, es borroso, efímero, huidizo, condiciona la estabilidad humana, transmitiendo sensaciones de desamparo y falta de armonía. Para subrayar esta necesidad de estabilidad que el espacio no proporciona llega la ayuda de la escritura. En el caso de nuestro autor el espacio fijado por escrito es el punto de partida para el autoanálisis y la búsqueda de soluciones.

Este espacio, en el que los cuerpos parecen fluctuar, no ofrece puntos de apoyo y adquiere entonces una dimensión simbólica, que actúa sobre los seres, privándolos de la identidad o fragmentándola. La manifestación tangible de este espacio es la ciudad-laberinto, donde el hombre, como un nuevo Ulises, es un peregrino errante; su viaje físico simboliza el viaje metafórico en búsqueda de una identidad. Es el mismo Millás quien utiliza la metáfora del laberinto<sup>17</sup>, ya presente en las culturas clásicas, para identificar los espacios que va creando en sus novelas:

[...] el laberinto era el espacio narrativo por excelencia [...] una vez descubierto el laberinto como una arquitectura que resultaba simultáneamente mental y física, real e irreal, vivida y soñada, comprendí que no había hecho durante todos aquellos años otra cosa que levantar un laberinto en el que me había quedado atrapado [...]. Fue entonces cuando empecé a escribir o, lo que es lo mismo, a articular lo real con lo irreal. En mi caso, lo irreal ya estaba prácticamente construido. Ahora solo tenía que dar con lo real para completar el puzzle<sup>18</sup>.

Madrid es una presencia evanescente, no se sitúa en ningún lugar, no es ningún lugar. Como todos los no-lugares para definirlo es necesario recorrerlo, vivir en movimiento, pisarlo, emplear todos los sentidos para experimentar todas sus dimensiones. Por eso las descripciones son importantes en el ámbito de la experiencia perceptiva de los personajes, de modo que las situaciones inverosímiles parecen historias creíbles. La descripción es, en Millás, metáfora de la existencia.

---

Andres-Suárez, Ana Casas (eds.), *Juan José Millás: Gran Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, Madrid, Arco Libros, 2009, págs. 23-46; F. Peyrègne, «Espacio urbano, espacio íntimo en la novela de Juan José Millás», en J. Covo y Pilar (coord.), *Historia, espacio e imaginario*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, págs. 71-78.

<sup>17</sup> Según la clasificación de Umberto Eco la ciudad corresponde a la tipología de laberinto más complejo, llamado rizomático, que posee más de un ingreso y proporciona varios recorridos posibles. Las tres tipologías son el laberinto clásico (o circular) con una única entrada y una única salida; el laberinto ramificado, donde cada opción se ramifica en distintas posibilidades con simultáneas opciones positivas; el laberinto rizomático, que contiene en su interior varios laberintos. La teoría se explica en U. Eco, «Postille a *Il Nome della Rosa*», *Alfabeta*, 49, giugno 1983, págs. 19-22.

<sup>18</sup> J. J. Millás, «Realidad e irrealidad», en I. Andres-Suárez, A. Casas (eds.), *Juan José Millás: Gran Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, Madrid, Arco Libros, 2009, pág. 20.

Ya a partir de su primera novela, *Cerberos son las sombras* (1975), Premio Sésamo 1974, se hacen manifiestos esos temas que marcarán toda la trayectoria literaria de Millás, hasta su más reciente novela *Lo que sé de los hombrecillos* (2011).

El narrador en primera persona escribe una carta a su padre reprochándole el fracaso de su vida; el plano real y el onírico se cruzan, el presente y el pasado se funden siguiendo los ecos de la kafkiana *Brief an den Vater* con elementos autobiográficos que parecen corroborar cierta identificación del protagonista con el autor empírico: «la memoria me traslada a aquel tren en el que viajamos juntos. Sé que pensé en el mar que abandonábamos [...]»<sup>19</sup>, «diez horas tardó aquel correo en llegar a Madrid»<sup>20</sup>.

El sótano desde donde escribe el protagonista parece una cárcel, así como la casa de su infancia. El miedo, la soledad y el recuerdo son los temas que rigen una novela que denuncia la incomunicabilidad, la crisis de la identidad en una atmósfera onírica. Madrid se nombra solo en el segundo tercio de la novela y coincide con una misión peligrosa que el padre da a su hijo. Este viaje a la capital en búsqueda de una mujer simboliza el ingreso en el mundo de los adultos y la impresión que la ciudad suscita en el joven refleja la congoja y el tormento que laten en su alma: «Todas esas calles malolientes y rotas eran el centro de Madrid, una enorme ciudad con los huesos quebrados. Me habría gustado conocerla, recorrerla contigo para que me nombrases los nombres de las piedras y los sitios donde habías apoyado las manos en tus frecuentes viajes a la capital. Pero Madrid, pensaba, estaba destinada a ser en mi memoria el nombre de algo que nunca sucedió»<sup>21</sup>.

Madrid es un lugar anhelado y lejano en la mente del joven clandestino que recuerda las recomendaciones de su madre, «procura no pasar de Pozas, porque la siguiente es San Bernardo y hay muchos guardias por esa zona»<sup>22</sup>, y lo relaciona a sensaciones totalmente negativas, «algunas calles parecían desiertas y el cansancio las convertía en pesadilla»<sup>23</sup>, «en la calle un ángulo de sol daba más muerte que vida al paisaje»<sup>24</sup>.

Todos los espacios, incluso el hogar, adquieren el aspecto de una prisión donde el protagonista padece cierta asfixia. Esta sensación refleja la inquietud y la pesadez de su vida, de la realidad. Aunque el hombre vive como un preso en la ciudad no puede escapar o prescindir de ella; la ciudad es el lugar desde donde huir y, a la vez, el único lugar seguro donde refugiarse: «Cuando salí a la calle caminé aún un par de horas, y creo que llegué a los límites mismos de la ciudad, porque con frecuencia encontraba enormes descampados en los que había gran

<sup>19</sup> J. J. Millás, *Cerberos son las sombras*, Madrid, Alfaguara, 1989, pág. 10.

<sup>20</sup> Millás, *Cerberos* [...], ob. cit., pág. 12.

<sup>21</sup> Millás, *Cerberos* [...], ob. cit., págs. 72-73.

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

<sup>23</sup> Millás, *Cerberos* [...], ob. cit., pág. 90.

<sup>24</sup> Millás, *Cerberos* [...], ob. cit., pág. 94.

número de chabolas colocadas al abrigo de los desniveles. [...] En adelante, me dije, no abandonaría bajo ningún pretexto el casco urbano»<sup>25</sup>.

Casi diez años más tarde Millás fue consagrado como escritor internacional con *El desorden de tu nombre* (1986), parodia de la novela negra y rosa, retrato de una generación de cuarentones acomodados, insatisfechos y apáticos. Aquí Madrid nunca se nombra pero el escenario de la historia se centra en el entorno del barrio Prosperidad donde se sitúan las únicas coordinadas geográficas de Príncipe de Vergara y del Parque de Berlín: «Julio Orgaz había salido de la consulta de su psicoanalista diez minutos antes; había atravesado Príncipe de Vergara y ahora entraba en el parque de Berlín intentando negar con los movimientos del cuerpo la ansiedad que delataba su mirada»<sup>26</sup>, «Mientras cruzaba Príncipe de Vergara en dirección al parque de Berlín evocó de nuevo la despedida [...]»<sup>27</sup>.

El espacio tiene gran relevancia porque es el primer vínculo entre los tres protagonistas, Julio, Laura y Carlos. Sus casas, oficinas y estudios representan sus mundos; los conflictos se desencadenan en espacios abiertos, en los interiores se intentan solucionar los problemas encontrando amparo en un aparente contraste que en realidad subyace al escamoteo gracias al que «le prospettive vengono invertite e la relazione tra termini opposti finisce per provocare l'annullamento delle caratteristiche principali del conflitto»<sup>28</sup>:

Desde allí, con los ojos abiertos, se situó en un punto conocido de Príncipe de Vergara y caminó hacia el parque de Berlín [...]. La calle, bajo el sol, parecía desierta; las figuras humanas y los coches eran tan tenues como una pincelada de acuarela, tan fugaces como una idea sobrevenida en el tránsito de la vigilia al sueño. Cuando llegó a la plaza de Cataluña, situada en las estribaciones del parque, el Julio imaginario era ya para el Julio real el personaje de una historia de amor y de adulterio<sup>29</sup>.

El escenario madrileño juega un papel fundamental en *Volver a casa* (1990), novela menos conocida pero auténtico testamento poético millasiano. El doble, la metaliteratura, la incomunicación, la locura y la memoria son los temas que Millás desentraña relatando la historia de José y Juan, dos mellizos idénticos que intercambiándose su identidad someten recíprocamente sus vidas al azar. Madrid es testigo silencioso y cruel de la pérdida de identidad y de la locura de Juan. La ciudad está presente físicamente y contribuye a aumentar el dolor de los personajes, amplificando sus angustias; todas las coordinadas geográficas, que se ensanchan e incluyen zonas céntricas y periféricas, forman un complejo laberinto donde se mezclan realidad y ficción. Son muchísimas las referencias a

<sup>25</sup> Millás, *Cerbero*[...], ob. cit., pág. 186.

<sup>26</sup> Millás, *El desorden de tu nombre*, Madrid, Santillana, 2008, pág. 9.

<sup>27</sup> Millás, *El desorden*[...], ob. cit., pág. 68.

<sup>28</sup> L. Contadini, *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Rimini, Panozzo, 2002, pág. 171.

<sup>29</sup> Millás, *El desorden*[...], ob. cit., pág. 92.

la topografía madrileña y a su relación con los protagonistas: «El taxi subía por Príncipe de Vergara, en dirección a la Plaza del Perú [...]»<sup>30</sup>, «Al principio había pensado caminar hasta la Plaza de Cataluña [...] para disfrutar del recuerdo de las calles, del sabor de la noche [...]»<sup>31</sup>, «Bajó andando hasta la plaza de Cánovas y contempló la estatua de Neptuno mientras dejaba aflorar la decisión que le indicara hacia dónde debía dirigirse»<sup>32</sup>, «En Cibeles cambió de rumbo de manera caprichosa, internándose primero en Alcalá y luego en un conjunto de calles estrechas, laberínticas, que evocaban la disposición de los hilos de una red, y al poco desembocó en la calle del Prado»<sup>33</sup>, «Juan indicó que les llevaran al hotel Renacimiento, situado en Alcalá, cerca de Alcántara. [...] Cogieron otro taxi y pidió que les llevaran al hotel Palacio, en la Castellana»<sup>34</sup>, «Luego tomaron un taxi que les condujo a un edificio de apartamentos de la calle Princesa»<sup>35</sup>, «Se encontraba en la zona sur de Madrid, quizá en una plaza llamada Lavapiés, pero su impresión es que estaba en otro sitio, en otro país, seguramente en la capital de un país africano, lleno de casas que habían pretendido sin éxito imitar el modelo de algún país europeo»<sup>36</sup>, «Salió a la calle, hacía mucho calor. Empezó a andar en dirección a la Plaza de Cataluña y supo que la locura había regresado a su cuerpo, ya que no podría dejar de andar [...]»<sup>37</sup>.

Madrid es una presencia física, descrita como una ciudad real, según subraya Gutiérrez: «Madrid es quizás en esta novela más espacio real que mítico: están sus calles, sus hoteles, los taxis que recorren su trazado, sus cafeterías, etc.; está presente de forma más que referencial desde *Visión del ahogado*; desde entonces la ciudad ha pasado a formar parte de los «personajes»»<sup>38</sup>, y coincide a menudo con la torurada existencia del protagonista: «Había entrado en un laberinto que creía dominar, pero las calles, encrucijadas y rodeos de esa construcción, que era su vida, lo estaban aniquilando»<sup>39</sup>, «[...] las calles de aquella ciudad que, a semejanza de su propio ser, estaban llenas de deseos no satisfechos, de impulsos no llevados a término, de corazones rotos por el amor o por la plusvalía»<sup>40</sup>.

En esta novela, a confirmación de la importancia de la asimetría, encontramos otra ciudad fundamental para el enredo: Barcelona, origen del viaje que Juan cumple para encontrar a su hermano y a todo su pasado y que, con su tranquilidad y riqueza, se contrapone a Madrid, ciudad de la perdición y de la locura: «Provenía de una ciudad que no sentía como suya [...]. Y ahora estaba en la ciudad que debía haber sido suya y venía de ver a la mujer en quien su vida habría encontrado un

<sup>30</sup> Millás, *Volver a casa*, Madrid, Santillana, 2006, pág. 22.

<sup>31</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 37.

<sup>32</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 44.

<sup>33</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 46.

<sup>34</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 86.

<sup>35</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 168.

<sup>36</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 196.

<sup>37</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 195.

<sup>38</sup> F. Gutiérrez, *Como leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992, pág. 54.

<sup>39</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 179.

<sup>40</sup> Millás, *Volver[...]*, ob. cit. pág. 17.

complemento, pero también en este espacio funcionaba como una pieza que no acababa de encajar con precisión»<sup>41</sup>, y también:

El viaje en taxi desde el centro histórico de Madrid, [...] hasta la zona norte de la ciudad, [...] resultó raro, pero estimulante. La rareza provenía de la contemplación de unos espacios que, siéndole familiares, ya no reconocía como propios, lo que le producía una suerte de estímulo desgarrador [...]. Comparó la evolución de la ciudad en la que había vivido en otro tiempo con su propio territorio corporal y afectivo, y dedujo que las ciudades y los cuerpos poseían una identidad precaria, inestable, pues cuando alcanzaban el punto en el que parecían ser una cosa, un movimiento subterráneo los convertía en otra, aunque en una mutación tan sutil, tan insensible, que podía pasar inadvertida a una mirada perezosa<sup>42</sup>.

Otra novela interesante para ejemplificar la poética espacial millasiana es *No mires debajo de la cama* (1999), donde vuelven a aparecer dos personajes ya conocidos por el público: la afirmada juez Elena Rincón (*La soledad era esto*, 1990) y el dueño del taller de pies Vicente Holgado (cuentos breves). Las historias de los dos protagonistas se cruzan también con un hilo narrativo fantástico con pies y zapatos que toman vida y vagabundean por la ciudad. Vuelven las obsesiones millasianas de la metaliteratura, del doble y de la humanización de los objetos. Gran importancia tiene el espacio: no solo el entorno urbano por el que se mueven los protagonistas sino también los interiores de las casas, que reflejan las angustias y la incertidumbre que invade a sus dueños: «La juez Elena Rincón y el forense a su cargo acababan de levantar un cadáver en López de Hoyos [...]»<sup>43</sup>, «Llegados a la Plaza de Castilla, la magistrada se dirigió con apremio a sus dependencias»<sup>44</sup>, «De hecho, vivía en Fuencarral, a la altura de Tribunal, lo que ahora le parecía una ironía [...]»<sup>45</sup>.

En esta novela un elemento que relaciona la ciudad con los protagonistas es el Metro, símbolo de la modernidad, que como un monstruo recorre escondido las entrañas madrileñas, como señala Kunz: «En el universo imaginario de Millás, el metro cumple esta función uniendo la mitología clásica con la era psicodélica: el metro, laberinto lleno de bocas, en vez de ser el espacio donde habita un minotauro, es el mismo monstruo [...]. [...] es red, es laberinto, es monstruo, es hormiguero, es telaraña, es intertextualidad»<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Millás, *Volver*[...], ob. cit. pág. 37.

<sup>42</sup> Millás, *Volver*[...], ob. cit. pág. 21.

<sup>43</sup> Millás, *No mires debajo de la cama*, ob. cit., pág. 9.

<sup>44</sup> Millás, *No mires*[...], ob. cit., pág. 12.

<sup>45</sup> Millás, *No mires*[...], ob. cit., pág. 18.

<sup>46</sup> M. Kunz, «La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás», in Irene Andres-Suárez; Ana Casas (eds.), *Juan José Millás: Gran Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, Madrid, Arco Libros, 2009, pág. 258.

Para Elena esta presencia se convierte en un enemigo al que enfrentarse, y en el que surge su obsesión por Teresa. Es solo a través del metro que la juez puede buscar y quizás volver a encontrar a la chica. La correspondencia entre hombre y espacio convierte la metrópoli en obstáculo y meta a la vez; es la ciudad, con su influencia, la clave para resolver el conflicto que genera: «La juez apenas conocía Madrid. Ignoraba a qué clase de calle se podía salir desde la boca del metro de Gregorio Marañón, pero si en ella se había bajado la mujer del libro, tenía que ser, pensó, en una gran avenida con árboles y estatuas y lujosos hoteles ocupados por gente no menesterosa ni perversa»<sup>47</sup>;

Claro, que podría haber conectado también en Gregorio Marañón con la línea 7 hasta Guzmán el Bueno, por ejemplo, o hasta la Avenida de América, donde a su vez aparecían nuevas posibilidades de trasbordo, de pérdida. El plano le pareció entonces una red dispuesta para el desencuentro. Había algo diabólico en la posibilidad de que alguien se cruzara con su doble en los túneles sin tropezar con él por unos segundos de diferencia, o por haber tomado el tren anterior, o quizá el siguiente. [...] Entonces, al verse sobre el plano de Madrid calculando las posibilidades infinitas de extravío que proporcionaban sus galerías, temió haber comenzado a enloquecer<sup>48</sup>.

Los protagonistas viven la ciudad y la experiencia del metro de manera distinta; Vicente, por ejemplo, representa el elemento ficcional: en cada parada se fija en los pies de la gente por deformación profesional e imagina enfermedades y curas, alimentando su obsesión fetichista: «A Holgado no le disgustaba el piso: tenía un precio razonable y estaba en pleno centro de Madrid, en la calle Fuencarral, cerca de Tribunal, donde siempre había querido vivir. Su único defecto es que se encontraba alejado de la consulta de callista que había abierto el año anterior en un moderno centro comercial de Arturo Soria, adonde tenía que llegar en un medio que detestaba, el metro»<sup>49</sup>.

El Madrid que surge de este análisis es el típico paisaje posmoderno, que nace de la disparidad entre sueño y realidad, y donde el hombre, que sufre una fragmentación del yo, no es dueño ni de su cuerpo ni de sus pensamientos. El laberinto urbano aumenta el sentido de inactividad y la percepción distorsionada de la realidad, como en la peor de las pesadillas. La ciudad en la que el autor elige insertar a sus personajes, siempre agobiados por no poder limitar el poder de la pesadumbre del mundo contemporáneo, es como un monstruo surreal contra el que los frustrados protagonistas millasianos deben luchar para sobrevivir, casi siempre fracasando.

El mismo Millás admite que:

---

<sup>47</sup> Millás, *No mires [...]*, ob. cit., pág. 19.

<sup>48</sup> *Ibíd.*

<sup>49</sup> Millás, *No mires [...]*, ob. cit., pág. 81.

por debajo de la calle física hay una calle mental, y que la calle mental y la física están entrelazadas de manera que no se puede separar una de la otra; pero nos educan de tal modo que solamente vemos la física, es decir, nos educan de tal modo que estamos enganchados a la literaridad, nos tomamos todo al pie de la letra; y una calle no se puede tomar al pie de la letra porque una calle en principio parece que sirve para desplazarse de un lugar a otro, pero para lo que sirve sobre todo es para desplazarse de un lugar a otro de uno mismo.<sup>50</sup>

Con su estilo, aparentemente simple y banal y mezclando realidad y ficción, Millás consigue encajar un nivel escondido, tramposo y sórdido, que revela su verdadera alma, mucho más compleja, obsesiva, enigmática, laberíntica; como tal resulta ser su Madrid.

#### BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- BACHELARD, G., *La poetique de l'espace*, París, Presses Universitaires de France, 1984.
- BOU, E., *Invention of space. City, travel and literature*, Madrid —Frankfurt-am-Mein, Iberoamericana— Vervuert, 2012.
- CONTADINI, L., *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Rimini, Panozzo, 2002.
- GUTIÉRREZ, F., *Como leer a Juan José Millás*, Madrid, Júcar, 1992.
- KUNZ, M., «La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás», en Andres-Suárez, I.; Casas, A. (eds.), *Juan José Millás: Gran Séminaire, Universidad de Neuchâtel, 9-11 de mayo de 2000*, Madrid, Arco Libros, 2009, págs. 245-262.
- MILLÁS, J. J., *Cerberos son las sombras*, Madrid, Alfaguara, 1989 (1.ª edición de 1975).
- «Madrid, espacio mítico», *El Paseante*, Madrid, núm. 18-19, 1991, págs. 131-134.
- *Volver a casa*, Madrid, Santillana, 2006 (1.ª edición de 1990).
- *El mundo*, Barcelona, Planeta, 2008 (1.ª edición de 2007).
- *El desorden de tu nombre*, Madrid, Santillana, 2008 (1.ª edición de 1986).
- *No mires debajo de la cama*, Madrid, Santillana, 2008 (1.ª edición de 1999).
- ROSENBERG, J. R., «Entre el oficio y la obsesión: Una entrevista con Juan José Millás», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, núm. 1-2, Madrid, 1996, págs. 143-160.
- NAVAJAS, G., *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*, Barcelona, EUB, 1996.

---

<sup>50</sup> Entrevista de Mara Torres a Juan José Millás durante un programa televisivo de RTVE *La2 Noticias* en ocasión de la entrega del Premio Planeta 2007.





## CAPÍTULO 14

### Cuartos tangerinos: las múltiples realidades de *La vida perra* de Juanita Narboni

DAVIDE ALIBERTI

*Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»*

#### 1. PREMISAS

En 1976 el escritor español tangerino Ángel Vázquez publica su obra cumbre: *La vida perra de Juanita Narboni*. La novela narra, a través de la voz de su protagonista, el declive del protectorado internacional de Tánger, un lugar híbrido y multiétnico, una zona de contacto<sup>1</sup> donde las diferentes lenguas y culturas de Oriente y Occidente han confluído y convivido durante 33 años. El Tánger descrito por Vázquez es un espacio liminal<sup>2</sup>, una ciudad caleidoscópica compuesta por un conjunto caótico e indefinido de fragmentos que reflejan la identidad quebrada de Juanita Narboni. Juanita es una mujer decepcionada, víctima de una educación represiva y conformista, que a través de su idioma mestizo recrea un mundo que ya no existe, dando voz a los fantasmas de las personas que poblaron su pasado y actuando así como emisor y receptor de un mensaje que, como escribe Virginia Trueba en su introducción a la obra, no comunica nada a los demás<sup>3</sup>.

El objetivo de este trabajo es analizar la creación de un espacio metarreal, es decir, más allá de la realidad. Aquí los fragmentos del pasado confluyen desordena-

---

<sup>1</sup> M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Nueva York, Routledge, 1992.

<sup>2</sup> V. Turner, *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988.

<sup>3</sup> Á. Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2011 (edición de Virginia Trueba).

damente en el constante tiempo presente de la narración, así como las varias lenguas habladas en Tánger confluyen en el idioma híbrido de la protagonista. Juanita es la representación de la ciudad donde pasó toda su vida, la misma que desapareció en 1956 con la disolución del protectorado internacional. Una ciudad que Vázquez reconstruye por medio de la voz de esta mujer, y que solo a través de sus palabras puede volver a existir<sup>4</sup>, aunque esté filtrada por sus recuerdos y por su subjetividad, de modo que los múltiples fragmentos urbanos que la protagonista evoca se superponen constantemente, igual que las diferentes identidades del personaje.

## 2. EL LENGUAJE Y LA IDENTIDAD

El primer aspecto a considerar es el lenguaje utilizado por Vázquez, es decir, este castellano popular hablado en Tánger que se caracteriza por fuertes influencias procedentes de Andalucía y de las diferentes lenguas habladas en las multiétnicas calles de la ciudad: árabe, hebreo, portugués, inglés, italiano y francés. A través de este mestizaje lingüístico, el autor «solo quiere recordar a unos seres en su lengua original»<sup>5</sup>, una lengua híbrida hablada por mujeres y hombres reales, un *lenguaje-recuerdo* que Juanita ha hecho suyo, obligando al autor a escribir el libro<sup>6</sup>. Por tanto, la primera superposición es lingüística, puesto que el autor utiliza una lengua compuesta por fragmentos de muchas otras lenguas. Este es el punto de partida de la entera obra, el elemento que une de manera indisoluble a la mujer con su ciudad y que solo a ambas puede pertenecer. Una lengua polimórfica que enmascara, disfraza y oculta la confusión de la identidad de la protagonista y de su ciudad.

A lo largo de toda la novela, la única voz que se escucha es la de Juanita Narboni, quien nos cuenta el simultáneo y progresivo declive de su vida y de la ciudad de Tánger. Sin embargo, como afirma Virginia Trueba, no se trata propiamente de un monólogo interior «desvelador de los estratos más oscuros de la conciencia»<sup>7</sup>, al contrario, el monólogo de Juanita se caracteriza por un preciso orden sintáctico y tipográfico que nos aclara constantemente su significado. Se trata, además, de un monólogo que, según las necesidades del personaje, se convierte en diálogo, así que de acuerdo con Renée Fauveau se le podría llamar «diálogo interior» o «pseudodiálogo»<sup>8</sup>. Efectivamente, las palabras de Juanita siempre están dirigidas a alguien, en un continuo intento de huir de su aislamiento: «¡Estoy tan sola!»

<sup>4</sup> E. Trías, *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1976.

<sup>5</sup> Á. Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2011 (edición de Virginia Trueba), pág. 37.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>7</sup> Á. Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2011 (edición de Virginia Trueba).

<sup>8</sup> R. Fauveau, «La vida perra de Juanita Narboni: le miroir ou la recherche d'une identité», *Langues-neolatines*, 277-278, 1991, págs. 48-49.

dice Juanita, «necesito una voz»<sup>9</sup>. Esta necesidad de comunicar llena la mente de la protagonista de interlocutores imaginarios, personas que poblaron su pasado con los que finge dialogar, asumiendo cada vez una identidad diferente.

De esta manera, el personaje de Juanita aparece como un conjunto de máscaras: «yo, frente a un espejo, parezco una máscara» afirma ella misma, «mirándome extrañada como si no fuera yo misma»<sup>10</sup>. Juanita no se reconoce en ninguna de las identidades que asume, así que las máscaras con las que intenta ocultar su confusión de identidad siguen multiplicándose y superponiéndose a lo largo del relato. Estas máscaras, a veces son productos de su propia imaginación, otras veces, en cambio, del desdoblamiento y de la sucesiva superposición de identidades que se manifiesta a través de su patrimonio literario y cinematográfico, como ocurre, por ejemplo, en el episodio de su infancia cuando Juanita se identifica con el personaje del cuento de Andersen *La pequeña cerillera*: «Soy huérfana» afirma, «una pobre huerfanita que vende cerillas y muere una noche en un portal, sin que nadie se entere»<sup>11</sup>.

El universo interior de Juanita está poblado entonces por un conjunto de máscaras de mujeres y hombres que configuran los interlocutores imaginarios de su particular diálogo. Como fantasmas, estas personas deambulan sin voz propia por la imaginación de la protagonista, porque la única portadora de las voces de los otros es exclusivamente la voz de Juanita. En su *diálogo interior*, la protagonista somete a todos a un proceso constante de demonización, lamenta haberse dejado construir por los demás y que la hayan convertido en una mujer «buena, tontona y atolondrada»<sup>12</sup>, como ella misma se considera. Juanita condena, por tanto, a todos los demás, pero se cree también condenada por todos y, en un perfecto círculo neurótico, ella misma acaba aceptando esta condena, sintiéndose culpable de todos esos deseos insatisfechos que han caracterizado su vida. Juanita resulta así incapaz de crearse una identidad propia, y acaba construyéndose una vida distorsionada por la mirada de los otros, pero también por la mirada de ella misma. El único personaje que Juanita ama e idealiza es su madre, de pequeña quiere llegar a ser como ella y de mayor, cuando la madre muere, Juanita acaba identificándose totalmente con ella, como vemos en el episodio de los zapatos: «Estos zapatos son los tuyos, mamá.» dice, «Me están bien. Un poco grandes. ¡Pero son tan cómodos! ¡Y tan buenos! Es como si anduviera con tus pies.»<sup>13</sup>

Toda la novela se desarrolla a través de una serie anacrónica de unidades narrativas y utilizando únicamente el tiempo presente de indicativo que, de acuerdo con Goñi Pérez, acentúa la «percepción dramática de la forma dialógica»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Á. Vázquez, ob. cit., pág. 268.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 141.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 160.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 143.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 208-209.

<sup>14</sup> J. M. Goñi Pérez, «Las construcciones verbales de Tánger: tres ejemplos de la narrativa española», *Writing Tangier*, Tánger, Abdelmalek Essaâdi University & Aberystwyth University, 2005, pág. 50.

Esta urgencia, sigue el estudioso español, «envuelve la ciudad sin posibilidad de que el lector pueda escapar de su lectura, como tampoco, irónicamente, pueden escapar los personajes de su cruda realidad»<sup>15</sup>. El constante e inexorable tiempo presente que caracteriza toda la narración indica no solo la incapacidad de Juanita de aprender del pasado, al que solo retorna para atormentarse, sino también la incapacidad de planear su futuro: «No mires nunca para atrás, Juani, ni tampoco mires hacia adelante.» exclama, «lo que importa es el momento»<sup>16</sup>. Este presente roto, fragmentado, nos informa también de la transformación de un universo urbano del que Juanita se siente cada día más excluida, «un mundo nuevo que nunca será para mí»<sup>17</sup> afirma. De este modo, Juanita deja de reconocerse en una ciudad que ya no siente como suya y que se ha vuelto parte del reino independiente de Marruecos, un Tánger que ya «no es nada, ni queda nada de él»<sup>18</sup>, escribe Vázquez, una ciudad que es ya solo un montón de muertos.

### 3. LA CIUDAD Y LOS ESPACIOS OTROS

La vida de la ciudad de Tánger y la de Juanita Narboni son dos vidas imbricadas de tal modo que no pueden existir una sin la otra. En este sentido, nada resulta más apropiado a la relación entre Juanita y Tánger que las palabras de Luis Martín-Santos: «un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre»<sup>19</sup>. De hecho, el conflicto de identidad de Juanita se desarrolla paralelamente al de ese Tánger en que ha nacido y crecido, un mundo que siempre ha huido de definiciones unívocas y que con el paso del tiempo se ha desmoronado, provocando en la protagonista cada vez mayor perplejidad e inquietud. Es imposible entonces distinguir la identidad de la ciudad y la del personaje que le da voz, Tánger se acerca en este sentido a esta ciudad de «multitud inabarcable en la que nadie está del todo claro para el otro y nadie es para otro enteramente impenetrable»<sup>20</sup> que Walter Benjamin reconoce en la ciudad moderna.

Juanita transita por Tánger con finalidades determinadas que responden a una planificación de sus actividades. Las calles tangerinas, por ejemplo, se configuran como el espacio de las habladurías y de los chismorreos, un ambiente del que Juanita rehúye en todo momento por la inseguridad y el miedo que la caracterizan. Solo en las pocas tiendas que frecuenta, Juanita encuentra un refugio que la protege de las agresiones de las que se siente víctima por las calles. Aunque el espacio público es, para la protagonista, de pasaje, el ritmo de la ciudad forma parte de su vida: «me pone nerviosa y los domingos, cuando no la oigo, me pa-

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> Á. Vázquez, *ob. cit.*, pág. 330.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 261.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 372.

<sup>19</sup> L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pág. 18.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 64.

rece como si me faltara algo. El ritmo de la vida»<sup>21</sup> exclama Juanita refiriéndose a la fábrica de madera a lado de su casa. Hasta la muerte de su madre, ella puede disfrutar con frecuencia de algunas de las diversiones que la ciudad ofrece como, por ejemplo, el Teatro Cervantes y las salas de cine. Sucesivamente serán los cementerios los espacios que adquirirán mayor relevancia en la cotidianidad de la mujer. El cementerio de Bubana, por ejemplo, representará al mismo tiempo el lugar de recogimiento que posibilita el diálogo con su madre y el espacio de libertad frente a un hogar que ya ha dejado de serlo.

Resulta interesante notar como todos los lugares que Juanita frecuenta habitualmente (el teatro, el cine, el cementerio) corresponden a esta tipología de espacios que Foucault llama heterotopías, lugares donde todos los espacios reales presentes dentro de una cultura están simultáneamente representados, contestados e invertidos<sup>22</sup>. En otras palabras, se trata de lugares absolutamente distintos de los otros y al mismo tiempo estrechamente relacionados con estos: el cementerio, por ejemplo, es ciertamente un lugar otro respecto a los lugares ordinarios, pero es también un espacio que está en conexión con el conjunto de todos los emplazamientos de una ciudad, puesto que cada individuo, cada familia, tiene parientes en el cementerio. Juanita se encuentra muy bien en estos espacios porque son totalmente diferentes a los espacios públicos donde se siente constantemente juzgada, en las heterotopías la realidad se refleja distorsionada así como Juanita la ve, pero al mismo tiempo son lugares estrechamente conexos con todos los espacios de la ciudad.

A medida que transcurren los años y Tánger avanza hacia su integración en Marruecos, todo el universo urbano que había configurado la vida de Juanita empieza a derrumbarse. Los cines y los teatros cambian de nombre, todo se arabiza y se afrancesa: «Esto de ser inglesa, siendo española, o española siendo inglesa... Antes no existía nada de eso, se decía: soy tangerina y todos tan contentos.»<sup>23</sup> lamenta la protagonista al sentirse ya una total extranjera en su propia patria. Juanita siente que la muerte va corrompiendo todo, hasta convertir su ciudad en un inmenso cementerio de muertos, huidos y desaparecidos. El relato se llena así de imágenes de muertos, Tánger se vuelve una ciudad fantasma, un cementerio lleno de cadáveres: «esta ciudad que siempre estuvo rodeada de cementerios, ahora es ella misma un cementerio»<sup>24</sup>, afirma Juanita, convirtiendo así la ciudad entera en una heterotopía.

---

<sup>21</sup> Á. Vázquez, ob. cit., pág. 230.

<sup>22</sup> M. Foucault, *Des espaces autres*, Architecture, Mouvement, Continuité, París, Groupe Moniteur, 5, 1984.

<sup>23</sup> Á. Vázquez, ob. cit., pág. 371.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pág. 370.

#### 4. SUPERPOSICIÓN DE ESPACIOS Y SUPERPOSICIÓN DE IDENTIDADES

En el episodio de la fiesta de carnaval, Vázquez lleva a su extremo el proceso de superposición de las múltiples identidades de la protagonista. De acuerdo con Bajtín, durante el carnaval el individuo cesa de ser él mismo y, a través del disfraz y de la máscara, intercambia su cuerpo quedando renovado<sup>25</sup>. En esta ocasión Juanita se disfraza de Colombina, asumiendo así una primera identidad, pero a la llegada de alguien disfrazado de El Zorro se siente incierta y superpone a su propio disfraz el de la protagonista de *La noche del sábado* de Jacinto Benavente: la joven Imperia. De este modo, Juanita intenta imponerse, adquirir identidad a través de los otros, provocando así una primera superposición de identidades. Sucesivamente asistimos a una segunda superposición que se manifiesta a través del lenguaje, la voz de Juanita se transforma en un conjunto de voces que convierten su discurso en una polifonía tan múltiple como la que se escuchaba en las calles de Tánger. Se trata precisamente de una mezcla de formas retóricas aprendidas por Juanita del mundo del cine, de la literatura popular y de la música, un conjunto de frases diferentes, índice de la enajenación mental de esta mujer, que solo a través del otro adquiere una ilusión de identidad. A veces estas frases aparecen entrecomilladas, esto indica que Juanita es consciente de la apropiación, en cambio, la ausencia de comillas indica una apropiación totalmente interiorizada. La voz de Juanita actúa a menudo como los disfraces con los que se cubre en su cotidianidad, señas de una identidad tan fragmentada como la de la ciudad en que vive. La mutabilidad de Tánger resulta ser, también en este caso, fiel espejo de la de Juanita, quien reconoce en una ocasión: «Esta ciudad siempre ha sido un carnaval.»<sup>26</sup> como si justificara sus múltiples disfraces. Pero en el episodio de la fiesta también se produce una superposición de espacios, una heterotopía en la heterotopía, es decir, un lugar que ya por sí mismo constituye un espacio heterotópico: el teatro, donde se suceden toda una serie de lugares extraños los unos a los otros en el rectángulo de la escena<sup>27</sup>, este espacio se convierte a la vez en el escenario para otra heterotopía: el carnaval, una heterotopía crónica, ligada al tiempo, en lo que este tiene de más pasajero y de más precario<sup>28</sup>.

La fiesta de carnaval representa entonces la superposición extrema de espacios e identidades que se manifiesta a través de una lengua que es en sí misma producto de una superposición de formas retóricas diferentes. De acuerdo a esta formulación, según Freud, la despersonalización debida al declive de la ciudad provoca una descomposición del *yo* en la estructura de sus identificaciones<sup>29</sup>. Frente a esta situación, el *yo* se esfuerza en lograr una unidad que no consigue,

<sup>25</sup> M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

<sup>26</sup> Á. Vázquez, ob. cit., pág. 345.

<sup>27</sup> M. Foucault, ob. cit.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> S. Freud, *Obras Completas*, IX volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972-1975.

causando así fenómenos de alienación, fragmentación y dispersión. Estos fenómenos psicológicos determinan la condición de soledad de Juanita, y «la soledad como espacio sémico crea un espacio físico determinado que se corresponde con el concepto de la construcción de una realidad imaginada» escribe Goñi Pérez, y sigue: «Los personajes son conscientes de la invención del mundo que les rodea, de la invención de un espacio con el que cubrir la incompreensión de la realidad no inventada. Los personajes viven en un meta-espacio o si se quiere en una meta ficción»<sup>30</sup>. este espacio metarreal es entonces el producto de un *yo* fragmentado que intenta refugiarse de una realidad que cambia rápidamente y que amenaza una identidad ya inconsistente.

Otro episodio de relevancia en la novela es el sueño de Juanita, que constituye la suma de todos los anhelos y de todas las frustraciones que han caracterizado la vida de la protagonista. En el sueño asistimos otra vez a la famosa fiesta de carnaval y a los principales acontecimientos de la vida de Juanita desde una perspectiva onírica en el sentido freudiano, es decir, en el sueño se satisfacen simbólicamente los deseos reprimidos, inaceptables para la mente consciente a causa de presiones sociales y morales<sup>31</sup>. El sueño empieza en el Tánger de la infancia de Juanita, donde la protagonista participa en una kermés que en un principio presenta un aire festivo, pero pronto empieza a transformarse en un carnaval grotesco lleno de referencias de carácter sexual. El sueño actúa aquí como un espejo deformante de todo el relato, restituyéndonos una visión distorsionada del mundo interior de Juanita y de sus emociones más primarias. De este modo, la protagonista superpone el mundo onírico a su realidad imaginaria, deformando todos los acontecimientos de su vida hasta llegar a soñar con su muerte, única salida de un mundo que le pertenecía y que ya llegó a su colapso.

## CONCLUSIONES

A lo largo de la novela asistimos, no solo a la apropiación y sucesiva superposición de múltiples identidades diferentes por parte de la protagonista, sino también a una superposición de espacios (lo que hemos definido una heterotopía en la heterotopía) y de mundos (lo onírico y la real), distorsionados por la mirada subjetiva de Juanita y narrados a través de su voz. La voz de Juanita es entonces el elemento que une de modo indisociable ciudad y personaje, y a través de esta Vázquez crea un espacio metarreal donde pone en escena el declive de la mujer que es también el declive del protectorado internacional de Tánger. Juanita aparece así como una mujer cuya identidad, así como la identidad de la ciudad entera, se encuentra fragmentada en múltiples piezas que no dejan de superponerse, inten-

---

<sup>30</sup> J. M. Goñi Pérez, «Las construcciones verbales de Tánger: tres ejemplos de la narrativa española», *Writing Tangier*, Tánger, Abdelmalek Essaâdi University & Aberystwyth University, 2005, pág. 52.

<sup>31</sup> S. Freud, ob. cit..

tando lograr una unidad ya imposible, que acaba en una miríada de fragmentos diferentes que configuran su *perra vida*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1991.
- FAUVEAU, R., La vida perra de Juanita Narboni: le miroir ou la recherche d'une identité», *Langues-neolatines*, 277-278, 1991.
- FOUCAULT, M., *Des espaces autres*, Architecture, Mouvement, Continuité, París, Groupe Moniteur, 5, 1984.
- FREUD, S., *Obras Completas*, IX volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972-1975.
- GOÑI PÉREZ, J. M., «Las construcciones verbales de Tánger: tres ejemplos de la narrativa española», *Writing Tangier*, Tánger, Abdelmalek Essaâdi University & Aberystwyth University, 2005.
- MARTÍN-SANTOS, L., *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- PRATT, M. L., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Nueva York, Routledge, 1992.
- TRÍAS, E., *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- TURNER, V., *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988.
- VÁZQUEZ, A., *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2011 (edición de Virginia Trueba).



## CAPÍTULO 15

### La fragmentación onírica del páramo rulfiano en *Cuadrante Las Planas* de Willy Uribe

LAURA MARTÍN BERNARDOS  
*Universidad Complutense de Madrid*

La huella que ha dejado la breve pero fundamental narrativa de Juan Rulfo en autores posteriores es innegable. La fascinación por las novedosas herramientas utilizadas por el autor mexicano sigue siendo hoy en día objeto de estudio e imitación en diversas obras narrativas como cumbre literaria de las letras en castellano que es. En *Cuadrante Las Planas*, pese a ser una novela reciente (2010), se observa la sombra de tópicos, imágenes y procedimientos narrativos que enlazan directamente las dos obras con un fin común: la búsqueda identitaria de un personaje que se ve embebido y dominado por un paisaje desértico y las figuras espectrales que pueblan su camino.

La anécdota de la que parte la novela de Rulfo es de sobra conocida: Juan Preciado, movido por la promesa que hizo a su madre, se dirige a Comala para recomponer su historia. Allí, la pérdida de la ilusión y el terror lo matan. Serafín Idókiliz Gandiaga, por su parte, protagonista de *Cuadrante Las Planas*, es un joven que huye de las represalias del terrorismo vasco. Cuando el lector empieza la obra, encuentra que lleva más de un año escondido en el enclave que da nombre a la novela, un territorio desértico y prácticamente deshabitado. Las circunstancias le obligan a emprender de nuevo la huida, durante la que quizás se revelan los diversos motivos por los cuales se encuentra en ese lugar.

Si una de las características más evidentes de *Pedro Páramo* es su estructura fragmentada en sesenta y siete piezas aparentemente dispuestas de forma aleatoria que entrelazan las historias de Pedro Páramo y Juan Preciado, la novela de Uribe

elegirá establecer cuatro partes que contienen, además de un simbolismo claro en sus títulos, un número irregular de fragmentos: «Los cruces y los perros» (29); «La plaza y las escaleras» (13); «Las rutas y los desiertos» (16); «La isla y la cadena» (9). El punto de partida es precisamente esa huída que tiene que volver a emprender cuando el casero de la pequeña chabola donde se oculta en ese punto incierto del desierto le obliga a abandonarla sin demasiadas explicaciones. Pocos minutos después, la muerte del arrendador a causa de un infarto le deja ciertamente expuesto, por lo que la escapada es aún más urgente. En el periplo que sucede a este inicio, como ensoñaciones producidas por el desierto y la desesperación, se van esbozando figuras de su vida anterior junto con otros sucesos tan casuales como funestos. Culmina esta primera etapa con una primera (y no única) sensación de extrañamiento que irá aumentando a la vez que la desconfianza en el narrar de este protagonista cada vez más oscuro. La segunda parte, por su lado, relata el episodio que originó la situación actual: al salvar por total casualidad a un policía del ataque de la *kale borroka*, se ve condenado socialmente por el sector de la sociedad bilbaína que apoya el terrorismo y rechazado por la otra parte de la sociedad que teme las consecuencias de tenerle cerca. El tercer grupo de fragmentos tiene de nuevo lugar en el desierto sudamericano, añadiendo sucesos y reescribiendo versiones de lo ya contado en la primera parte. Es sin duda la sección más desquiciada de todas, porque aunque comienza con lo que parece ser un ejercicio de sinceridad y revelación (en este caso el casero es asesinado por Serafín), la aparición de elementos manifiestamente irreales hace aún más dudosa esta nueva versión. En la cuarta y última parte se explora el comienzo de la esquizofrenia que se adivinaba progresivamente en su comportamiento y en las contradicciones del relato, regresando a un tono presuntamente más sincero y contingente.

Aunque los cuatro bloques de la novela de Uribe mantengan dentro de ellos cierta linealidad, lo cierto es que, a la vista de lo anterior, se puede observar no ya un desorden narrativo quizás producto del desorden psicológico, sino una superposición de planos en las que diversas voces del pasado e interpolaciones<sup>1</sup> colaboran a crear un laberinto<sup>2</sup> no solo estructural sino también identitario que implica, en último término, la contigüidad de presente, pasado y futuro. No

<sup>1</sup> González Boixo (en J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 26) señala con respecto a las interpolaciones que estas podrían eliminarse sin perjudicar la comprensión de la obra, pero no sin eliminar intensidad. E insiste: «[las interpolaciones] acentúan temas claves de la novela al estar centradas en los protagonistas: la visión eglógica frente a la infernal en Juan Preciado, el amor imposible de alcanzar en Pedro Páramo y el amor frustrado de Susana. En los tres casos se trata del fracaso derivado de la contraposición de lo deseado con lo real. Como en una síntesis de la filosofía de la novela —la ruptura de la ilusión— las interpolaciones remarcan el carácter pesimista de la misma». Exactamente el mismo propósito tienen las interpolaciones en *Cuadrante Las Planas*, protagonizadas por la voz dentro de la cabeza de Serafín.

<sup>2</sup> Santos Sanz Villanueva («Cuadrante Las Planas», *El Cultural*, Madrid, 21 de mayo de 2010) la califica de «extrañísima» y admite: «Me resulta difícil decir de qué habla esta difusa materia. El trazado general apunta a una historia de exilio provocada por la terrible fuerza coercitiva del fanatismo» aunque reconoce ciertas virtudes en ella.

puede obviarse pues la presencia de elipsis<sup>3</sup>, incluso considerando la posibilidad de que la verdad sobre los hechos sea la omisión más importante. De cualquier forma, la existencia de una verdad absoluta en los dos relatos es más que dudosa al ser la materia narrativa una recomposición en sí misma. Existe una salvedad entre ambas novelas, pese a las concomitancias: mientras Juan Preciado y el lector tienen que reconstruir la historia en base a las voces de fantasmas, Serafín, como si los fantasmas le habitasen, proporciona diferentes relatos para los mismos hechos. La verdad, de existir, se revela entonces como una quimera que es tan imposible de aprehender como la propia identidad, aunque en *Pedro Páramo* esa búsqueda identitaria de Juan se desplace progresivamente al interrogante que supone la figura paterna. Sera («sin *fin*»<sup>4</sup>) procede de una familia desestructurada y la pérdida de la ilusión, más allá de matarlo, le conduce a un purgatorio en vida: el de la locura. Hay pues, más allá de un fragmentarismo estructural, un fragmentarismo interno, inherente a los personajes:

A mi familia le faltaban sílabas. Mi padre fue Estanis y mi madre Loren. El *lao* y el *za* se lo dejaron por el camino, solo para los documentos oficiales. Yo era Sera, sin *fin*. En Bilbao había clientes que lo pronunciaban con equis. [...] Suena diferente. Xera con equis y Sera con ese. En el colegio, en cambio, me llamaban Finito. Y se descojonaban. Pero lo peor de todo es que nunca tuve valor para liarme a sopapos. Mi hermano decía que era muy probable que ahí empezaran mis problemas, en negar mi verdadero nombre al aceptar un concentrado sin sentido<sup>5</sup>.

En ambos casos el problema parece surgir de la imposible identificación con el padre (llega a decir que «su muerte fue una liberación»<sup>6</sup>) aunque el desapego hacia la figura materna («dejé de ser nuestra madre y pasó a ser una señora en Galicia»<sup>7</sup>) no se corresponde con la figura de Juan Preciado, cuya promesa a Dolores fundamenta el viaje de su hijo.

La identidad colectiva, por su parte, también juega un papel fundamental. En *Pedro Páramo* la narración se fundamenta en esas voces, testigos de lo sucedido en Comala durante la tiranía de Páramo. Juan Preciado las escucha como el lector, sin dudar en principio de ellas, en parte también por el carácter más inocente de la novela en comparación con la obra de Uribe, profundamente escéptica en su planteamiento. Difusa también en su carácter es la sociedad de *Cuadrante Las Planas*, esquizofrénica como su personaje en los escenarios vascos escindidos por

---

<sup>3</sup> El propio autor reconoce: «Sí hay en *Pedro Páramo* una estructura, pero una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que no es un tiempo» (J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 244)

<sup>4</sup> W. Uribe, *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010, pág. 19.

<sup>5</sup> Ob. cit., págs. 19-20.

<sup>6</sup> Ob. cit., pág. 43.

<sup>7</sup> Ob. cit., pág. 43.

el independentismo radical, y oníricamente marcada por el territorio infernal, inhóspito y continuo del desierto.

Al igual que ocurre con la figura paterna, la falta de identificación con la colectividad es patente y refuerza la ausencia de arraigo dentro de ella: «Le respondí que yo era gallego, que mi padre y mi madre también lo eran, al igual que el resto de mi familia. Se quedó en silencio. [...] Después se despidió y quedé catalogado policialmente como un individuo excéntrico de identidad inclasificable»<sup>8</sup>.

Dice González Boixo con respecto a *Pedro Páramo*: «El fracaso colectivo, social, de Comala, tiene su paralelo en el fracaso individual de Juan Preciado. Rulfo presenta a este personaje sin posibilidades de conseguir su salvación individual al vincular su suerte a la de Comala: el destino anterior de Comala va a pesar definitivamente sobre esa búsqueda de salvación individual. Así, la tesis que Rulfo mantiene es que la salvación del hombre no puede ser individual, sino a través de la comunidad.»<sup>9</sup>

El caso de Serafín es bastante más complejo. La voz que se dirige a él como si fuese un hermano que más tarde resulta no haber existido nunca<sup>10</sup>, puede ser reflejo en este caso de la escisión social, como apuntaba antes, pero en ningún caso la salvación pasa por la colectividad, sino que la aleja aún más. Por lo tanto parece bastante poco plausible que la esperanza sea una opción siquiera remota. Incluso los momentos más ásperos de *Pedro Páramo* encuentran el equilibrio con los recuerdos de la infancia centrados en Susana San Juan. La posterior locura de ella puede deslucir esa imagen idílica, pero la obstinación de Pedro por recuperarla actualiza las vivencias, además de humanizar a un personaje ya demonizado por toda Comala.

Regresando al fragmentarismo interno, conviene señalar la correspondencia que hay entre locura y mentira. En *Pedro Páramo* las únicas mentiras que se pueden constatar son las ensoñaciones de Susana<sup>11</sup> pero en ningún momento se duda del resto del relato, pues son fragmentos de una historia única, incluso con las omisiones pertinentes. El engaño, consciente o no, del que nos hace partícipes Serafín al relatar de dos formas absolutamente discordantes un mismo suceso plantea la cuestión de si es consciente de sus propios embustes y en úl-

<sup>8</sup> Ob. cit., pág. 113.

<sup>9</sup> J. C. González Boixo, en J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 32.

<sup>10</sup> Hasta descubrir que Serafín es efectivamente esquizofrénico, se contemplaba el diálogo con su *hermano* al menos en las interpolaciones en las que este se dirigía al protagonista. Más tarde se descubre que todo recuerdo y reproche parten del propio Serafín, convirtiendo la narración en un enorme monólogo. Blanco Aguinaga (en J. Rulfo, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 2006, págs. 19-20) recuerda que es frecuente en Rulfo el diálogo ensimismado: «La falta de situación concreta, el color gris pardo, la insistencia en lo negativo de la realidad descrita y este paso apenas perceptible de autor a un personaje que, en rigor, habla desde sí a sí mismo, empiezan a trastocar la relación sujeto-objeto, la relación entre la realidad y quien la observa».

<sup>11</sup> En una entrevista con Juan Rulfo que González Boixo recoge en su edición de *Pedro Páramo* (ob. cit., pág. 250), el autor aclara acerca de este asunto: «Ese fulano que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar, nunca se casó con nadie, siempre vivió con su padre».

timo término cuestiona un pacto de ficción extremo. En otras palabras: para el receptor de *Cuadrante Las Planas* lo único constatable es ese territorio hostil que habita al personaje y no los entornos en los que el personaje (quizás) habita. Lo mismo puede decirse de los otros personajes que aparecen: no puede probarse su existencia, solo por el efecto que tienen sobre Serafín.

Mientras que los entes fantasmagóricos de Rulfo son sin duda presencias que ejemplifican el referente cultural que supone la muerte en México, su faceta onírica está clara. Sin embargo, su aparición en *Cuadrante Las Planas* se justifica simplemente por colaborar en la creación de ese ambiente de extrañamiento que en ocasiones como la siguiente, alcanza características de pesadilla: «Puede sacarnos la primera [foto] brindando, la segunda bebiendo y la tercera cuando ya estemos muertos [...] Entrechocaron sus vasos, bebieron y de seguido cruzaron los brazos sobre la mesa, reposando en ellos sus cabezas. Algunos dejaron los ojos al aire para que la luz oscilante y cálida de los cirios los transformara en bolas de mantequilla derritiéndose ante la boca de una cueva»<sup>12</sup>.

Este fragmento, referido a unos personajes secundarios con los que el protagonista se encuentra en la tercera parte, donde la sensación de extrañamiento y alucinación se acentúa, revela la sordidez con la que se va encontrando Serafín en su periplo. La voz que indefectiblemente le acompaña le acusa de haber matado a este grupo de siete ancianos, pero él la obvia y con la misma tranquilidad que realiza la instantánea, sale de la casa de los fantasmas y prosigue su viaje.

El momento de la muerte de Juan Preciado se narra de manera similar. En la cita siguiente se observa cómo la mujer se desintegra y la idea de calor sofocante está igualmente presente. La desaparición de los personajes o de sus órganos es en ambos casos transformación en líquido, con lo que su entidad corpórea, además de convertirse en materia fluida se vuelve escurridiza física e intelectualmente. El gran contraste está entre las actitudes de los personajes. Serafín no se inmuta, la sorpresa queda para el relato y para el lector. Sin embargo, Juan Preciado manifiesta el terror propio de asistir a un suceso tan pavoroso, además de la angustia de sentir cómo se le escapa literalmente el aire, aportando de nuevo el concepto de inaprensibilidad a la existencia<sup>13</sup>: «El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar. [...] No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se

<sup>12</sup> W. Uribe, *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010, pág. 144.

<sup>13</sup> «Si, en definitiva, la temática de la novela viene a ser, simbólicamente, la problemática existencia del hombre, esta encontrará su máxima expresión en un mundo en el que no existen fronteras entre la vida y la muerte». (J. C. González Boixo, en J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 33). Villanueva y Viña Liste (*Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Austral, 1991, pág. 246) subrayan esta dualidad y la aplican a la estructura y al tiempo. Willy Uribe va más allá en esta dicotomía y parece establecer que para representar esa *problemática existencia del hombre* basta con equiparar la realidad desquiciada y la enajenación mental.

fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre»<sup>14</sup>.

Al contrario que la existencia, el paisaje, con las connotaciones que evidentemente se desprenden de él, es contundente, firme, mucho más cierto. No es casual que en ambas obras sea o forme parte del título, pues si hay algo real e indudable, como he apuntado antes, es la correspondencia plena entre las características del paraje y el interior de los personajes. Darío Villanueva y José María Viña Liste señalan que «pese a lo engañoso de su título, *Pedro Páramo* no es una novela de personaje sino una «novela de espacio», porque su verdadero protagonista, según el autor ha declarado reiteradamente, es un pueblo: Comala. [...] Rulfo juega con el sentido de *comal*, recipiente de barro donde se preparan las tortillas a la brasa, para erigir un ámbito calcinado —como el del «Llano en llamas»—, una tierra árida connotada asimismo por el nombre y el apellido del personaje que da título a la obra»<sup>15</sup>.

Dice el narrador de *Cuadrante Las Planas* que este territorio es «Un desierto asesino con pistas que se desvanecen como espejismos. Un páramo donde el sol no tiene otra misión que calcinar todo aquello que se mueve por la superficie y que no hayan devorado antes las jaurías de perros»<sup>16</sup>. Sorprende entonces el nombre del paraje, puesto que, siendo ejemplo máximo de primitivismo, está perfectamente delineado por el hombre. Dado el matiz existencialista de la obra, parece lógico extrapolar esta paradoja a cualquier ámbito: la racionalidad impera en la superficie, pero en el fondo palpita el salvajismo más atroz. Para apoyar esta alegoría, basta con observar las identificaciones entre el paisaje y el protagonista: «Yo era una piedra más de Las Planas»<sup>17</sup>; «desistí de emprender la marcha y volví a convertirme en un matojo»<sup>18</sup>.

Como obras introspectivas que ambas son, hay que deducir que ese mundo aparentemente externo, además de ser una representación de su interior, también implica un concepto del mundo derivado de un conocimiento y unas experiencias. En ambas obras hay un estado primero de felicidad e ilusión: los fragmentos dedicados a la infancia de Pedro con Susana y el tiempo que Serafín compartió con Edurne antes de descubrir su traición. Es curioso comprobar cómo ambos antropónimos femeninos hacen referencia a la pureza. La de Susana («lirio, azucena») permanece en el recuerdo de Pedro a pesar de que en su reencuentro adulto ella haya enloquecido. Edurne («nieve»), por el contrario, mantiene una relación paralela con el tío de Serafín, siendo esta circunstancia el desencadenante de la esquizofrenia del protagonista. No hay candidez posible aquí, sino ironía en su nombre y una doble traición cuyas consecuencias sin duda se ven ampliadas por condicionantes sociales y familiares previos.

<sup>14</sup> J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 116-117.

<sup>15</sup> D. Villanueva y J. M. Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Austral, 1991, pág. 242.

<sup>16</sup> W. Uribe, *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010, págs. 88-89.

<sup>17</sup> Ob. cit., pág. 73.

<sup>18</sup> Ob. cit., pág. 31.

Estas etapas primeras, similares entre sí, podrían identificarse con el paraíso si atendemos a las imágenes del purgatorio y el infierno que se derivan de situaciones, metáforas e impresiones sensoriales en el grueso de las historias<sup>19</sup>. «Aquello [Comala] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno.»<sup>20</sup>; «El resultado, ya lo ves, es un rectángulo pelado de doscientos kilómetros de ancho por trescientos de largo sobre el que los perros interpretan su papel de demonios.»<sup>21</sup> La topografía es la del averno, pero los personajes se encuentran sin duda en un purgatorio. Las almas de *Pedro Páramo* no parecen haber hallado paz aún y no es aventurado asegurar que Juan Preciado no sepa que está muerto. Por otra parte, este no deja de ser un personaje secundario, un vínculo entre la historia de Comala y de su padre con nosotros lectores. Por muy angustiosa y confusa que resulte la narración puede argumentarse que intrínsecamente está cerrada: el verdadero protagonista está muerto y solo queda tratar de recomponer su historia en medio de un ambiente fantasmal. Serafín, por el contrario, bien podría inventar una nueva versión, contar el relato desde otra nueva perspectiva... pero precisamente por esa estructura de *Cuadrante Las Planas* que antes analizaba, esquizofrénica como el personaje, todo es un aquí y todo es un ahora<sup>22</sup>: «¿En qué tiempo verbal me encuentro en aquel momento? ¿Estuve, estaré o estoy caminando? ¿Cuántos kilómetros habría hecho mañana? ¿Se acabará el agua ayer o aún quedó un poco del domingo que viene?»<sup>23</sup> No cabe duda, el «fin» del que prescinde la gente al nombrarle insistentemente como «Sera» es revelador. Si su concepción del tiempo, los sucesos enmarcados en él y el orden que les da son caprichosos a causa de su enfermedad, tampoco puede aportar un cierre a la historia. El desenlace, más que abierto, está en cada una de las páginas de la novela, pues de todas ellas se desprende el estado psicológico actual del protagonista, para el que no queda un atisbo de esperanza. Muestra de ello es la repetición de la inmersión acuática que conecta las cuatro partes. Sera, voluntariamente o no, acaba literalmente sumergido antes de pasar al siguiente recuerdo. Sirve el agua por lo tanto de conexión entre los cuatro apartados, pero la angustia, como en todos los espacios físicos propuestos, sigue estando no solamente presente, sino potenciada, como reflejo

<sup>19</sup> Recoge González Boixo (en J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 27) la interpretación de Mircea Eliade y otros tantos teóricos que defienden que en la novela se dan «el paraíso primordial, la disolución progresiva y la destrucción completa o inminente, pero no la última, la regeneración». En *Cuadrante Las Planas*, este mito del eterno retorno carece también, como he explicado, de la primera etapa, que se anula, y en consecuencia elimina la segunda, convirtiéndolo a la *destrucción completa o inminente* en el único estadio plausible.

<sup>20</sup> J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 67

<sup>21</sup> W. Uribe, *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010, pág. 141.

<sup>22</sup> Ocurre lo mismo con Susana San Juan. «Opta por refugiarse en una zona alejada de la realidad. Así reduce notablemente el mundo que la rodea hasta el punto de que queda limitado solo a ciertos momentos [...] Ha atenuado al mínimo su impulso vital y ha aplacado todo lo que viene de lo «real». No hay proyección de futuro, y el presente se constituye por la constante reactualización de su pasado». (L. Befumo Boschi, «La locura de Susana San Juan», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, pág. 438.

<sup>23</sup> W. Uribe, *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010, pág. 84.

de la profundización en su locura y de su cada vez más abierta manifestación en los sucesos: «Quise bucear pero no pude. Me hundía y el fondo no llegaba. Una ría sin fondo»<sup>24</sup>. De nuevo: «el río era profundo y muy oscuro, la melodía sonaba sin pausa en un lento descenso que no tenía fin»<sup>25</sup>. No obstante, se ofrece el mar en las dos novelas como oposición a la aridez sofocante del desierto. Serafín tiene alucinaciones al respecto: «Tras miles de pasos comencé a oír un sonido que me era familiar. ¿Es posible escuchar el mar a tanta distancia? O mejor aún, ¿a qué distancia me encontraba del mar?»<sup>26</sup> Es su objetivo para volver a Bilbao, aunque, en el marco de la pesadilla, parece no alcanzarlo nunca: «— ¿El mar? ¡Válgame Nuestra Señora! El mar queda a trescientos kilómetros de aquí, señor. Esto es un río, ancho pero río, solo eso.»<sup>27</sup>

Como parte de la ensoñación de ese marido que ella cree haber tenido, Susana se imagina feliz en el mismo espacio: «Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...»<sup>28</sup>

Ambas novelas presentan escenarios históricamente reconocibles, la revolución mexicana<sup>29</sup> y el terrorismo vasco, pero del momento de la narración nada se dice, porque escasean las referencias temporales precisas por la condición espectral, literal o no, de los mediadores. A pesar de ello los referentes simbólicos que aparecen en las dos novelas, muchos de ellos compartidos, vinculan al hombre con la naturaleza, lo que ayuda a crear redes de referencias atávicas que por su carácter básico ayudan al hombre a aferrarse a ellas frente al caos reinante, por mucho que alguno de estos símbolos tenga un carácter amenazante.

Quizá el caso más representativo sea el de los perros, elemento típicamente rulfiano, porque representa el salvajismo más absoluto, la falta de domesticación, la amenaza latente a través del espacio mediante el sonido y la parte más energética, rápida y destructiva del sórdido entorno natural. En la novela de Uribe se dice que devoraron a dos niños<sup>30</sup>, se demuestra su ferocidad con el cadáver del arrendatario<sup>31</sup> y su violencia conecta con la de los grupos armados («En la ciudad los perros van por libre y con collar mientras que en Las Planas juegan a

<sup>24</sup> Ob. cit., pág. 116.

<sup>25</sup> Ob. cit., pág. 161.

<sup>26</sup> Ob. cit., pág. 47.

<sup>27</sup> Ob. cit., pág. 92.

<sup>28</sup> J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág. 151.

<sup>29</sup> «*Pedro Páramo* se erige, así, en una estructura cambiante a partir de un referente inmutable y opresivo como es el campo jalisciense. Su sensibilidad e intuición le permitieron a Rulfo captar, en las atrocidades de este medio, implicaciones relacionadas con el sinsentido de la existencia, es decir, con una concepción ideológica más general que tiene que ver con el destino del hombre y su razón de ser en la tierra». (M. Muñoz, «Dualidad y desencuentro en Pedro Páramo», *Texto Crítico* 33, Veracruz, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1985, pág. 64)

<sup>30</sup> W. Uribe, *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010, pág. 21.

<sup>31</sup> Ob. cit., pág. 22.



montar grupos paramilitares»<sup>32</sup>) o con el terrorismo vasco: «—Son como perros. [...] Jaurías de perros por los montes»<sup>33</sup>.

La tierra es otro de los símbolos más presentes en *Cuadrante Las Planas*. Es el origen, pero también se concibe como destino y por supuesto como condena. A raíz de la problemática nacionalista que le ha obligado a huir del País Vasco, reflexiona Sera a través de la voz que le atormenta: «¿Qué tendrá la tierra, hermanito, que algunos se la meten en el bolsillo y la hacen suya? Eso es, se meten un terrón en la boca y dejan que les crezca un fósil, y cuando hablan ya no es su voz, sino la voz de la tierra, con raíces, gusanos y todo. Eso dicen»<sup>34</sup>.

Con imágenes muy parecidas y que también recuerdan a lo explicado anteriormente con respecto a la desintegración física y vital, Susana San Juan delira, poco antes de fallecer:

«Tengo la boca llena de tierra [...] mastico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada... »<sup>35</sup>

La primera de las dos citas es sin duda una crítica al nacionalismo llevado al extremo, hasta el punto de alienar a sus propios defensores. Sin embargo, la representación de la tierra es puramente física, como una porción del territorio contaminado que condena a Susana a morir contando con su conformidad. El concepto es ambivalente. Decía antes que los títulos remiten a la topografía, son ambientes metafóricos de las circunstancias íntimas, por eso no extraña que ya que ese entorno absorbe, se ofrezcan imágenes en las que se ingiere la tierra, como representación de circularidad pero también como muestra de que sea por nacionalismo, sea por muerte, la tierra es el término de una fase anterior. Sin embargo, y en consonancia con los desenlaces, puede defenderse que no es un estado final.

El concepto de purgatorio empapa las dos obras desde el comienzo hasta el final de la lectura, haciendo que permanezca su carácter constante y que se identifique con la existencia (vital o espectral) de los personajes. Sus periplos están sostenidos sobre la nada, y su condena precisamente es la de la permanencia en ese estado del cual, en principio, no son responsables. Si ni siquiera pueden aceptarse como causantes de ese destino, tampoco pueden considerar que la realidad sea lógica y se base en la voluntad, y por tanto, lejos de ser un concepto cerrado y esférico, resultará escurridiza y voluble, al igual que la identidad. La fragmentación que resulta de ambas sigue siendo pues un método narrativo sólido y quizás el único válido para ciertas realidades, al igual que la utilización de elementos oníricos y fantásticos, puestos de tal manera al servicio de una concepción tan irracional

<sup>32</sup> Ob. cit., pág. 23.

<sup>33</sup> Ob. cit., pág. 106.

<sup>34</sup> Ob. cit., pág. 123.

<sup>35</sup> J. Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2005, pág.168.

del mundo que en ocasiones dominan el relato. La existencia, que deambula por territorios físicos y mentales siempre hostiles, se funde con ellos tan profundamente que resulta complicado distinguir entre vida, camino y fatalidad, dando así lugar al extrañamiento de personajes que ignoraban la abyección y el carácter funesto de la existencia. Es probable que el personaje de Serafín sea el que más padece los avatares al ser protagonista de una historia en la cual el descreimiento es mayor y hasta se permite la ironía. Quizás sea mayor la desolación que evoca por no dar lugar ni siquiera a la existencia del un estado primero de felicidad. Cuando este demuestra ser también falso, no queda ni el consuelo del paraíso perdido, y el pasado se transforma en un perpetuo espacio engañoso actualizado constantemente por sus fantasmas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BEFUMO Boschi, L., «La locura de Susana San Juan», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423 (julio-septiembre 1985), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, págs.433-447.
- MUÑOZ, M., «Dualidad y desencuentro en Pedro Páramo», *Texto Crítico* 33, Veracruz, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1985, págs. 62-77.
- RULFO, J., *Pedro Páramo*, ed. González Boixo, J.C., Madrid, Cátedra, 2005.
- *El llano en llamas*, ed. Blanco Aguinaga, C., Madrid, Cátedra, 2006.
- SANZ VILLANUEVA, S., «Cuadrante Las Planas », *El Cultural*, Madrid, 21 de mayo de 2010, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/27224/Cuadrante\\_Las\\_Planas](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27224/Cuadrante_Las_Planas)
- URIBE, W., *Cuadrante Las Planas*, Tusquets, Barcelona, 2010.
- VILLANUEVA, D. y VIÑA LISTE, J. M., *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Austral, 1991.

## CAPÍTULO 16

# La metanarración histórica en la creación del maquis literario

VALERIA POSSI

*Università di Bologna*

En la posmodernidad la escritura de la historia está enlazada con una profunda reflexión metanarrativa cuyo fin último es cuestionar la posibilidad misma de hacer historia: el filósofo canadiense Jean-François Lyotard fue uno de los primeros intelectuales en poner de relieve que los cambios epistemológicos apreciables en las últimas décadas hunden sus raíces en «le déclin de la puissance unificatrice et légitimante des grands récits de la spéculation et des l'émancipation»<sup>1</sup>.

Si cada tipo de los llamados grandes relatos, desde los científicos hasta los discursos políticos y sociales, se ve privado de su legitimidad, eso se debe sumamente a la desconfianza acerca de la inteligibilidad del lenguaje que la postmodernidad hereda de los estudios del lingüista suizo Ferdinand de Saussure, y se comprueba aún en grado mayor en lo que concierne la narración histórica. De hecho, el debate sobre el estatuto epistemológico de la historia adquiere especial relevancia en el siglo xx, y es objeto de un cuestionamiento interdisciplinario que abarca los más distintos estudios humanísticos, de la filosofía a la teoría literaria, ya que se ponen en tela de juicio una gran variedad de asuntos centrados en el reconocimiento de la imposibilidad de llegar a conocer de manera unívoca el pasado. Por consiguiente, se da la misma imposibilidad de construir un gran relato histórico que se resuelva en una visión monológica del mundo que pueda

---

<sup>1</sup> J. F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, París, Minuit, 1979, pág. 63.

ser comunicada y aceptada acríticamente en cuanto única interpretación posible de la realidad empírica.

En la posmodernidad se encuentra pues ese escepticismo radical con respecto a los modelos positivistas del conocimiento: los grandes relatos pierden crédito porque las verdades en que estaban basados se reconocen incomunicables, inestables, ambiguas y, por lo tanto, interpretables en sentidos diferentes cuando no opuestos. Se llega así al reconocimiento de la falta de existencia de un relato histórico unívoco: como señala el filósofo Gianni Vattimo, «non c'è una storia unica, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, comprensivo, capace di unificare tutti gli altri»<sup>2</sup>. Por eso, se asiste a la eclosión de distintos relatos históricos que sientan sus propias bases en un pasado percibido ahora como susceptible de innumerables interpretaciones que por primera vez les otorgan la palabra a aquellos grupos que hasta el momento se encontraban en una posición marginalizada por ese gran relato dominante.

El reconocimiento del hecho de que el estudio y, sobre todo, la escritura de la historia, en palabras del teórico Hayden White, «is never innocent, ideologically or otherwise, wheter launched from the political perspective of the Left, the Right, or the Center»<sup>3</sup>, adquiere gran relevancia en la narrativa también, especialmente, como es previsible, en la novela histórica. De acuerdo con los análisis de la crítica Linda Hutcheon, por la que «pluralizing is a distinctly postmodern phenomenon»<sup>4</sup>, en la literatura española de los últimos diez años asistimos al nacimiento de un tipo de novela histórica sobre la Guerra Civil y la posguerra con rasgos diferentes e innovadores con respecto a las novelas de corte histórico escritas a partir de la Transición. Entre estos rasgos caracterizadores destaca «cierto «multiperspectivismo» en el punto de vista axiológico de la enunciación»<sup>5</sup>, que intenta superar la retórica maniquea tanto del relato franquista como del discurso literario del posfranquismo.

Dentro de este panorama social, cultural y literario, la novela española contemporánea de corte histórico sobre la Guerra Civil y la posguerra se dedica, como subraya también Hans Lauge Hansen, «a la recuperación de las experiencias de las víctimas»<sup>6</sup>, intentando rescatar del olvido historias hasta el momento silenciadas, como es el caso de las vivencias que conciernen al movimiento de resistencia antifranquista del maquis, que hoy en día se perfila como uno de los temas más

<sup>2</sup> G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2007 (1.ª edición de 1989), págs. 9-10.

<sup>3</sup> H. White, «The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation» en WHITE, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989 (1.ª edición de 1987), pág. 82.

<sup>4</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988, pág. 54.

<sup>5</sup> H. L. Hansen, «Formas de la novela histórica actual» en HANSEN, Hans Lauge; CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Peter Lang SA, 2012, pág. 89.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, pág. 90.

debatidos a nivel literario y tratado por muchos autores de indiscutible calidad como es el caso de Dulce Chacón, Almudena Grandes y Alicia Giménez Bartlett, autoras que se analizan en este sucinto artículo.

La «generalized sensitivity, in our own time, to breaks and discontinuity, [...] to gaps and holes rather than seamless webs and triumphant narrative progressions»<sup>7</sup> fijada por Jameson se manifiesta en obras como *La voz dormida* (2002), *Inés y la alegría* (2010) y *Donde nadie te encuentre* (2011) entre otras, en las que las autoras rescatan unas memorias relacionadas con los sucesos del maquis censurados por la propaganda y la narración franquistas, y realizan también, al mismo tiempo que intentan moldear la figura de los guerrilleros, una meditación metaliteraria sobre la representación de la realidad histórica y la posibilidad de novelar la historia reflexionando críticamente sobre varias descripciones de una misma realidad.

Este intento se lleva a cabo a través de la construcción de un metalenguaje por medio del cual estas autoras procuran en primera instancia dar cuenta de la pluralización y la fragmentación de la memoria histórica, un metalenguaje en que se cuaja además una serie de metáforas, como se puede observar, por ejemplo, en una cita de *La voz dormida*, en la que el narrador afirma que «las ciudades tienen su propia historia. Pero tienen también su historia ajena, pequeña y personal, una y múltiple, la historia que escriben los que la llevan en un rincón de la memoria»<sup>8</sup>.

Se puede entonces inferir —a partir de este pasaje de la novela de Dulce Chacón en que la ciudad se convierte en el símbolo de la Historia— que el eje central de la narración, además de la recreación de unos múltiples y distintos puntos de vista que abarcan la materia histórica, es el conjunto de esos relatos pequeños y personales de aquellos que participaron en la Historia (con hache mayúscula), o que asistieron, o incluso solo fueron embestidos por los hechos. Cada una de esas historias particulares, para los autores, es merecedora de ser recordada, y tiene la misma dignidad y los mismos derechos a la supervivencia del relato dominante porque, como afirma otro autor de novelas sobre el maquis, Alfons Cervera, «hay otra memoria que es la memoria maltrecha de los vencidos, la que ha ido creciendo frente a los paredones inmensos del silencio levantados cuando se acabó la guerra, cuando se acabaron las dos guerras, primero la de todos contra todos y luego la que hicieron unos pocos en el monte contra casi todos»<sup>9</sup>, una memoria que tiene que ser sacada del cuarto de atrás donde fue relegada.

Entonces, ya que «la novela es un terreno de libertad, [...] puede adentrarse en terrenos y sugerencias que la historiografía ha desterrado o despreciado, abriendo

---

<sup>7</sup> F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC, Duke University Press, 1991, págs. 167-168.

<sup>8</sup> D. Chacón, *La voz dormida*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2010 (1.ª edición de 2002), pág. 365.

<sup>9</sup> A. Cervera, *Maquis*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2007 (1.ª edición de 1997), págs. 170-171.

nuevas luces sobre la historia oficial»<sup>10</sup>: la deconstrucción a la que está sometido el grande relato monolítico oficial tiene como primera consecuencia el surgimiento, en la narrativa, de unas historias apócrifas y de unas obras que proponen una nueva interpretación de hechos conocidos, o incluso cuentos ocultos de una Historia que pudo ser pero no fue, en suma, «la historia de aquello que fue pero que no conocemos»<sup>11</sup>, entendiendo retóricamente ese «fue» como un «pudo ser» o como un «deseo que fuera así».

Las premisas teóricas anteriormente mencionadas resultan nada menos que fundamentales con respecto a la meditación metaliteraria sobre las historias silenciadas o censuradas del maquis, y sientan las bases de la recreación narrativa de este fenómeno histórico perteneciente a la época franquista. La desmemoria que envuelve las vicisitudes del maquis, de la que habla a propósito el estudioso Secundino Serrano y que concierne a «unos hechos que durante largo tiempo fueron silenciados o tergiversados, tanto por quienes impulsaron la resistencia armada como por aquellos que la combatieron»<sup>12</sup>, se convierte en el blanco de la actividad evocadora de las autoras que aquí se tratan. Se encuentran en efecto muy a menudo, en las tres novelas objeto de este breve análisis, unos pasajes de naturaleza evidentemente metadiscursiva en que las novelistas intentan llamar la atención del lector sobre hechos censurados a lo largo de la dictadura franquista y durante la larga Transición a la democracia. Almudena Grandes, por ejemplo, decide relatar las experiencias vivenciales de los personajes de *Inés y la alegría* centrándolas durante la llamada Operación Reconquista de España (el intento fracasado, por parte de los soldados de la Unión Nacional Española, de invadir en 1944 el valle de Arán y establecer un gobierno republicano provisional a la espera de una intervención militar aliada), un hecho histórico respecto al cual, en las palabras de la misma autora, «durante más de sesenta años no hay nada más, solo silencio, una tácita condena a la inexistencia de una campaña militar que no existe para nada, para nadie. En ese punto confluyen las estrategias de todos los centros de poder que se ven implicados en una operación que pudo haber cambiado para siempre el destino de España»<sup>13</sup>.

Se puede apreciar en la cita la amnesia que ha afectado a lo largo de las décadas dichas hazañas, además de la voluntad de la autora de recuperar esa memoria a través de la narración, y su condena de la decisión de silenciar y censurar, de echarlo todo al olvido, llevada a cabo por los que el narrador de *La voz dormida*

---

<sup>10</sup> L. Ortiz, «La pereza del crítico: historia-ficción» en JURADO MORALES, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, págs. 26-27.

<sup>11</sup> M. d. P. Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, Madrid, ArcoLibros, 2007, pág. 160.

<sup>12</sup> S. Serrano, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, pág. 14.

<sup>13</sup> A. Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010, pág. 482.

afirma que «ya quieren escribir la Historia»<sup>14</sup>, es decir, los vencedores de la Guerra Civil.

El tratamiento de las historias de los pertenecientes al bando de los vencidos, en la novela de Dulce Chacón, tiene una estrecha vinculación con la reflexión sobre la censura que embistió a los republicanos y el proyecto de imponerles un relato de la contienda construido por los franquistas. Esta meditación se manifiesta especialmente en la figura de la reclusa Tomasa, que se niega a formar parte de la Historia con hache mayúscula rehuyendo su trabajo en el taller de costura de la cárcel de Ventas, donde las internas tienen que confeccionar prendas para los soldados nacionales todavía en el frente. La negativa de Tomasa de coser «una sola puntada para redimir pena colaborando con los que ya quieren escribir la Historia»<sup>15</sup> tiene su reflejo simbólico en el rechazo de contar la masacre de sus familiares a que la empujan dos guardias civiles cuando deciden perdonarle la vida «para contar lo que les pasa a Las Damas de Negrín»<sup>16</sup>. Asistimos en este caso no solo a un intento de censura de las violencias perpetradas por el bando nacional, sino también al propósito, más cruel aún, de incorporar en el relato hegemónico a las víctimas, convirtiéndolas en testigos de su propia humillación. Por eso Tomasa se niega tanto a tejer la trama de las prendas para los soldados enemigos, cuanto a tejer otro tipo de trama, metafórica, la trama de la narración del triunfo de los verdugos de su familia.

La conciencia de la necesidad de la salida del silencio y de la censura, además de un olvido autoimpuesto, se despierta en Tomasa después de la muerte de Hortensia, una de sus compañeras de celda, la que siempre sostenía que «hay que sobrevivir, camaradas. Solo tenemos esa obligación. Sobrevivir [...] para contar la historia»<sup>17</sup>. Finalmente, Tomasa también se da cuenta de que es necesario «sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no se acompañe al silencio. [...] Contar la historia. [...] Sobrevivir. [...] Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, la suya. [...] Y cuenta a gritos su historia, para no morir»<sup>18</sup>.

A través de la experiencia de Tomasa, Dulce Chacón «cuestiona el concepto de verdad absoluta y [...] propone como solución un mundo abierto a una red compleja de distintas interpretaciones»<sup>19</sup>, convirtiendo su personaje en el representante de la meditación metanarrativa o, mejor dicho, metahistórica, que se plantea en la novela.

En *La voz dormida*, por tanto, el nivel metaliterario y metalingüístico, con el que se especula sobre la escritura de la historia con el intento de llenar «un vacío, un espacio de memoria olvidado que necesita ser recuperado»<sup>20</sup>, ocupa una parte

---

<sup>14</sup> D. Chacón, *La voz dormida*, ob. cit., pág. 32.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, pág. 239.

<sup>17</sup> *Ivi*, págs. 135-136.

<sup>18</sup> *Ivi*, pág. 236.

<sup>19</sup> M. Juliá, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, pág. 55.

<sup>20</sup> *Ivi*, págs. 168-169.

significativa de la obra, aunque esta no se concentre de manera exclusiva en la narración del maquis, sino en general en la resistencia de los vencidos a las imposiciones ideológicas y a las vejaciones físicas del régimen. En cambio, como ya hemos visto, *Inés y la alegría* vincula la reflexión metanarrativa y su metalenguaje histórico a la acción de dibujar la figura del maquis: en uno de los cuatro insertos a cargo de la voz narrativa omnisciente se nos dice, por ejemplo, que fueron «ciento veintinueve, algunos más o muchos menos, los soldados de la UNE que no lograron salir vivos de Arán, [que] murieron para que nadie lo sepa. La Historia con mayúscula de los documentos y los manuales los ha barrido con la escoba de los cadáveres incómodos, hasta esconderlos debajo de la alfombra que marca el sendero que condujo a su patria hacia el futuro, y allí siguen, cubiertos de polvo, rebozados en pelusas»<sup>21</sup>.

En esa misma dirección se mueve la novela de Alicia Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, en la que todo el recorrido de los dos protagonistas se centra en la búsqueda de una verdad alternativa al relato impuesto por los franquistas acerca del maquis hermafrodita apodado La Pastora. De hecho, el psiquiatra francoespañol Lucien Nourissier llega a saber de la existencia de este personaje a través de un artículo periodístico escrito por el que se convertirá en su compañero de viaje, Carlos Infante, en el cual, «para que [...] pasara la censura, tuvo que atenerse a la *versión oficial* que circulaba sobre La Pastora y llenarlo de expresiones rotundas: «una mujer sin entrañas», «un ser violento y despiadado», «la autora de incontables crímenes atroces», «una hiena sedienta de sangre»...»<sup>22</sup>.

En efecto, toda la novela resulta caracterizada por la meditación metanarrativa, ya que de las conclusiones sacadas por el médico después de la escucha de varios testigos de la vida y las andanzas de La Pastora podemos inferir que lo que acompaña la entera investigación de Nourissier es precisamente una reflexión constante acerca del conflicto entre la realidad abogada por los franquistas y la desumida por él mismo, a la que se añade la versión referida por la misma Pastora. El método del análisis de Nourissier se convierte pues en el reconocimiento de la falacia tanto del relato oficial cuanto de los testimonios recolectados: su tentativa de llegar a una versión definitiva de un relato sobre la vida y la personalidad de La Pastora termina en un proceder a tientas, y se resuelve finalmente en la imposibilidad de establecer una verdad unívoca sobre el personaje, convalidando así esa «idea de un pasado fragmentario y subjetivo»<sup>23</sup> que envuelve el episteme posmoderno.

En las tres novelas mencionadas se pueden apreciar además una serie de consideraciones de las autoras acerca del lenguaje y de su papel en el dibujarse de una realidad recreada por medio de la narración, que se concretan por supuesto en el

<sup>21</sup> A. Grandes, *Inés y la alegría*, ob. cit., pág. 484.

<sup>22</sup> A. Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Ediciones Destino, 2011, pág. 13. La cursiva es mía.

<sup>23</sup> M. Juliá, *Las ruinas del pasado*, ob. cit., pág. 13.



lenguaje y en el metalenguaje acerca de la historia, lo que se convierte en una de las características más evidentes de estos textos de naturaleza autorreflexiva.

En este caso, como subraya la estudiosa Daniela Carpi en un ensayo dedicado a la obra de Hayden White, «la narrativa viene [...] ad assumere una funzione onnicomprensiva: da pura letteratura d'evasione a campo d'incontro di ideologie, strategie, dibattiti e credenze, cronache e commenti»<sup>24</sup>, especialmente en la novela *Inés y la alegría*, donde la autora, proponiendo en cierto sentido una contrahistoria de los hechos que llevaron al intento de invasión del valle de Arán, centra su atención en el reconocimiento de que, como resume Lozano Mijares, «los grandes acontecimientos históricos no son tales, sino grandes consecuencias de pequeños hechos, nimios detalles, escarceos vulgares de la realidad»<sup>25</sup>. Se asiste pues a «un cuestionamiento epistemológico de la Historia, esto es, la duda sobre la capacidad de los historiadores para conocer el pasado tal como ocurrió, [...] un cuestionamiento ontológico sobre los hechos mismos, sobre la realidad efectiva de lo que la historiografía afirma que ocurrió»<sup>26</sup>.

De hecho, desde las primeras páginas de la novela de Almudena Grandes, empezando por el encuentro entre los personajes históricos de Carmen de Pedro y Jesús Monzón (que desencadenará una progresión de sucesos culminantes en la invasión), se puede leer que «así fue o, al menos, así pudo ser. Lo único que puede afirmarse con certeza es que Carmen de Pedro y Jesús Monzón, que hasta este momento han sido simples conocidos, de vista y poco más, se encuentran en Francia, probablemente en Toulouse y en apariencia por azar, en un día cualquiera del verano, agosto, quizás julio, incluso septiembre, de 1939. Los detalles se desconocen, porque seguramente él se encargó de que nadie fuera testigo de un encuentro que cambió muchas cosas, y estuvo a punto de cambiarlas todas»<sup>27</sup>. De esta manera, la autora se sirve de lo que el grupo Wu Ming llama «premesse ucroniche *implicite*: non fanno ipotesi «controfattuali» su come apparirebbe il mondo prodotto da una biforcazione del tempo, ma riflettono sulla possibilità stessa di una tale biforcazione, raccontando momenti in cui molti sviluppi erano possibili e la storia *avrebbe potuto* imboccare altre vie. Il *what if* è potenziale, non attuale. Il lettore deve avere l'impressione che in ogni istante molte cose possano accadere, dimenticare che «la fine è nota», o comunque vedere il *continuum* con occhi nuovi»<sup>28</sup>.

En suma, el procedimiento adoptado por Almudena Grandes hace posible que el lector desarrolle una reflexión suya propia acerca de las posibilidades que nunca llegaron a concretarse: de hecho, la intervención del narrador omnisciente subraya la incertidumbre acerca de lo que pasó, sugiriendo una bifurcación en la

<sup>24</sup> D. Carpi, «Introduzione» en WHITE, Hayden, *Storia e narrazione*, trad. it. Daniela Carpi, Ravenna, Longo Editore, 1999, pág. 13.

<sup>25</sup> M. d. P. Lozano Mijares, *La novela española posmoderna*, ob. cit., pág. 297.

<sup>26</sup> C. Fernández Prieto, «La Historia en la novela histórica» en Jurado Morales, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, ob. cit., págs. 176-177.

<sup>27</sup> A. Grandes, *Inés y la alegría*, ob. cit., pág. 21.

<sup>28</sup> Wu Ming, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009, págs. 35-36.

Historia tal y como la conocemos que pone de relieve el intento autorreflexivo de esta meditación, ya que, en palabras del teórico Seymour Chatman, «the mention of possible but unconsummated events calls attention more clearly still to the artifice of the narrative process itself»<sup>29</sup>.

La versión contrahistórica propuesta por Almudena Grandes se sitúa pues en la comprobación de que «la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales. O quizás no, y es solo que el amor de la carne no aflora a esa versión oficial de la historia»<sup>30</sup>. Lo que le importa a la autora, lo que es importante destacar, es que la construcción de ese grande relato histórico oficial se olvida de los hechos nimios anteriormente mencionados, y en este caso particular, del amor de dos mujeres por su pareja: «la propia Historia, con mayúscula severa, rigurosa, perfectamente equilibrada entre los ángulos rectos de todas sus esquinas, [...] apenas condesciende a contemplar los amores del espíritu. [...] Las barras de carmín no afloran a las páginas de los libros. Los profesores no las tienen en cuenta mientras combinan factores económicos, ideológicos, sociales, para delimitar marcos interdisciplinarios y exactos, que carecen de casillas en las que clasificar un estremecimiento, una premonición, el grito silencioso de dos miradas que se cruzan, la piel erizada y la casualidad inconcebible de un encuentro. [...] En los libros de Historia no caben unos ojos abiertos en la oscuridad, un cielo delimitado por las cuatro esquinas del techo de un dormitorio, ni el deseo cocinándose poco a poco, desbordando los márgenes de una fantasía agradable»<sup>31</sup>. En este sentido, se encuentran en la reflexión metahistórica, y al mismo tiempo contrahistórica, de la novela acerca del papel de la narrativa en el perfilarse de una realidad recreada por medio de la palabra, tanto el intento de sacar del olvido unos hechos silenciados por el régimen franquista como, y sobre todo, el relato de esos sentimientos de amor que influyeron en la organización de la Operación Reconquista de España sin ser considerados dignos de mención por la Historia oficial. Es sin duda el amor, la pasión, lo que mueve los hilos de la novela y la estructura: el sentimiento de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, por el joven compañero Francisco Antón hace que, preocupada por su destino, deje la dirección del Partido Comunista Español entre los exiliados en las manos de Carmen de Pedro<sup>32</sup>, joven e inexperta mujer cuyo amor es aprovechado por Jesús Monzón para perseguir sus miras políticas.

Durante los alborotados momentos que preceden a la invasión del valle de Arán dos mujeres gobiernan el destino del PCE en el extranjero, Carmen de Pedro desde Francia y La Pasionaria desde la Unión Soviética; dos mujeres juntas por el amor y por los giros inesperados que está a punto de dar la Historia a causa de sus relaciones sentimentales: «la Historia inmortal hace cosas raras cuando se cruza con el amor de los cuerpos mortales —repite incesantemente la voz narrativa a lo

<sup>29</sup> S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980 (1.ª edición de 1978), pág. 225.

<sup>30</sup> A. Grandes, *Inés y la alegría*, ob. cit., pág. 23.

<sup>31</sup> Ivi, pág. 24.

<sup>32</sup> Cfr. Ivi, pág. 33.

largo de la novela—, y la gran rareza de aquella época se cruza al mismo tiempo con el amor de la gran Pasionaria y en el de la mínima Carmen de Pedro»<sup>33</sup>.

En la opinión del narrador omnisciente, pues, es el amor lo que teje las tramas de la Historia, lo que permite a Jesús Monzón poner en marcha la invasión del valle de Arán y casi le lleva a arruinarle la carrera política a La Pasionaria, que descuida el Partido a causa de su amor por Paco Antón: en efecto, el relato de los sucesos personales y sentimentales de los personajes de *Inés y la alegría* se contraponen a la Historia a fin de desenmascarar la versión hegemónica oficial y a la vez de reflexionar acerca de la versión ofrecida por la autora, una de las infinitas recreaciones posibles de la realidad referida.

Por lo tanto, las contrahistorias sugeridas por las tres autoras en cuestión, como en muchas novelas que pueden ser adscritas a la metaficción historiográfica, «enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling»<sup>34</sup>. Esto es patente —además de en los emblemáticos insertos metadiscursivos señalados y en la estructura que organiza las novelas— en los aparatos paratextuales que cierran las tres obras, en que las autoras Almudena Grandes y Alicia Giménez Bartlett, en particular, intentan dar cuenta de las premisas epistemológicas de sus trabajos y subrayar ulteriormente la naturaleza autorreflexiva de ciertas partes de las novelas. La conversión del pasado en simulacro señalada por los teóricos del posmodernismo y su accesibilidad exclusiva a través de textos lleva a las autoras a insertar en las notas que cierran sus novelas no solo una lista de agradecimientos en que aparecen varias instituciones bibliotecarias o asociaciones centradas en la recuperación de la memoria (como por ejemplo La Gavilla Verde, la Biblioteca Nacional o la Biblioteca de la Comunidad de Madrid, citadas por Dulce Chacón), sino también una larga lista de obras históricas sobre los hechos relatados y, lo que es más importante, unos asertos como el de Alicia Giménez Bartlett con el que afirma que «para mí «la realidad» ha sido el libro del periodista José Calvo, *La Pastora. Del monte al mito*. [...] Este precioso material ha sido imprescindible para poner en pie mis ficciones»<sup>35</sup>. Es interesante señalar que en la cita la autora pone la palabra “realidad” entre comillas, lo que denota la conciencia de la imposibilidad de conocer de manera unívoca el pasado, como ya manifestado a lo largo de la novela.

La realidad, por tanto, se llega a conocer a través de otro texto, otra recreación de los hechos mediada por la palabra, que se convierte en el punto de partida que estructura el universo novelesco y da pie al juego entre los planes real y ficticio, además del metadiscursivo y memorialístico.

El intento de esbozar en un nivel literario la figura del maquis, en conclusión, se concreta en las tres vertientes principales que hemos intentado resumir breve-

<sup>33</sup> Ivi, pág. 35.

<sup>34</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, ob. cit., pág. 93.

<sup>35</sup> A. Giménez Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, ob. cit., pág. 497.

mente en este artículo: el debate sobre la realidad y el conocimiento del pasado que se inserta en las disputas epistemológicas posmodernas y que está teñido con unas especulaciones sobre la posibilidad de novelar la historia y reflexionar críticamente acerca de ella; el rescate del olvido de unas historias silenciadas por el grande relato oficial mediante la investigación controhistórica; y finalmente la meditación, a través de la creación de un metalenguaje histórico, acerca de la construcción de diferentes versiones de la realidad que hundan las raíces en un mismo acontecimiento perteneciente al mundo empírico.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARPI, Daniela, «Introduzione», en WHITE, *Hayden, Storia e narrazione*, trad. it. Daniela Carpi, Ravenna, Longo Editore, 1999, págs. 11-33.
- CERVERA, Alfons, *Maquis*, Barcelona, Editorial Montesinos, 2007 (1.ª edición de 1997).
- CHACÓN, Dulce, *La voz dormida*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2010 (1.ª edición de 2002).
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980 (1.ª edición de 1978).
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, «La Historia en la novela histórica» en JURADO MORALES, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, págs. 165-183.
- GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia, *Donde nadie te encuentre*, Barcelona, Ediciones Destino, 2011.
- GRANDES, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.
- HANSEN, Hans Lauge, «Formas de la novela histórica actual» en HANSEN, Hans Lauge; CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (eds.), *La memoria novelada. Hibridación de géneros en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Bern, Peter Lang SA, 2012, págs. 83-103.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London and New York, Routledge, 1988.
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC, Duke University Press, 1991.
- JULIÁ, Mercedes, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- LOZANO MIJARES, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, ArcoLibros, 2007.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, París, Minuit, 1979.
- ORTIZ, Lourdes, «La pereza del crítico: historia-ficción» en JURADO MORALES, José (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006, págs. 17-29.

SERRANO, Secundino, *Maquis. Historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001.

VATTIMO, Gianni, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2007 (1.<sup>a</sup> edición de 1989).

WHITE, Hayden, «The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation» en WHITE, Hayden, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989 (1.<sup>a</sup> edición de 1987).

WU MING, *New Italian Epic*, Torino, Einaudi, 2009.



## CAPÍTULO 17

### *Non volvas* de Suso de Toro: lo fantástico a través de los lugares de la memoria

SARA POLVERINI

*Università degli Studi di Siena*

La novela de Suso de Toro<sup>1</sup>, *Non volvas* es una obra que trata de la derrota de la maldad al dirigir la atención del lector hacia una historia de venganza toda al femenino: revancha particular de una entera rama genealógica de mujeres maltratadas. La diégesis se desarrolla en dos realidades gallegas —la rural y la urbana— y en un tiempo que va aproximadamente de los primeros años de la guerra civil hasta finales del siglo xx. La protagonista, que —en el presente de los hechos— es la última “superviviente” de su familia, fue alejada de su pueblo natal por su madre, con quien se mudó a vivir a la ciudad. Toda la narración está centrada en sacar nuevamente a la luz un pasado (el suyo y de sus antepasados) que le han enseñado a olvidar: «prefería vivir borrando todo aquel tempo, como lle aprenderá a facer súa nai, vivir como esquecendo, dándoos por non vividos [...] para deixar cada vez máis atrás aquela vida primeira»<sup>2</sup>. De hecho, *Non volvas* son las últimas palabras de su madre en el lecho de muerte. La protagonista, secundando una voluntad que le es ajena —la de sus antepasadas—, decide volver a la aldea, en busca de una identidad perdida o, tal vez, nunca adquirida.

---

<sup>1</sup> *Non volvas* ha ganado el Premio de la crítica en 2002.

<sup>2</sup> Suso de Toro, *Non volvas*, Vigo, Xerais, 2005, pág. 19 (abreviada en *Non*). Las citas traducidas al castellano en las notas a pie de página son del propio autor: «[...] seguir borrando aquel tempo, como su madre le había enseñado a hacer, vivir como olvidando, dándolos por no vividos [...] para dejar cada vez más atrás aquella vida primera» (Id., *No vuelvas*, Barcelona, Ediciones B, 2000, pág. 20; abreviada en *NV*).

El autor estructura la novela en nueve fases: anunciación, tránsito, adviento, ritual de las primicias, los secretos del paraíso, anatema, diluvio, resurrección. No se trata de una mera división en capítulos, sino de un esquema que sugiere al lector las diferentes etapas de toma de conciencia de la protagonista: *Non volvas* es un *bildungsroman*, que no se limita a un desarrollo psicológico y moral del personaje en cuestión, sino que es un verdadero despertar a lo humano de una mujer que —hasta su encuentro con el mundo de lo fantástico— había vivido como un envase vacío, un cuerpo incapaz de sentimientos, un bloque de carne que llevaba una vida que le habían enseñado como justa, sin elegirla nunca por sí misma (trabajar, casarse, tener hijos). La experiencia extraordinaria que probará será para ella como nacer por primera vez.

En el incipit Suso nos proporciona una posible clave de lectura de los hechos que el narrador irá relatando: «Ben o sei, soamente foi un sonho»<sup>3</sup>. Si, como afirma Todorov, el territorio de lo fantástico es el de la incertidumbre, la afirmación anterior parece colocar la novela de Suso de Toro fuera del género. Sin embargo —y a pesar de que las teorías todorovianas sobre el fantástico se consideran en parte superadas— estas tres primeras frases serán las únicas de toda la obra que se presentan, solo momentáneamente, como inequívocas: la protagonista (pronto sabremos que es una mujer de cuarenta años, casada y con una hija) parece ya estar fuera del contexto de la duda y prologa la diégesis con una introducción en primera persona. La firmeza de su convicción (“fue un sueño”) desaparece ya en la frase sucesiva: «[...] por forza tivo de ser un sonho. Pode ser. [...] Sei o que me ocorreu, seino todo porque o vivín»<sup>4</sup>. El lector se ve entonces catapultado en el flujo de pensamientos de la protagonista: flujo racional desde un punto de vista gramatical y sintáctico, pero ambiguo en el plano del contenido. El lector se da cuenta en seguida de que aquella vislumbre de certeza se ha desvanecido y que aquellas frases solo eran un tentativo de la protagonista de trasladar al plano de la realidad que todos conocemos su experiencia extra-ordinaria, una vivencia que ella guarda ahora en su memoria renovada como hecho perceptiblemente ocurrido. Lo que la protagonista ha estado haciendo con esas afirmaciones es tratar de racionalizar lo ocurrido canalizándolo al único territorio de la sinrazón aceptado por nuestra sociedad: el sueño. Hasta el final, la historia contada permanecerá en el contexto de lo inexplicable, de la duda, de la ambigüedad. Ahora la mujer, consciente de nuestra presencia (la del receptor) empieza a confiarnos su historia, como si necesitara compartir el peso de esa perplejidad con alguien —según la idea de que nombrar es existir—, y nos desvela: «[a] miña vida é común, sen embargo sei dentro miña que eu xa non o son»<sup>5</sup>. Ese adverbio final confirma la existencia de un acontecimiento pasado que le cambió la vida, por lo que su sangre «é o fluído dos sonhos» y ella siente como que está «máis alá da idade, alén

<sup>3</sup> *Non*, pág. 11. «Sueño. Un sueño. Lo sé, fue solo un sueño» (*NV*, pág. 11).

<sup>4</sup> *Non*, pág. 11; «[...] por fuerza tuvo que ser un sueño. Puede ser. [...] Sé lo que me ocurrió, lo sé todo porque lo he vivido» (*NV*, pág. 11).

<sup>5</sup> *Non*, pág. 12; «Mi vida es normal, sin embargo sé dentro de mí que yo no lo soy ya» (*NV*, pág. 12).



da mocidade e a vellice»<sup>6</sup>. En este breve monólogo inicial, que presenciamos, la mujer llega a poner en duda su salud mental y hasta su misma humanidad, como si fuese un autómatas, un títere cuyos hilos son movidos por alguien más consciente que ella, pero a cuyo control no se opone. Según Roas se trata de una característica típica de los personajes del fantástico contemporáneo: «[e]stos cuentos ofrecen un retrato del individuo contemporáneo como un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en que le ha tocado vivir»<sup>7</sup>. Más importante todavía es la consecuente imposibilidad de relatarnos aquella experiencia extraordinaria con su propia voz. Aquí termina el cuento en primera persona, un punto de vista subjetivo (y desde luego confuso) que no volveremos a encontrar. Esta primera persona cede el paso a la voz de un narrador omnisciente, que, sin embargo, nunca nos adelantará los acontecimientos futuros (para mantener el suspense, más que por efectivo desconocimiento). ¿Quién es ese narrador? ¿una entidad superior? ¿el mismo sueño? Y ella ¿ha salido o no del sueño (si es que de un sueño se trataba)? ¿o sigue atrapada en «una realidad regida por leyes que desconocemos»<sup>8</sup>? Todas esas preguntas nos llevan a la cuestión central: ¿Creemos o no en la veracidad de la historia contada? A partir de este momento tendremos que renovar constantemente nuestro pacto de credulidad con el narrador, aunque la protagonista misma siga dudando.

Este nuevo narrador tiene la responsabilidad de referir el primer acontecimiento que rompe con el orden natural: una visión. Se trata de dos mujeres que, frente a la casa donde la protagonista ha nacido, la miran como preguntándole silenciosamente algo. Son su madre y su abuela (a quien ella cree no haber conocido) que le solicitan con la mirada que vuelva “allá”, o sea al pueblo del que es originaria. El viaje de la mujer presume un abandono total de la realidad o, mejor dicho, de nuestra «representación de la realidad»<sup>9</sup>: abandona sin explicaciones su trabajo, su familia (un marido y una hija), incluso su identidad, porque un drogadicto le robará en el viaje de ida el coche y los documentos; dicho abandono le permite dejar su vacío pasado atrás y sumirse en la historia de su familia. Fuerzas fantasmales hacen que recuerde ciertos acontecimientos pasados y descubra algunos asuntos ocultos que le permitirán conocer la crónica completa de las desgracias que sufrieron las mujeres de su familia a causa de la familia Carretero. Su miembro más anciano violó a la abuela de la protagonista durante años; asesinó y martirizó, al cortarle los testículos, al novio de aquella y acabó matando a su hija de nueve años tras abusar sexualmente de ella. La madre de la protagonista, única superviviente a su maldad, fue objeto del deseo sexual del hijo del monstruo, quien la violó repetidamente dejándola embarazada de la

<sup>6</sup> Non, pág. 12; «es el fluido de los sueños»; «más allá de la edad, más allá de la juventud y de la vejez» (NV, pág. 12).

<sup>7</sup> D. Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pág. 161.

<sup>8</sup> T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Premio, 1981 (1.ª edición 1980), pág. 19.

<sup>9</sup> Roas, ob. cit., pág. 26.

misma protagonista, hasta que su madre lo mató a cuchilladas, dio su cuerpo a los cerdos y escapó con la hija de la aldea maldita.

Todo el horror pasado exige de la protagonista —de la que descubriremos solo en la última página el nombre, Encarnación— una venganza que tardó demasiado en llegar. Su tarea será acabar con la genealogía del monstruo. Poseída, como su propio nombre profetiza, por los fantasmas de su madre y abuela, matará al viejo (origen de todos los males y que representa el pasado) y a su nieto (símbolo de la maldad futura), para poder por fin volver a vivir un presente en paz.

El espacio y el tiempo de la novela respetan la definición de trasgresión fantástica de Rosalba Campra: «L'io si sdoppia, o scivola verso altri supporti materiali, annullando l'identità personale; il tempo perde la sua irreversibilità, facendo sì che passato, presente e futuro si spostino, si ripetano, si inglobino gli uni negli altri; lo spazio si disloca, cancellando o dilatando le distanze»<sup>10</sup>. Suso de Toro, fielmente al género fantástico, elige un aldea sin nombre, es decir, un espacio marginal —donde sobreviven las antiguas y folclóricas creencias— en contraste con un espacio donde opera la cultura racional, en este caso la ciudad<sup>11</sup>. Dos realidades realmente existentes en Galicia, y que bien metaforizan el encuentro, o mejor, la colisión, de tres generaciones: los que vivieron en la aldea, los que emigraron a la ciudad, y los que en esta nacieron. Estos espacios suponen el enfrentamiento de dos concepciones del mundo: una racional, y una vagamente mitológica y folclórica. En otras palabras, necesitamos alejarnos efectivamente de la sociedad que conocemos para enfrentarnos a otra realidad que el lector percibe como “imposible”. Es más, ese territorio “otro” no se limita a desobedecer las reglas de la naturaleza que entendemos (por ejemplo con la presencia de fantasmas), sino que tampoco respeta las convenciones sociales que rigen nuestra sociedad (las violencias físicas contra las mujeres). El contraste hace que el lector acepte con mayor facilidad el compromiso con el autor al relegar hechos irreales en un lugar lejano de su visión de lo cotidiano: un mundo, el de la aldea, que, aunque presente, se percibe como antiguo, desahuciado, pasado.

La paulatina anejió de la protagonista al espacio natal le permite ponerse involuntariamente en contacto con el otro mundo, el de los muertos. Es preciso subrayar que también en la ciudad ella vive en un contexto de muerte y de tristeza (es enfermera en oncología infantil), pues es el único lugar donde el dolor se puede neutralizar hasta llegar a no sentir nada a través de la apatía. Es su manera de sobrevivir, es lo que le permite continuar olvidando el pasado. Llega así a la aldea como virgen, justo para tomar posesión, casi como si de una sacerdotisa se tratase, de la antigua casa de su familia. Encarnación es aceptada por este espacio que se le presenta vivo: «a casa respiraba, estaba viva, era *certo*, mesmo aínda percibía nela como una ansiedade insatisfeita e degoxada, mais sentiü [...] que

<sup>10</sup> R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carrocci, 2000, pág. 26.

<sup>11</sup> cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pág. 133.

[...] xa estaba tamén alí inexorable o degoxo por expirar e cesar»<sup>12</sup>. La casa ha aguantado, la ha esperado.

El tiempo del sueño —o de la irrealidad— no obedece al orden cronológico. Así, el reloj de la protagonista se para al llegar a la aldea, retratada como un pueblo fantasma donde casi todos se han ido o han muerto y, como símbolo del detenimiento del tiempo, en su casa sigue colgado en la pared un calendario que remonta al año '61. Al mismo tiempo, sin embargo, la presencia de unas colillas en el suelo que solo pueden ser recientes, demuestran la contemporaneidad de los dos tiempos: un presente suspendido, irreal, y otro sometido a las reglas naturales de la caducidad. La figura de la protagonista empieza, de este modo, su viaje construyendo su nueva y retomada identidad a través de la interacción con el espacio de la irrealidad que le permite ponerse en contacto con un tiempo ya deformado que no respeta ninguna división clásica, aún sin desconocerla. De hecho, el tiempo real sigue pasando. Eso porque, al igual que el espacio, las dos realidades no se excluyen, sino que se compenetran hasta sobreponerse totalmente. El tiempo irreal le sirve a Encarnación para rellenar unas lagunas temporales pasadas y apropiarse de aquella parte de su historia familiar que desconocía. Sí, porque la urgencia y la ansiedad de conocer están vinculadas al pasado, como conocimiento imprescindible para su venganza. El futuro ni da miedo, ni está cargado de esperanza, es la venganza misma. O sea que todo se reduce al presente: cuando Encarnación acaba con su tarea y vuelve a la ciudad, lo que hace es volver al presente real, salir del mundo de la bola de cristal donde parece haber vivido un solo día. Únicamente allí, a su vuelta al presente que conoce, descubrirá que el hombre que le robó todo había caído en un precipicio con el coche y que, en consecuencia, su marido la creía muerta. Así, es posible afirmar que durante un día ella no ha existido en el presente real ya que los que participan en este presente no reconocen su presencia, y ella vuelve cargada del poder de una experiencia fantástica que de ahí en adelante va a influenciar su nueva vida. No solo una resurrección entonces —como nos sugiere el título del capítulo en el que se cuenta su vuelta—, sino un verdadero nacimiento, porque Encarna es efectivamente una mujer nueva.

Volvamos a su llegada a la aldea. Conforme la protagonista va pasando horas dentro de la casa se enlaza a la fuerza de las presencias fantasmales, una fuerza vital, porque, como una paradoja bien construida, el mundo de los muertos está más vivo que el suyo. Ella va perdiendo poco a poco su estado de autómatas: si es verdad que está poseída por su abuela y su madre, también es cierto que ella no se deja dirigir, sino que elige conscientemente sus acciones, por lo que retoma dentro de sí las identidades de las tres mujeres juntas.

Las tres presencias (la abuela, la madre y la tía —o sea, la niña de nueve años—) manifiestan su presencia y poder sinecdóticamente a través de la mira-

---

<sup>12</sup> *Non*, pág. 107, el cursivo es mío; «la casa respiraba, estaba viva, era cierto, incluso percibía aún en ella algo como una ansiedad insatisfecha [...], pero sintió [...] que [...] ya estaba también allí inexorable una ansia por expirar» (*NV*, pág. 119).

da<sup>13</sup>, del eco de sus voces, y de objetos. Serán sobre todo estos últimos los que se impongan a la protagonista —y por consiguiente al lector— como prueba de la presencia de lo imposible en nuestra realidad. El primero que hace una incursión en la realidad objetiva es una foto de dos mujeres que ella no recuerda haber tenido nunca<sup>14</sup>, otro es el cuaderno de escuela de cuando era pequeña donde la Niña del monte ha ido apuntando sus pensamientos en ausencia de su amiga. Sí, porque Encarnación por fin recuerda donde había visto a la Vieja (como la llamaba de pequeña) y a la Niña: habían sido sus compañeras y amigas de infancia, dos fantasmas. Los espectros se sirven de la foto y del cuaderno para comunicar con Encarnación, llamar su atención, exhibirle la verdad de sus presencias; mientras que serán simbólicamente las zuecas de la abuela y la zapatillas de la madre las que la guiarán a la puesta en escena de su venganza: «foi como se se levantase e se erguese movida dunha forza lenta e cálida una enerxía que a percorría [...], una vida que era rabia, mais una rabia viva e sabía que lle decía, non pararei, non pararei ata que o faga. Que faga que. Non sabía que cousa, non podía saber cousa. [...] [S]en moverse daquel centro expandíase en todas as direccións cara atrás a un pasado esquecido e cara adiante a un futuro necesario»<sup>15</sup>.

Una vez unida al espacio y al tiempo de la diégesis fantástica, Encarnación se relaciona con víctima y verdugo original, el monstruo y la niña, representados ambos por animales bastante clásicos: un cordero y una culebra. Vengar el cordero matando la culebra, tarea representada por la estatua que se encuentra en la iglesia abandonada en el bosque: una Virgen que pisa una serpiente. El último objeto “mágico” que la protagonista encuentra es un cuchillo al que, como un amuleto, se atribuye la virtud de alejar el mal. Como se nos va desvelando se trata de la misma arma que utilizó su madre para matar al hijo del monstruo: «[a]quela navalla matara, estaba cargada de morte. Era o instrumento dunha morte. Daquela morte; [...] e viu alí con memoria que era propia aínda que non fose a dela a aquel home gordo que mereceu morrer»<sup>16</sup>. Será este instrumento el que la protagonista utilice contra el nieto de Carreteiro para cerrar el círculo,

<sup>13</sup> «O seu ollar tiña esa intensidade que é propia de quen vive, sen embargo nada se movía ao seu redor e envolvíaa un silencio que era o vacío. Soubo que era así porque estaban mortas, e sóuboo con total tranquilidade, [...]. Aquel ollar de absoluto aborrecemento e baleiro, como se se puidese estar na vida non estando viva» (*Non*, pág. 14); «Su mirada tenía esa intensidad propia de quien vive y, sin embargo, nada se movía a su alrededor y las envolvía un silencio que era el vacío. Supo que era así porque estaban muertas, y lo supo con absoluta tranquilidad [...]. Aquella mirada de absoluto vacío y aborrecimiento, como si se pudiera estar en la vida no estando viva» (*NV*, pág. 15).

<sup>14</sup> *Non*, págs. 39-40.

<sup>15</sup> *Non*, págs. 87-88; «fue como si se levantase y se irguiera movida por una fuerza lenta y cálida, una energía que la recorría [...] una vida que era rabia, pero una rabia viva, y sabía que le decía, no voy a parar, no pararé hasta que lo haga. Que haga qué. No sabía qué, no podía saberlo. [...] Sin moverse de aquel centro se expandía en todas direcciones hacia atrás, hacia un pasado olvidado, y hacia adelante, hacia un futuro necesario» (*NV*, pág. 95).

<sup>16</sup> *Non*, pág. 147; «[a]quella navaja había matado, estaba cargada de muerte. Era el instrumento de una muerte. De aquella muerte. [...] y vio allí con memoria que era propia, aunque no fuese de ella, a aquel hombre gordo que mereció morir» (*NV*, pág. 165).

para acabar de una vez con el último descendiente de la maldad. Eliminada toda posibilidad de futuro con la muerte del joven, a Encarnación solo le falta suprimir la fuente original de la maldad, que se define como «una maldad absoluta, non feroz, porque sería de fera e tería entón un límite natural, senón una maldad en límite e desprovista dos mesmos sentimentos da crueldade; una maldad fría e indiferente ao humano, sendos sen embargo o mesmo alento da inhumanidade encarnada nun home»<sup>17</sup>. Al encontrar al viejo decrepito ya en su lecho de muerte la protagonista acabará con el ritual de exorcismo contra el espíritu maligno y catarsis del pasado de su familia al que el viejo, como hechizado, no reaccionará; sus palabras desvelan la convivencia dentro del cuerpo y de la mente de la protagonista de todas las mujeres de su familia: «Son eu, xa sabes. E son miña filla e son miña neta. Eu son as mulleres da casa, xa sabes. A meniña. As mulleres, a meniña, volvemos [...]. Ao teu fillo desaparecido mateino e déillelo a comer aos porcos, xa sabes. [...] E ao teu neto acáboo de matar esta noite. Xa sabes»<sup>18</sup>. Así vemos como Suso de Toro decide conceder voz a seres pertenecientes a la realidad fantástica. En ese sentido esta obra encuentra un compromiso entre la actitud clásica y la moderna del género. En la tradición fantástica “el otro” no tiene derecho a expresarse a través de nuestro lenguaje, o sea: la comunicación verbal está en entredicho, la criatura fantástica es silente<sup>19</sup>. Efectivamente el viejo, el monstruo, la maldad por antonomasia, nunca pronunciará palabra alguna. Eso porque no necesitamos escuchar sus motivaciones, sus gestos pasados no tienen justificación, nunca ponemos en duda —como receptores— la pureza de su depravación. Por otra parte, como acabamos de ver, Suso sigue la actitud más moderna del género<sup>20</sup>, otorgando a los espíritus voz a través del cuerpo de Encarnación, aunque solo brevemente. Campra se cuestiona sobre esa posibilidad: «se avessimo la debolezza di ascoltare le sue ragioni [dell’altro] non correremmo forse il rischio di finire per cedergli totalmente il nostro spazio? Non finiremmo per riconoscerlo como uno di noi?»<sup>21</sup>. Y así es, efectivamente: la comunicación de la realidad de lo fantástico con la realidad objetiva es el resultado de la fusión del personaje “humano” con el personaje “otro”. Esta conexión permite a esos seres que han vuelto del más allá «atenuar su “otredad”»<sup>22</sup> y al mismo tiempo acerca los personajes y el lector a la conciencia de que ese “mundo otro”, esa dimensión ambigua pertenece a

<sup>17</sup> *Non*, pág. 139; «una maldad absoluta, no feroz, porque sería de fiera y tendría entonces un límite natural, sino una maldad sin límite y desprovista de los mismos sentimientos de la crueldad; una maldad fría e indiferente a lo humano, siendo sin embargo el mismo aliento de la inhumanidad encarnada en un hombre» (*NV*, pág. 156).

<sup>18</sup> *Non*, pág. 165; «Soy yo. Ya sabes. Y soy mi hija, y soy mi nieta. Yo soy las mujeres de la casa, ya sabes. La Niña. Las mujeres, la Niña, volvemos. [...] a tu hijo desaparecido le maté, y se lo di a comer a los cerdos, ya sabes. [...] y a tu nieto lo acabo de matar esta noche. Ya sabes» (*NV*, pág. 187).

<sup>19</sup> Campra, ob. cit., pág. 100.

<sup>20</sup> Roas, ob. cit., pág. 169.

<sup>21</sup> Campra, ob. cit., pág. 104.

<sup>22</sup> Roas, ob. cit., pág. 169.

nuestro cosmos, en palabras de Juan Jacinto Muñoz Rengel «lo fantástico somos nosotros»<sup>23</sup>.

Con la muerte del viejo queda intacto el misterio de la maldad humana y de las perversiones de sus instintos<sup>24</sup>. Este mal amplía así la medida de su definición negativa de “otredad” como «todo lo que en virtud de esa diferencia parece construir una amenaza»<sup>25</sup>; basa su contraposición en la diferencia sexual (hombre/mujer) correspondiente a la dicotomía verdugo/víctima que la diégesis fantástica ha invertido. Como el origen de la inmoralidad —los malos tratos sufridos por las mujeres— pertenece a la realidad que conocemos y en esta es calificado negativamente, nunca tendremos dudas de que lo estamos percibiendo como maldad por un equívoco.

Toda la última fase de la venganza de Encarnación está curiosamente acompañada por otro rito: al otro lado del río que separa la casa de la protagonista y la de la familia Carreteiro del resto de la aldea, todos los aldeanos, «cos ollos moi abertos e as bocas todas cerradas»<sup>26</sup>, reviven, como público teatral, los infames acontecimientos pasados, empezando por la muerte atroz de la niña. La repetición casi obsesiva de las palabras “la gente vio” subraya la complicidad de aquel pueblo sumiso a un dios malvado; complicidad explicitada poco después: «sabían que aquel sacrificio os protexía a eles todos e ás súas mulleres e fillas»<sup>27</sup>. Este ritual encuentra claramente su inspiración en el ceremonial benetiano de El Salvador: allí como aquí, la población se rinde a la fuerza misteriosa del Numa, a través de la ofrenda de los viajeros, víctimas inconscientes del misterioso guarda del bosque.

La fuerza de la naturaleza interviene por fin para acompañar y ayudar la rectificación de la pasada injusticia: una tormenta destruye la casa de la protagonista y parte de la aldea, el agua limpia y purifica el lugar maldito. Ahora que ella ha recobrado su memoria, esta ya no necesita estar vinculada al espacio para sobrevivir, ahora vive dentro de Encarnación. Ella se reincorpora al espacio (la ciudad) y al tiempo (presente real) que le corresponde. Pero esta realidad, como muchas veces ocurre en los cuentos fantásticos ha perdido su sustancia de lo real, porque el lector ha ido proporcionándoselas al mundo irreal<sup>28</sup>. Los dos mundos, las dos realidades, ahora coexisten más allá del espacio marginal de la aldea.

<sup>23</sup> J. J. Muñoz Rengel, «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765, Madrid, 2010, pág. 9.

<sup>24</sup> cfr. Ceserani, ob. cit., pág. 99.

<sup>25</sup> F. Jameson, citado en R. Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986, pág. 50.

<sup>26</sup> *Non*, pág. 158; «con los ojos muy abiertos y las bocas cerradas» (*NV*, pág. 179).

<sup>27</sup> *Non*, pág. 159; «sabían que aquel sacrificio los protegía a ellos [...] y a sus mujeres y a sus hijas» (*NV*, pág. 180).

<sup>28</sup> cfr. M. J. Nandorfy, «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pág. 247.

Sentimos en todo el relato la falta de algo que habríamos esperado encontrar allí: el miedo. El encuentro con los fantasmas, o sea, lo imposible, y con la maldad pura (el viejo, que aunque sea humano representa todo aquello de lo que quisiéramos escapar nosotras, las mujeres) no provoca la reacción de temor ni espanto que esperaríamos. Vamos por pasos: Encarnación tiene miedo físico (como lo define Roas<sup>29</sup>), porque es diabética y por eso no tiene que descuidarse, porque sabe que su misión la extenuará. Pero ese tipo de temor no nos inquieta demasiado. Y ¿por qué Encarnación no le tiene miedo a los fantasmas? La explicación es bastante simple: si es verdad que el miedo es provocado por algo que desconocemos ¿cómo puede tenerle miedo a sus compañeras de juego de la infancia? Conforme va recobrando su memoria recupera los recuerdos de su niñez, allí donde las únicas dos figuras protectoras eran justamente la Vieja y la Niña: no pueden aterrorizarla porque las había incorporado a su vida como normalidad, cotidianeidad. Por lo que concierne al monstruo, cuando lo encuentra ya está totalmente poseída por sus antepasadas y lleva dentro de sí toda la fuerza y el misterio de aquellas mujeres del más allá. Comparto la teoría de Roas, según la cual, el miedo es un requisito esencial del fantástico: aquí lo encontramos en nosotros, los lectores. Porque si los hechos no turban a la protagonista, sí que inquietan al receptor<sup>30</sup>. De hecho, se instaura una peculiar relación víctima/verdugo: es decir, que las víctimas de la realidad real, necesitan del más allá para volverse verdugos ellas mismas. Lo que nos inquieta no es simplemente la manifestación, a través de la presencia más o menos efectiva de los tres fantasmas, de una realidad otra, o por lo menos de las matices inexplicables de una parte de nuestra realidad, sino también el hecho de que el monstruo, el verdugo original, habite entre nosotros, sea parte de nuestro mundo. Al mismo tiempo su presencia sigue inquietándonos en el sentido fantástico porque escapa a los límites de la razón el origen de su maldad, tan pura, y tan aterrorizante. El misterio de la malignidad humana se queda intacto en la conclusión de la novela, y eso sí que sigue inquietándonos.

Al final no importa si el relato es verdadero o no. La violencia de género es una historia que conocemos. En este sentido, el fantástico aquí representa algo que angustia a nuestra sociedad; si empatizamos con los personajes femeninos de la novela, queremos por una parte que sea verdadera su venganza, por otra mantendremos nuestra conciencia limpia con la excusa de que se trata solo de una historieta de fantasmas, por lo tanto irreal. Sin embargo, en la nueva perspectiva de la realidad que el autor nos proporciona, no hay nada consolador<sup>31</sup>. El cuento fantástico ha conseguido su objetivo: nos hace dudar de nuestra realidad existencial, dejándonos en la perplejidad y la incertidumbre que son el signo real de nuestra humanidad.

---

<sup>29</sup> cfr. Roas, *Tras los límites de lo real*, ob. cit., págs. 94-107.

<sup>30</sup> Ivi, pág. 88.

<sup>31</sup> cfr. Roas, ob. cit., pág. 156.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAMPRA, Rosalba, *Territori della finzione. Il fantástico in letteratura*, Roma, Carrocci, 2000.
- CESERANI, Remo, *Il fantástico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto, «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765, Madrid, 2010, págs. 6-10.
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- SUSO DE TORO, *No vuelvas*, Barcelona, Ediciones B, 2000.
- *Non volvas*, Vigo, Xerais, 2005 (1.ª edición 2000).
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ciudad de México, Premia, 1981 (1.ª edición 1980).



## CAPÍTULO 18

### Elementos oníricos y estrategias metanarrativas en *La piel fría* de Albert Sánchez Piñol

KATIUSCIA DARICI

*Università degli Studi di Verona*

The island is not a story in itself, [...]. We can bring it to life only by setting it within a larger story.

J. M. COETZEE, *Foe*, 1986<sup>1</sup>

A las narraciones que tienen lugar en una isla desierta donde uno o más hombres llegan por causa de un naufragio, se les suele llamar «Robinsonadas» (del alemán «Robinsonanden», o «novelas de la isla»). El término «robinsonada» fue acuñado por Marx en *El Capital* (1867) para describir una economía en la que la producción está destinada al uso y no a la venta, contrariamente a lo que pasa con la economía de lucro<sup>2</sup>. Desde entonces el término fue universalmente

---

<sup>1</sup> «La isla por sí sola no da para una historia. [...] Para darle vida no nos queda más remedio que insertarla en otra historia más amplia», COETZEE, J. M., *Foe*, Barcelona, Random House, 2004 (1.ª edición de 1986).

<sup>2</sup> Domenichelli, M., «Robinson e Robinsonnades: la tempesta e altri paradigmi» en Gnocchi, Maria Chiara y Carmelina IMBROSCIO, *Robinson dall'avventura al mito. «Robinsonnades» e generi affini*, Bologna, CLUEB, 2000, págs. 11-32. Entre las numerosas definiciones de «robinsonada», Brosse esboza el argumento en pocas, pero claras, palabras: «La robinsonada es la historia del encuentro más o menos brutal de un hombre y, por extensión, de varios hombres, con la isla. La isla es un caso límite, un microcosmos fascinante, cerrado, íntimo, que implica [...] el ascenso humano

adoptado por la crítica literaria, que unánimemente vio en la novela de Defoe «el paradigma de la novela solitaria»<sup>3</sup>. *La piel fría* (2002) de Albert Sánchez Piñol<sup>4</sup>, por ser el largo y sugestivo cuento de un hombre y de su isla<sup>5</sup>, fue asimilada por parte de los críticos a esta categoría. Se trata de una novela que se configura como una «historia de la isla» —o *Island Story*—<sup>6</sup> entre cuyos hipotextos están *La tempestad* de Shakespeare, *Robinson Crusoe* de Defoe, *La isla del Doctor Moreau* de H.G. Wells, *La colonia penitenciaria* de Kafka, *The Beach* de Alex Garland (1996), entre otros<sup>7</sup>.

Contrariamente al *topos* de la isla desierta como reino feliz y paraíso donde disfrutar de una naturaleza generosa, y análogamente a la «reescritura en clave

---

tras el sobrecogimiento de su reconocimiento. El espacio de agua que rodea la isla, tranquilizador y silente, sirve de líquido estéril, la preserva, en términos profilácticos, de los continentes, espacios de las civilizaciones dominantes» BROSE, M., *Le mythe de Robinson*, París, Lettres Modernes, 1993, pág. 21 (la traducción es mía).

Con referencia a *La piel fría*, Lytal se expresa claramente en términos de robinsonada: «Sánchez Piñol ha escrito un [...] Robinson Crusoe de nuestros días». LYTAL B., «New Fiction» Reseña de *La piel fría* en *New York Sun* <http://www.nysun.com/arts/new-fiction-2005-11-09/22766>, 2005 (cons. 26/04/2010). Aunque el término de «robinsonada» resulta ser el más difundido, señalamos también el uso, menos frecuente, de «robinsonismo» con referencia a «náufragos que vivieron por largo tiempo en islas desiertas» (cfr. SUERO ROCA, T., «Estudio preliminar» a *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, Bruguera, 1970 pág. 26).

Existen también las «Gulliveriadas», del francés «Gullivériade», con referencia a los textos narrativos que se inspiran en *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (1726). A este propósito, cfr. DEVOIZE, Jeanne (1983): «La peur dans les Robinsonnades et Gullivériades», en *La peur*, Actas del Coloquio organizado por el «Centre de Recherches sur L'Angleterre des Tudors à la Régence» de la Universidad de Lille, el 10, 11 y 12 de marzo de 1983 (págs. 55-69).

<sup>3</sup> RACAULT, J.-M., «Marges de l'utopie: romans de l'île déserte et robinsonnades» en *L'Utopie narrative en France et en Angleterre 1675-1761*, Oxford, The Alden Press, 1991, págs. 215-243.

<sup>4</sup> Publicada en su primera versión por la Editorial La Campana (Barcelona) en lengua catalana, bajo el título de *La pell freda*.

<sup>5</sup> «Su isla. Fíjese allí, en el último horizonte» le dice el capitán al protagonista. (SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, Edhasa, 2007, pág. 9). El adjetivo posesivo es una clara referencia a las relaciones de poder y de superioridad que todo hombre, en la narrativa de la isla, establece con el espacio (cfr. SEIDEL, M., *Robinson Crusoe: Islands Myths and the Novel*, Boston, Twayne Publishers, 1991 (1.ª edición de 1943), pág. 10).

<sup>6</sup> LITT, T., «Hopeful Monsters», Reseña de *La piel fría* en *Times* online, 25/02/2006, <http://www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/fiction/article2458740.ece> (cons. 12/04/13).

<sup>7</sup> Con referencia a *La piel fría*, SERRA remite a *El señor de las moscas* (1954) de Golding, *El corazón de las tinieblas* (1899), de Conrad; Tournier con su *Viernes o la Vida Salvaje* (1971); Poe, Lovecraft, Karel Čapek y *La guerra de las salamandras* (1936) (SERRA, M., «Amb pinyol», *La Universitat*, n.º 31, marzo de 2005). ROMERO (2004) subraya la importancia de *La sombra sobre Innsmouth* (1931) de Lovecraft; *La isla del tesoro* (1883) y *El extraño caso del Dr Jekyll y Mr Hyde* (1886) de Stevenson (ROMERO, A., «Abans de llegir» Guía de lectura de *La piel fría*, 2004, <http://www.edu365.cat/eso/muds/catala/lectures/pell/abans.htm> (cons. 27/04/12). SCARSELLA cita además *L'illa perduda* (1935) de Prudenci i Aurora Bertrana y *Lighea* (1961) de Tomasi di Lampedusa (SCARSELLA, A., «La pelle fredda» (Reseña), *Rassegna Iberistica*, núm. 84, 2006, págs. 151-152).

metanarrativa» que de *Robinson Crusoe* hace Coetzee en la novela *Foe* (1986),<sup>8</sup> la isla de *La piel fría* representa una pesadilla, un lugar donde conducir una vida «en estado latente, accidental, miedosa y estéril»<sup>9</sup>. Aún dentro de una revisitación del *topos* de la isla desierta, la dimensión onírica constituye una clave de lectura importante y un campo, con referencia a esta obra, muy productivo. Así que el presente estudio, sin olvidar las relaciones con el género de aventuras provisto de un fuerte matiz fantástico, aprovecha los numerosos indicios, diseminados por el texto, para proponer un acercamiento a la novela a partir de sus condiciones de onirismo difundido. Se trata a veces de estados de ensueño al borde de la «locura»<sup>10</sup> donde todo se le aparece al protagonista como irreal<sup>11</sup>:

[...] no se puede decir que durmiese. Era una somnolencia narcótica. Estaba más cerca del delirium trémens que del onirismo propiamente dicho. Ante mí, en la frontera de la conciencia, se me apareció una mezcla de visiones, recuerdos, espejismos y alucinaciones sin significado<sup>12</sup>.

*La piel fría* narra la llegada a la isla de un hombre —Kollege— cuyo encargo será «vivir allí [durante un año], en una soledad de exilio, lejos de toda costa civilizada, con un trabajo tan monótono como insignificante: anotar la intensidad, dirección y frecuencia de los vientos»<sup>13</sup>. La novela no aclara el nombre del lugar, cuya distancia del mundo civilizado se da más bien en términos temporales que espaciales: «Hacia treinta y tres días que los delfines habían renunciado a nuestra popa y diecinueve que la tripulación arrojaba nubes de vaho por la boca»<sup>14</sup>. Las vidas de Kollege y de un supuesto oficial atmosférico anteriormente a cargo, que responde al nombre de Batís Caffó y que se ha quedado en la isla, transcurren

<sup>8</sup> ALBERTAZZI, S., «Sulle orme di Venerdì. Robinson Crusoe nell'opera di J. M. Coetzee» en GNOCCHI, M. C. y C. IMBROSCIO, *Robinson dall'avventura al mito. «Robinsonnades» e generi affini*, ob. cit., 2000, pág. 153.

<sup>9</sup> SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, ob. cit., págs. 45-46.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pág. 70.

<sup>11</sup> Cfr. «Me dije: todo esto no es real» dice hablando a solas el protagonista de la novela, cuyo nombre es Kollege (*ibíd.*, pág. 88).

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pág. 69.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pág. 12. El plazo de un año puede interpretarse como el ejemplo de un tiempo cíclico en que se llevan a cabo los grandes cambios naturales de las estaciones (FRAZER, J. G., *Il ramo d'oro*. Torino, Boringhieri, 1973, vol. I., pág. 503, 1.ª edición de 1890; hay trad. esp. *La rama dorada: magia y religión*. Nueva edición a partir de la versión original en 12 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 2011). Algo semejante pasa en la vida de Robinson Crusoe, que aprende a organizarse en función de la naturaleza: «Entonces me di cuenta de que las estaciones del año podían dividirse generalmente [...] en estaciones lluviosas y secas, que eran como indico a continuación» (DEFOE, D., *Robinson Crusoe*, Barcelona, Bruguera, 1970, pág. 129 (1.ª edición de 1719). Sigue un detalle de los meses con su relativo clima según su experiencia. Más detalladamente vuelve en otro momento sucesivo, cuando describe «la labor anual de sembrar y cosechar la cebada y el arroz y secar mis pasas, de todo lo cual almacenaba solo lo suficiente para asegurarme las provisiones, de un año [...]» (*ibíd.*, págs. 152-53).

<sup>14</sup> SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 9.

como las de dos reclusos<sup>15</sup>, al compás de continuos ataques de monstruos anfibios que acechan a los dos individuos en una isla situada en el Atlántico Sur.

Si consideramos las teorizaciones de Remo Ceserani<sup>16</sup>, es posible encuadrar *La piel fría* dentro del marco de lo fantástico, aunque solo sea por el hecho de que la novela cumple con la mayoría de los rasgos considerados como fundamentales a la hora de definir el género. De este modo, *La piel fría* presenta las siguientes características:

- a) una puesta en relieve de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración;
- b) una narración en primera persona (tema que aclararé más adelante);
- c) el involucramiento del lector; estrategias de sorpresa, terror, humorismo;
- d) el cruce de umbrales y fronteras;
- e) la presencia de un objeto-mediador, el monstruo anfibio;
- f) la elipsis, en los momentos en que el protagonista dice haber dormido;
- g) un cierto grado de figuratividad en lo que tiene que ver con las visiones espectaculares de cosas no verosímiles;
- h) la atención por el detalle.

Además, la novela de Sánchez Piñol tiene correspondencias en los siguientes sistemas temáticos:

- i) la noche, lo oscuro, el mundo tenebroso e inferior;
- j) el individuo, en cuanto asunto importante de la sociedad;
- k) la locura;
- l) el doble (que se enlaza al tema del narrador);
- m) la aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible;
- n) el caos y (cierta forma de) amor romántico (aunque disfrazado de bestialidad) en el sentido de amor cuya «fuerza imperiosa e irresistible [...] no admite compromisos»;
- o) la nada donde «personajes paradigmáticos experimentan y buscan toda clase de desfasamientos e incongruencias»<sup>17</sup>.

Merece consideración, en particular, el primer punto, o sea la «puesta en relieve de los procedimientos narrativos en el cuerpo mismo de la narración»<sup>18</sup> y la ambientación de la novela en el dominio de la noche, donde lo ajeno juega un papel de primaria importancia. Estas características determinan un grado elevado de elaboración metanarrativa —reconocible también en *Pallastos y monstruos* y

<sup>15</sup> Batís «se recluía en su fortín» es decir, en el faro (SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 240).

<sup>16</sup> CESERANI, R., *Lo fantástico*, Madrid, Antonio Machado, 2000 (1.ª edición de 1996).

<sup>17</sup> *Ibíd.*, págs. 75-96.

<sup>18</sup> *Ibíd.*

*Pandora al Congo*—<sup>19</sup>. Además, gracias al uso de indicios, diseminados por el texto, se entreve la presencia de estados oníricos sin que estos sean perceptibles en un primer nivel de lectura.

Sin embargo, la heterogeneidad de los dos rasgos evidenciados es solo aparente. Considerándolo bien, la dificultad de distinguir lo real de lo irreal, la vigilia del sueño, por parte del protagonista, desvela el intento del autor de operar una hibridación y desestabilización del género literario, que toma sentido en la naturaleza de *La piel fría* como novela-ensayo, es decir, en posición limítrofe entre novela y ensayo.<sup>20</sup> Al mismo tiempo, los principios de verdad y autenticidad en narrativa están en tela de juicio<sup>21</sup>, lo que da lugar a un relato donde lo fantástico no se da tanto en el contenido, como en una elaboración extensa sobre lo verosímil de la ficción. La «vacilación» característica de lo fantástico<sup>22</sup> pues, se presenta aquí sobre todo en clave metanarrativa, por medio de un relato urdido en la frontera de lo real y lo irreal: las alucinaciones del protagonista se convierten también en dificultades para el lector que no puede distinguir los hechos que ocurren durante la vigilia y el sueño, hasta que la incredulidad se propaga a todos los niveles de la lectura.

Supongo [...] que todo lo que veo es falso; y que nunca ha existido nada de lo que la engañosa memoria me representa; no tengo ningún sentido absolutamente: el cuerpo, la figura, la extensión, el movimiento y el lugar son quimeras. ¿Qué es entonces lo cierto? Quizá solamente que no hay nada seguro<sup>23</sup>.

De indudable importancia es la perspectiva de Sánchez Piñol como antropólogo de formación, lo que hace pensar en un interés cultural hacia los sueños, que descarta, en mi opinión, las teorías de Freud y Jung. Asimismo, cabe tener en cuenta que la creación de un mundo nocturno y onírico por parte del autor catalán, nacido en Barcelona en 1965, logra sentido crítico al tener en cuenta las investigaciones que de los sueños hace María Zambrano:

No es que me haya propuesto hacer la metafísica de los sueños, ni de la realidad en tanto que soñada, sino que al ser el soñar una especie de prehistoria de la vigilia, muestran la contextura metafísica de la vida humana allí donde ninguna teoría o creencia puede alcanzar, en una forma rudimentaria y aun monstruosa,

---

<sup>19</sup> SÁNCHEZ PIÑOL A., *Pallassos i monstres*, Barcelona, La Campana, 2000 y SÁNCHEZ PIÑOL A., *Pandora al Congo*, Barcelona, La Campana, 2005.

<sup>20</sup> La definición de *La piel fría* como «novela-ensayo» se debe a Scarsella, A., «La pelle fredda» (Reseña), *Rassegna Iberistica*, núm. 84, 2006, págs. 151-152.

<sup>21</sup> Cfr. Doležel, L., «Verdad y autenticidad en narrativa» en ID. *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, 1999, págs. 125-148 (1.ª edición de 1980).

<sup>22</sup> Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*. Ed. Buenos Aires, 1982 (1.ª edición de 1970).

<sup>23</sup> Descartes, R. (1641): *Meditaciones metafísicas*. Traducción de José Antonio Míguas. Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [http://www.rosariosantodomingo.edu.co/contenido/tarea\\_2628.pdf](http://www.rosariosantodomingo.edu.co/contenido/tarea_2628.pdf) (cons. 17/09/13).

en privación y en exceso, en la importancia del sujeto y de su correspondiente conciencia, casi como antes de haber nacido. Pues el sujeto está en sueños privado de lo que el nacimiento da ante todo, aún antes que conciencia: tiempo, fluir temporal<sup>24</sup>.

De hecho, la isla es el lugar donde el tiempo se anula. Podríamos decir que es «un tiempo fuera del tiempo» que, en general, «pone a cero el reloj de la historia, ofreciendo a los personajes la posibilidad de generar una sociedad ideal partiendo de los orígenes»<sup>25</sup>. Asimismo, es el tiempo oprimente de la iteración<sup>26</sup>, donde los cambios en la vida de la isla están ligados al ritmo de las estaciones. Es decir, los cambios en la isla se producen de manera reiterada e indiferenciada debido a que su ambiente cerrado presenta un cierto grado de previsibilidad<sup>27</sup>. La repetición característica de toda la narración de la isla alcanza su grado máximo en el tiempo narrativo de *La piel fría*. Si por un lado parece seguir hacia adelante, es decir, de un punto a otro en la línea del tiempo, con dirección al futuro, en las últimas páginas de la novela se desvela el carácter circular del tiempo narrativo que logra anular el transcurrir mismo del tiempo. El tiempo de *La piel fría* es entonces un «sin tiempo».

Además, tal como la vida de los personajes de la novela está fuera de la civilización, en un inframundo donde toda teoría pierde sentido<sup>28</sup>, lo onírico es el lugar apropiado donde reflexionar sobre la escritura, investigando en los umbrales de ficción y no ficción. La ambientación misma de la novela en una isla remite a un mundo fuera de lo normal, sin reglas fijas a las que obedecer, es decir, un mundo limítrofe.

La isla de *La piel fría* es un «lugar extraño»<sup>29</sup> en el sentido más amplio de la palabra: es un lugar chocante por la violencia física y psicológica que amenaza a sus habitantes, insólito, excepcional por el régimen de excepción que la regula, misterioso, singular y sorprendente. Todo esto la somete a las características del mito literario de la isla<sup>30</sup>. Más que nada, cabe tener en cuenta que

la esencia de la isla desierta es imaginaria y no real, mitológica y no geográfica. Por ello mismo, su destino queda sometido a las condiciones humanas que hacen

<sup>24</sup> Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Siruela, 1998 (1.ª edición de 1992), pág. 15.

<sup>25</sup> Moretti, F. (ed.), *Il romanzo, vol. IV, Temi luoghi eroi*, Torino, Einaudi, 2003, pág. 441.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> Al comienzo de la narración desaparece el libro de Frazer —*La rama dorada*— que pertenece al protagonista. Además él mismo hace leña con sus propios libros, pronunciando lo siguiente: «¡Adiós Chateaubriand! ¡Adiós Goethe, adiós Aristóteles, Rilke y Stevenson! ¡Adiós Marx, Lafor-gue y Saint-Simon! ¡Adiós Milton, Voltaire, Rousseau, Góngora, Cervantes! Apreciados amigos, se os venera, pero que la veneración no se mezcle con la necesidad: sois contingentes» (SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, ob. cit., págs. 59-60).

<sup>29</sup> Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 90.

<sup>30</sup> Ceserani, R., «Isola» en *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Torino, UTET, 2007, págs. 1230-1234.

posible una mitología. La mitología no nace de la simple voluntad, y los pueblos llegan enseguida a no poder comprender sus mitos. En ese momento es cuando comienza la literatura<sup>31</sup>.

Como es sabido, existe una «mecánica de la isla»<sup>32</sup> connatural a su ser, que remite a la reiteración de los acontecimientos que puede llevar al aburrimiento, a un estado de narcosis, o incluso a una confusión entre realidad y deseo<sup>33</sup>: «Hacía más de un año que vivía aislado del mundo; mis sentidos se habían acostumbrado a las reiteraciones»<sup>34</sup>, confiesa Kollege, el protagonista, cuyo nombre real no se da a conocer. Se le llama así, en contraposición al otro habitante de la isla, un cierto Batís Caffó. Casi hasta el final de la novela, Sánchez Piñol se sirve de una estrategia que desdobra al único habitante de la isla en dos personas (Kollege y su antagonista Batís), pero en realidad la isla de *La piel fría* es un mundo monopersonal o *one-person world*<sup>35</sup>. La elección de un narrador homodiegético en la narración (el oficial atmosférico entrante) es fiel a la forma del relato antropológico de tipo ensayístico sin traicionar los modelos narrativos en los que se inspira, en primer término *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe<sup>36</sup>. La focalización de tipo interno responde a esta misma lógica. El lector, por consiguiente, se encuentra en la condición de identificarse con las inquietudes, dificultades y sentimientos del narrador a quien percibe como el único personaje digno de confianza, ya que es el único que parece mantener una dosis de cordura aceptable, dentro de una historia dotada de muchos elementos de irrealidad (principalmente, los ataques de los monstruos anfibios) e indeterminación («¿Quién era aquel hombre?» se pregunta a sí mismo Kollege con referencia a Batís)<sup>37</sup>. Sin embargo, la definición de Doležel del narrador en primera persona como «narrador relativamente auténtico»<sup>38</sup> puede ser tomada literalmente, pues Kollege, aún dentro del pacto narrativo, no existe. La originalidad de Sánchez Piñol reside en otorgar al que no existe el estatuto de narrador, retomando las cuestiones formales acerca de la focalización interna en términos de realidad y ficción. Solo existe Batís y el lector no dispone de las herramientas necesarias para descifrar las dudas planteadas hasta casi el final. Por ejemplo, en el capítulo I, el narrador declara: «Mi descripción no es fiable»<sup>39</sup>.

---

<sup>31</sup> Deleuze, G., «Causas y razones de las islas desiertas» en *Revista de Occidente*, núm. 342, noviembre 2009 (1.ª edición de 2002), pág. 207.

<sup>32</sup> Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 281.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 237.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pág. 272.

<sup>35</sup> DOLEŽEL, L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1998, págs. 37-54.

<sup>36</sup> Según Todorov (1970: 84) la narración en primera persona responde también a los cánones del relato fantástico, al que asimilamos *La piel fría*.

<sup>37</sup> Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 111.

<sup>38</sup> Doležel, L., «Verdad y autenticidad en narrativa» en *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Universidad de Murcia, 1999, pág. 139.

<sup>39</sup> Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 20.

Así pues, la soledad que caracteriza la vida del habitante de la isla<sup>40</sup> es también una estrategia para reflexionar sobre el género literario de la robinsonada. Según Doležel<sup>41</sup>, el mundo monopersonal está demarcado por dos acontecimientos que funcionan de manera quiásmica: el pasaje del mundo multipersonal al mundo monopersonal tras el naufragio y el fin del mundo monopersonal debido a la presencia del otro.

The one person-world has a shorter duration than Crusoe's solitude. It is sharply demarcated by two events arranged in chiasmic pattern: the shipwreck on the northern shore and the discovery of a human footprint on the southern beach. Both events radically alter the novel's structure. The first thrusts Crusoe involuntarily from a multiperson into a one-person world. The second marks implicitly the end of the one-person world: it signifies the presence of other, unseen persons. [...] Although Crusoe remains alone for several more years, the structure of his world and the motivation of his acting have irreversibly changed<sup>42</sup>.

*La piel fría* de Sánchez Piñol tiene el mismo funcionamiento. Así pues, la salida del mundo multipersonal es la despedida de Kollege del barco que le conduce a la isla<sup>43</sup>, mientras que la entrada al mundo multipersonal está desdoblada en dos hechos: la estrategia de la «huella», cuando Kollege ve la inscripción «Batís vive aquí»<sup>44</sup> y el enfrentamiento con los monstruos anfibios durante la primera noche en la isla<sup>45</sup>. La circularidad que caracteriza esta novela también produce una iteración, pero al revés: tras un año desde su llegada, desembarca allí un «capitán con las insignias de la República francesa»<sup>46</sup> para darle relevo y poco después se va<sup>47</sup>; en segundo lugar Kollege percibe la presencia de un monstruo pero, diferentemente de lo que hizo antes, considera al monstruo como a una mujer, que tiene un nombre (Aneris), y el protagonista no hace ni el esfuerzo de volverse para verla. Esto, en consideración de la importancia otorgada en *La piel fría* al sentido de la vista al par de lo que ocurre en la «estrategia del mundo monopersonal», donde la entrada o la salida hacia nuevas situaciones se basa en haber visto algo, en este caso, el monstruo. Sánchez Piñol aporta un cambio en el uso de las estrategias, que no deja de producir un impacto narrativo peculiar que podríamos llamar «circularidad al revés».

<sup>40</sup> Cfr. «Pero ahora estaba solo, completamente solo» (Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 46); «la inmensa soledad del faro» (ibíd., pág. 223); «eremita loco» (ibíd., pág. 224); «crisis de soledad» (ibíd., pág. 261) y otras referencias a la soledad (ibíd., págs 50 y 108).

<sup>41</sup> Doležel, L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, ob. cit., 1998, págs. 37-54.

<sup>42</sup> Ibíd., págs. 37-38.

<sup>43</sup> SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 25.

<sup>44</sup> Ibíd., págs. 46-47.

<sup>45</sup> Ibíd., pág. 51. El primer encuentro con los monstruos es la visión del brazo de un monstruo entrando por la gatera en la puerta de la casa donde Kollege transcurre la primera noche. En esta ocasión, se expresa así: «Vi aquello» (Ibíd., pág. 51).

<sup>46</sup> Ibíd., pág. 271.

<sup>47</sup> Ibíd., pág. 277.



Sin embargo ya desde el comienzo de la novela se introduce el tema del otro, caracterizando al doble con rasgos de enajenación y aturdimiento. Al mismo tiempo, la existencia de un segundo ser humano en la isla está continuamente puesta en duda hasta que Kollege llega a decir «Yo no era nadie»<sup>48</sup> (el lector lee esta frase como metáfora pero debería tomarla literalmente; aquí está el juego de la novela) y, hablando del otro, inmediatamente después de enunciar su condición solitaria («pero ahora estaba solo, completamente solo»)<sup>49</sup>, ve una inscripción dejada por Batís —su manifiesto de existencia—:

BATÍS CAFFÓ VIVE AQUÍ. / BATÍS CAFFÓ HIZO ESTA FUENTE. /  
BATÍS CAFFÓ ESCRIBIÓ ESTO. / BATÍS CAFFÓ SABE DEFENDERSE. /  
BATÍS CAFFÓ DOMINA LOS OCÉANOS. / BATÍS CAFFÓ TIENE AQUELLO  
QUE QUIERE Y Solo QUIERE AQUELLO QUE TIENE. / BATÍS  
CAFFÓ ES BATÍS CAFFÓ Y BATÍS CAFFÓ ES BATÍS CAFFÓ<sup>50</sup>.

La relación antagonica que caracteriza la existencia de los dos personajes, el uno doble del otro, es un juego que hace referencia, y al mismo tiempo pone en duda, el *one-person world* de *La piel fría* enmarcándolo en una condición onírica: «Imaginemos a dos personas durmiendo en la misma habitación, y hablando en sueños: esta es la naturaleza más exacta de nuestros diálogos» confiesa Kollege<sup>51</sup>.

De lo dicho antes, se desprende una multitud de temas que toman sentido a la luz de la reflexión metanarrativa a la que me he referido, incluyendo los estados de alienación que abren a una comprensión de los sutiles juegos metanarrativos emprendidos por Sánchez Piñol. De hecho, la clave que une una lectura de tipo onírica y a la vez metanarrativa es una frase que aparece en el capítulo VII, dedicado al diario de Kollege: «Son imágenes reales, las estoy viendo, sí, yo, aquí y ahora, pero las vivo como bajo los efectos de un alucinógeno, y cuando vuelve el sol tengo serias dudas sobre mi salud mental. Nuestra vida en el faro no es creíble»<sup>52</sup>. Kollege vive su vida en la isla «en la frontera de la conciencia» a la merced de «visiones, recuerdos, espejismos y alucinaciones sin significado»<sup>53</sup>. De hecho son muchos los episodios en los que el protagonista (desdoblado en Batís Caffó), mencionando la vida de miedo que lleva en la isla<sup>54</sup> o relatando en detalle los ataques anfibios, hace referencia al dormir: «La necesidad de sueño y el miedo

<sup>48</sup> *Ibíd.*, pág. 68.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, pág. 46. Cfr. también la conciencia de tener «pensamientos solitarios» (*ibid.*, pág. 57) al ser un «hombre solo» (*ibíd.*, pág. 58).

<sup>50</sup> *Ibíd.*, págs. 46-47. Mayúscula en el original.

<sup>51</sup> SÁNCHEZ PIÑOL A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 127.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 135.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pág. 69.

<sup>54</sup> Cfr. las referencias al miedo en Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., págs. 23 y 25; «mi propio terror no me resultaba creíble» (*ibíd.*, pág. 52); «horror absoluto» (*ibíd.*); «abandonarse al miedo y sentirse libre del horror» (*ibíd.*, pág. 168); «terror citauca» (*ibíd.*, pág. 219); «morir de miedo» (*ibíd.*, pág. 242); el faro como «reino del miedo» (*ibíd.*, pág. 264).

al sueño. Vivía en una región mental donde el insomnio y el sonambulismo se confundían»<sup>55</sup>. Kollege parece desempeñar el papel del sonámbulo, otra figura de hombre-límite:

El sonámbulo es una inquietante síntesis de dos extremos: es un hombre que desempeña una acción degradada por el sueño; pero podríamos también decir que es un hombre cautivo de unos sueños tan intensos que se ve empujado a salir de la cama e introducirlos con esfuerzo en la realidad. Probablemente los sueños del sonámbulo no resistan el choque con el mundo real, pero en cierta medida esta es la única manera de ponerlos en práctica<sup>56</sup>.

Los «estados de conciencia alterada que a menudo coinciden con estados intermedios entre lucidez, confusión, ensoñación, sueño auténtico»<sup>57</sup> se mezclan con un temor pánico debido al deslizarse del hombre hacia la pérdida de control sobre la realidad, como subraya Zambrano en la metáfora de la caída: «El sueño, por ser ocultación total, es caída del hombre. Es caída abandonar la realidad y a sí mismo»<sup>58</sup>. Así pues en la dualidad de la vida en la isla —polarizada en estados entre el ser y el no ser, entre vigilia y sueño, reforzada por los momentos de violentos ataques nocturnos por parte de los anfibios— el sujeto vive en una «zona entre vida y muerte que es el soñar»<sup>59</sup>. Se trata de momentos de «relativa muerte»<sup>60</sup> que en la novela están descritos como «tiempo muerto»<sup>61</sup>, «exasperante tiempo de espera»<sup>62</sup>, tiempo como «idea relativa»<sup>63</sup>. Es un estado de duermevela que refuerza la irrealidad de los hechos narrados<sup>64</sup>, manteniendo al habitante de la isla en una condición de sin tiempo. Para salir de esta condición, Kollege escribe un diario interpolado en la prosa narrativa con el intento, por un lado, de otorgar un sentido de realismo a los hechos gracias a la documentación de lo cotidiano, por otro, de entrar en una condición de temporalidad fechada. Sin embargo, la identidad del escribiente en el diario se mantiene en cierta medida indefinida, contrariamente a lo que pasa en el diario de Robinson Crusoe, donde la apertura es una declaración de identidad «Yo, pobre Robinson Crusoe, después del naufragio debido a

<sup>55</sup> *Ivi*, pág. 76.

<sup>56</sup> Bottiglieri, N. «Il sonno della colonia fa vivere di mostri» in Associazione Ispanisti Italiani, *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Actas del XVII Congreso, Milán 24-25-26 de octubre de 1996, Roma, Bulzoni, 1998, pág. 363.

<sup>57</sup> Carotenuto, A., «La fuga verso l'abisso» in ID. *L'eclissi dello sguardo*, Milano, Bompiani, 1997, pág. 39.

<sup>58</sup> Zambrano, M., *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela, 1998, pág. 43.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 36.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 60.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, pág. 119.

<sup>64</sup> Cfr. «Yo me encontraba en ese estado de duermevela que aumentaba la sensación de irrealidad» Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 232.

una terrible tormenta en alta mar...»<sup>65</sup>. Kollege escribe para no morir, dominar las emociones y ayudar a la memoria a no olvidar. No por último, el suyo es un intento de establecer un contacto con un interlocutor aunque sea imaginario<sup>66</sup>, intento que fracasa e intensifica el sentido de aislamiento propio del náufrago, puesto que una de las convenciones del diario es escribir en soledad<sup>67</sup>.

En conclusión, es posible afirmar que gracias a la introducción de elementos oníricos, se refuerza el juego metanarrativo propuesto por Sánchez Piñol ya que no es posible confiar en los factores que siguen: la existencia de la isla (como espacio imaginario); el relato del narrador («nuestra vida en el faro no es creíble»<sup>68</sup>); la aparición de un barco en el horizonte de la isla<sup>69</sup>; la existencia de un alter-ego, ni tampoco, de los monstruos anfibios. En estos términos resulta evidente el intento de la novela de reflexionar sobre sí misma, la escritura narrativa entre ficción y no ficción, entre real y no real, desmoronando el tejido narrativo de la novela misma.

---

<sup>65</sup> Defoe, D., *Robinson Crusoe*, Barcelona, Bruguera, 1970 (1.ª edición de 1719), pág. 94.

<sup>66</sup> Cfr. Capello, C., *Il sé e l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, para un detalle sobre las características propias del diario.

<sup>67</sup> Cfr. Abbott, H. P., *Diary Fiction. Writing as action*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, pág. 24. En un trabajo anterior, me he ocupado de tratar la presencia de un diario en *La piel fría* como estrategia de experimentalismo literario en intertextualidad con la escritura etnográfica y la práctica de redacción de un diario de campo (Cfr. DARICI, K., *La piel fría de Albert Sánchez Piñol: una novela «in limine»*, Tesis de máster por la Universidad Ca' Foscari de Venecia, defendida el 20/02/2012, sin publicar).

<sup>68</sup> Sánchez Piñol A., *La piel fría*, ob. cit., pág. 135.

<sup>69</sup> *Ibid.*, págs. 226-227.



## CAPÍTULO 19

### Los espacios (meta)rreales: *El exiliado de aquí y de allá*, de Juan Goytisolo

JELICA VELJOVIC

*Universidad de Kragujevac*

La última novela de Juan Goytisolo apareció el año 2008, bajo el título *El exiliado de aquí y de allá*, presentando la recuperación del infame protagonista de la novela *Paisajes después de la batalla* del año 1982, víctima del atentado terrorista, centrifugado a una remota dimensión. Las razones misteriosas que causaron la muerte del Monstruo del Sentier le incitaron a un viaje espacial esquematizado en la novela *El exiliado de aquí y de allá*, y a seguir las pautas del grupo terrorista que lo había matado y dispersado. Perdido el lugar primordial (el barrio parisense *le Sentier*), nuestro protagonista cumple el mismo destino como los protagonistas de «Trilogía de Álvaro Mendiola», los álter ego del mismo Goytisolo. Es el destino del exiliado. Sin embargo, la figura del exiliado, realizada en siglo XXI y casi cuarenta años después de las novelas que forman parte de la trilogía mencionada, sufre una refiguración, tomando una posición distópica —sin un lugar geopolíticamente denominado—. De este modo, el Monstruo del Sentier empieza su viaje transdimensional: ¡desde el Más Allá, hacia el Más Acá!

Empecemos por tratar el concepto del exilio, elemento constitutivo del nuestro protagonista y de la novela. El exilio es estrechamente vinculado a la idea del espacio. Uno de los más famosos exiliados del siglo XX, Edward Said, el amigo personal de Goytisolo, dice que vivimos en una época de migraciones, siendo el proceso de desraizamiento un continuum posmoderno (dicho de un modo oximorónico). El desraizamiento mencionado aquí está intercalado con la esencia del exilio, que implica una pérdida de contacto con una base sólida

y segura, como la del Hogar<sup>1</sup>. Por lo tanto cabe destacar que la ontología del exilio parece ser marcada por el viaje a la Otredad, convirtiendo el exilio en una peregrinación sin fin, puesto que la idea de la finalidad espacial es irrelevante<sup>2</sup>. Así podemos decir que el exilio parece ser una noción posmoderna, puesto que juega con los referentes tradicionalmente establecidos, como el Hogar, convirtiéndolos en un flujo que no permite los límites<sup>3</sup>. Por lo consiguiente, el mismo espacio, basado en la división entre naciones y sus lugares correspondientes, resulta ser ficticio y los mundos posibles llegan a la realidad. Precisamente observaremos este planteamiento teórico como el punto de partida de la novela de Goytisolo, que teje el mundo narrativo de su protagonista precisamente desde el límite entre lo imposible, lo posible y lo real.

En el comienzo de nuestro periplo, se nos impone la siguiente pregunta: ¿de dónde surgió y cómo es el mundo del Más Acá? El exiliado monstruo del Sentier vuelve al Más Acá de la dimensión del Más Allá, encontrándose en una situación oximorónica: es un cadáver vivo, o vuelto a la vida. Lo importante es que este cadáver constituye su figura a través de una pantalla de ordenador, situado en un internet café comparado con un Estadio Olímpico.

Se encontró de golpe en un cibercafé desierto con miles (;millones?) de ordenadores y sus correspondientes mesillas y asientos. Un papel gigante, que se encendía y apagaba, repetía incansablemente un mensaje: UNIVERSO DIGITAL. No sabía a qué atenerse [el Monstruo del Sentier] que se esperaba de él, y vagó así en el vacío de un espacio infinito hasta que, agotado, se sentó frente a uno de los teclados y se vio retratado en la pantalla, con su sombrero y gafas ahumadas, con la etiqueta de El Monstruo del Sentier.<sup>4</sup>

Este centro tecnocrático o espacio cibernético tiende a alegorizar la realidad y el mundo «desiertos» en los que se encuentra el protagonista, rodeado únicamente por recursos tecnológicos. Al localizar el Monstruo dentro de un lugar específico, pero a la vez indefinido, Goytisolo le abre las puertas de un universo virtual que encontramos entrecruzado con el mundo real. Nuestro protagonista salta desde el ciberespacio a su barrio antiguo y al revés, vagando mientras tanto por las calles de París, como por los caminos virtuales.

---

<sup>1</sup> E. W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, pág. XXXV.

<sup>2</sup> V. Linhartova, *Por une ontologie de l'exile*, 1994, [http://www.france.cz/IMG/pdf/Pour\\_une\\_ontologie\\_de\\_l\\_exil.pdf](http://www.france.cz/IMG/pdf/Pour_une_ontologie_de_l_exil.pdf) (cons. 25/11/2012).

<sup>3</sup> L. Hutcheon, *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988, pág. 229.

<sup>4</sup> J. Goytisolo, *El exiliado de aquí y de allá*, ob. cit., págs. 9-10.

## 1. ESPACIO POSMODERNO-HETEROTÓPICO, NEOFANTÁSTICO

Al acompañar a nuestro protagonista, el Monstruo del Sentier, por las rutas interesaciales, nos preguntamos ¿qué tipo de espacios atravesamos? Aquí nos llama la atención la teoría de heterotopías de Michel Foucault. La heterotopía, según él, abre otro mundo dentro del ya existente, creando un espacio virtual que se abre por debajo de la superficie de la realidad. Dicho mundo facilita la creación de unos sujetos y objetos metarreales, que se reflejan en una especie de espejo, sirviendo de portal que conduce a la heterotopía<sup>5</sup>. Relacionando esta teoría con el primer capítulo de la novela de Goytisolo, no podemos prescindir del hecho de que la pantalla funciona como el espejo heterotópico del Monstruo, puesto que en ella vio a sí mismo por primera vez en el Más Acá. De aquí también proviene el hecho que las máquinas que marcaron a nuestra época tecnocrática sirvan de apoyo a la existencia de unos lugares heterotópicos, y que permiten los estados oximorónicos como reales. Parece que, siendo marcado por espacios virtuales, el mundo tecnocrático abre la posibilidad para unas identidades también virtuales, que por lo tanto, únicamente pueden constituirse a través de la pantalla. Así Goytisolo incluye la heterotopía como un espacio dentro de lo real, permitiendo que lo irreal también funcione. Además, si comprendemos la heterotopía como un mundo alternativo, paradójico y mimético a la vez, podemos identificar el rasgo sobrenatural de la narrativa de Goytisolo. Si hablamos de este modo del espacio heterotópico en el mundo virtual y tecnocrático del Más Acá, ¿podríamos decir que lo fantástico llegó a ser un rasgo válido del mismo? De este modo, y a través de la pantalla del cibercafé, o sea, el mundo contemporáneo, pisamos el campo de lo fantástico.

Hablando de lo neofantástico, David Roas nota que: «lo fantástico se convierte en una regla, no en excepción»<sup>6</sup>. La relación que puede ser establecida entre los mundos narrativos de Goytisolo y lo neofantástico resulta evidente por la integración de lo real en lo imaginario, así como por la existencia simultánea de los mundos alternativos y establecidos<sup>7</sup>. Así podemos observar una narrativa neofantástica basada en la yuxtaposición de mundos ontológicamente distintos, como el Más Acá y el Más Allá, real y virtual, con un protagonista muerto y resurrecto a través del ciberespacio. Los límites de las viejas oposiciones binarias y de las jerarquías están difuminados, y esta difuminación espacial se logra por el cruce de «la frágil membrana que nos separa del Más Acá»<sup>8</sup> del Monstruo. Goytisolo así logra crear una niebla de horizontes intermitentes —una confusión entre

---

<sup>5</sup> M. Foucault, J. Miskowiec, «Of Other Spaces», *Diacritics*, vol. 6, núm.1, 1986, pág. 24.

<sup>6</sup> D. Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pág. 147.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, pág. 154.

<sup>8</sup> J. Goytisolo, *ob. cit.*, pág. 13.

lo lejano y lo opuesto, o dicho dentro del marco neofantástico: «la superación (neofantástica) de límites entre dos órdenes», propuesta por Roas<sup>9</sup>.

El juego neofantástico abarcando tópicos relacionados con los espacios produce asimismo un intercambio de cuerpos, realizado a través de las metamorfosis de los protagonistas. Por esto Monstruo del Sentier se disfraza todos los días, con el fin de homogeneizarse con las masas y ocultarse: «Con la rapidez y destreza de un ilusionista, muda de disfraz y asume el personaje que conviene a sus fantasías perversas. [...] se contempla en su espejo y prepara su atrezo»<sup>10</sup>. Junto a él, todos los demás personajes hacen lo mismo: Alicia, líder del grupo terrorista y bailadora erótica, el imán terrorista empleado en industria pornográfica, y al final Monseñor pedófilo. De este modo, todos los personajes creados por Goytisolo juegan un papel subversivo bajo el control constante del Padre de la Nación. Dejando de lado el rasgo disidente de esta parte de su narrativa, Goytisolo subraya la línea difuminante también de la identidad. A través del cambio de los disfraces y de las máscaras cotidianas, Goytisolo explica la continua alteración de identidades, que se convierte en la parte constituyente de la vida en el Mas Acá. Precisamente este juego identitario es la metamorfosis neofantástica, que construye infinitamente los seres bifurcados por el espacio real (Mas acá), el espacio virtual y el otro espacio (Mas allá). Además, si hablamos de la noción de identidad en la novela *El exiliado de aquí y de allá*, debemos señalar que se trata de meras proyecciones en las pantallas, o de los personajes mutantes que participan en un continuo juego de roles, como es el caso de Alicia. No sabemos con certeza: «si «Alicia» era el presunto guía espiritual o una mera proyección de sí mismo»<sup>11</sup>. La ilusión de identidad está subrayada como evidente, junto con la difuminación de los límites espaciales y corporales puesto que: «El ojo único del Gran hermano borraba las diferencias entre ambos y los aglutinaba en el mismo grupo de sospechosos»<sup>12</sup>. Llegado a este punto se puede discutir sobre la dualidad (o pluralidad) del Monstruo del Sentier, y de su relación con Alicia como su doble virtual, o como uno de sus siempre cambiantes roles en el Mas Acá. De este modo se confirmaría una relación adicional de la novela de Goytisolo con lo fantástico.

Si observamos este juego de identidades, facilitado por la integración de lo virtual, podemos decir que la fragmentación identitaria, empezada ya en *Señas de identidad*, es llevada ahora al extremo —hacia la alienación—. Esta tendencia se percibe también en obras de Cela, Delibes, Matute y en otra obra del propio Goytisolo, *Reivindicación del conde Julián*. Las técnicas frecuentemente utilizadas con el fin de crear una atmósfera de personajes alienados son, entre otras, la fragmentación y la localización indefinida<sup>13</sup>. En la novela *El exiliado de aquí y de allá*, dicha alienación se consigue también con la indeterminación del lugar, por

<sup>9</sup> D. Roas, ob. cit., pág. 135.

<sup>10</sup> J. Goytisolo, ob. cit., pág. 37.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 40.

<sup>13</sup> J. W. Díaz, «Techniques of alienation in Recent Spanish Novels», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 3, núm. 1, 1975, págs. 6-10.



lo que el estado del exilio parece ser un *sine qua non* para la identidad alienada y extraterritorial. El desarrollo de personalidades marginales o alienadas, como es el Monstruo del Sentier, ya fue señalada en los años sesenta en la obra de Goytisolo y vinculaba al autor a la poética del Posmodernismo<sup>14</sup>. Si nos acercamos más a las teorías posmodernas, no podríamos pasar por alto que la identidad deliberada de la idea de un lugar referente único —el centro— está condenada a una diseminación descentrada<sup>15</sup>. Nuestro protagonista se ve vagando sonámbulo por su antiguo barrio, reuniones terroristas ocultas, discotecas y espacios virtuales, así como con diversos disfraces que cambia diariamente. Siendo alienado y centrifugado a la Otredad, el Monstruo del Sentier resurge como un sujeto posmoderno: descentrado, por ser desgarrado entre el Mas Acá y el Mas allá, y afectado por el continuo juego de roles y cambio de identidades. Para sostener esta hipótesis, señalaremos que Goytisolo denomina a su protagonista «alienígena» en dos ocasiones<sup>16</sup>. Sin embargo, esta es la única manera de fundirse con el mundo real. Así Goytisolo propone una muestra neofantástica y posmoderna de la realidad del mundo contemporáneo y tecnocrático, donde no hay lugar para individuos constituidos a través del *ipse* y del *idem*, tal y como propone Paul Ricoeur<sup>17</sup>. Los individuos, desindividualizados de este modo, están alienados, y la alienación espacial resulta ser el *modus vivendi* en el cronotopo del mundo narrativo del Monstruo del Sentier.

## 2. EL VIAJE ESQUIZOIDE: FUGA DEL PANOPTISMO CONTEMPORÁNEO

La convergencia entre lo posmoderno y lo neofantástico, con espacios delimitados y sujetos que pueblan la novela *El exiliado de aquí y de allá*, nos ha llevado a examinar y a observar el mundo del Más Acá —el universo narrativo y focalizado— como un mundo marcado por la esquizofrenia. Tal como lo proponen Deleuze y Guattari, el cuerpo esquizoide es un diseminado en continua migración: «De un campo a otro se pasa franqueando umbrales: no se cesa de emigrar, se cambia de individuo, como de sexo, y partir se convierte en algo tan fácil como nacer y morir»<sup>18</sup>. Al haber situado a su protagonista por encima del umbral de los muertos, transformándolo cada día y confundiendo las líneas divisorias entre él y otros protagonistas (como Alicia), Goytisolo dibuja a un protagonista esquizoide dentro del mundo de la realidad narrativa. Aquí presentamos una de sus descripciones: «Un hombre devoto, el meapilas clásico, puede ser a un

<sup>14</sup> O. Cornago Bernal, «Historia de la locura en la época posmoderna: el viaje esquizoide de Juan Goytisolo», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol.27, núm. 2, 2002, pág. 98.

<sup>15</sup> L. Hutcheon, ob. cit., pág. 9.

<sup>16</sup> Se trata de los capítulos «Más correos» y «A solas otra vez» de la novela *El exiliado de aquí y de allá* (J. Goytisolo, ob. cit. págs. 56-59; 147-149).

<sup>17</sup> P. Ricoeur, *Oneself as Another*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pág. 121-124.

<sup>18</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985, pág. 91.

tiempo un consumado pedófilo (¡ejemplos no faltan!) o el agente mortífero de alguna cruzada o yihad. El Monstruo del Sentier es un buen ejemplo de ello»<sup>19</sup>. La multiplicidad de nuestro protagonista, repartido en distintos planos temporales y espaciales, excluye la idea del personaje unitario y fijo, que ya fue enunciada en sus antecedentes novelas *Reivindicación del conde Julián* y *Las virtudes del pájaro solitario*<sup>20</sup>, mientras que en la vida primordial del Monstruo del Sentier, en la novela *Paisajes después de la batalla*, se afirma la disolución identificativa: «... descubre la existencia de un ser fragmentado: ideas, sentimientos, libido tiran por diferentes caminos, el desdichado cronista de su vida ha sido incapaz de aglutinarlos»<sup>21</sup>. Lo mencionado anteriormente nos permite relacionar la noción de esquizofrenia con nuestro protagonista exiliado, sin identidad fija, pero también reconocer una esquizofrenia social completa debida al papel que juegan internet, los espacios virtuales y los medios de comunicación.

Es importante señalar que la esquizofrenia social del mundo narrativo del Más Acá se ve vinculada al capitalismo como sistema social contemporáneo, que descubrimos implícitamente representado en la novela a través de fragmentos discursivos relativos a la publicidad, los medios de comunicación, la propaganda consumista y el código de la política oficial. El Monstruo, en su ruta virtual que parte del correo electrónico, tropieza a la vez con marcas de cosmética como *L'Oréal*, agencias de viajes liberadores, discursos oficiales racistas o mensajes del Presidente y de sociedades terroristas. Esta sería la experiencia de la vida ultra-contemporánea que convierte a nuestro protagonista en un cuerpo esquizoide que logra identificarse únicamente con grupos extremistas, lo que leemos en su monólogo interior: «¿Cómo no volverse loco si a su alrededor todo es opresión, encanallamiento y mentira; barriadas en donde se acumula la basura y villas miseria aisladas del exterior; ostentación impúdica de la gente guapa en los televisores, revistas y demás medios embrutecedores que perpetúan la idiotez del público?»<sup>22</sup>. Cabe señalar que la figura del Presidente creada en la novela está estrechamente ligada a los medios de comunicación, siendo el magnate corporativo de los mismos, que le sirven de apoyo a él y al poderío. De ese modo, los medios de comunicación asumen una función de vigilancia y control que ofrece una prescripción de los modos de vida que sustentan las estructuras que gobiernan, indagando especialmente en el poder democrático.

Nuestro protagonista se ve continuamente bombardeado por los anuncios, letreros y carteles publicitarios que surgen en su pantalla. Atacado de este modo por parte de los distintos departamentos del ocio capitalista, el Monstruo del Sentier obtiene la consciencia de un control panteísta y abarcador. Todos los espacios del Mas acá resultan ya proscritos, así como peligrosos y resultan registrados por las cámaras de vigilancia, las cuales están conectadas al archivo que graba la

<sup>19</sup> J. Goytisolo, ob. cit., pág. 36.

<sup>20</sup> O. Cornago Bernal, ob. cit., pág. 104.

<sup>21</sup> J. Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Madrid, Austral, 1990, pág. 221.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pág. 69.

vida social de cada individuo. Todos los registros sirven como instrumento de chantaje contra los oponentes potenciales del Sistema. Así el mundo del Más Acá llega a parecerse al Panóptico, el centro penitenciario de Bentham en cuya arquitectura Foucault parece anticipar el mapa del mundo tecnocrático<sup>23</sup>. Cada cámara de vigilancia podría configurarse como una ventana que da a la vida de los ciudadanos-prisioneros, y la torre central del Panóptico, en la que caben todos los guardianes del Sistema, resulta ser el «Ojo del Gran Hermano», controlado por el Padre de la Nación, así denominado por Goytisolo en un cibermensaje enviado a, o ambigüamente por, el mismo Monstruo.

Sin embargo, el Panóptico del siglo XXI está dispersado en la sociedad entera. El temor a la tecnología debido a la presencia de «cámaras microscópicas que graban en cuanto acaece en el espacio hogareño de todos los ciudadanos, tanto en el lecho matrimonial como en el común»<sup>24</sup> convierten en espía a cada pasajero, vecino, amigo, conocido y desconocido. En este nivel narrativo, el mundo de la novela presenta una atmósfera de amenaza constante, de enemistad y de temor. En su vida póstuma, el Monstruo se siente perseguido por las miradas desconfiadas que convergen con reprobaciones o intrusiones en su vida íntima, formando la red de temor y de los «cuerpos dóciles»<sup>25</sup>. El sentimiento apocalíptico del antagonismo humano describe la paranoia colectiva urbana, que concuerda con el narrativo rizomático de Goytisolo, cruzado por una serie de manifestaciones que pasan por correos, anuncios, ataques extremistas, reuniones de caridad, amenazas y condenas a muerte, facilitando una forma de diseminación semiótica. De ahí proviene la pérdida del individualismo en el proceso identitario, instigada por el capitalismo y las estructuras del poder: el control de la masa se revela eficaz. Así, el único modo de liberarse se oculta en la esquizofrenia que, siendo una fuga deterritorializada, por las líneas del «deseo»<sup>26</sup>, no permite una localización permanente y por lo tanto evidente. Es lo que el protagonista de Goytisolo descubre al final, cuando, a raíz de la investigación de su intento de oposición al Presidente, es condenado a la segunda muerte. Su exilio primordial actúa como motor para la proyección esquizofrénica en el Mas acá, y este exilio posterior sirve de punto de partida de un viaje esquizoide por la galaxia virtual al final de la novela. Al ofrecernos esta pintura metafórica de una realidad enferma, Goytisolo y el Monstruo del Sentier juntos se despiden del lector contemplándolo: «desde el parpadeo de una remota e indetectable galaxia [...] con benevolencia y conmiseración»<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> M. Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, pags. 119.

<sup>24</sup> J. Goytisolo, ob. cit., pág. 49.

<sup>25</sup> Cfr.: «Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado. [...] el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones, interdicciones u obligaciones.» (M. Foucault, ob. cit., pág. 83).

<sup>26</sup> G. Deleuze, F. Guattari, ob. cit., pág. 327.

<sup>27</sup> J. Goytisolo, ob. cit., pág. 152.

### 3. EL «NO-LUGAR»: LA VIDA NÓMADA

Preguntémonos ahora cuál es el espacio del sujeto esquizoide (neofantástico y posmoderno), ansioso de liberarse. Goytisolo dentro de su narrativa genera dos mundos opuestos adicionales, integrados en el Más Acá. Son el mundo del Sistema y del Antisistema. El mundo del Sistema de «aquí» tiene rasgos del poder político, de los que gobiernan y dirigen la vida de la colectividad filmada diariamente y de un capitalismo esquizoide que crea unas imágenes sociales mediadas por pantallas e inscripciones. El sistema de los medios de comunicación en el mundo narrativo del Monstruo del Sentier se puede presentar a través de la figura del quiasmo. Se filman y vigilan las vidas de los personajes por una parte, y por otra se difunden y plasman las imágenes de la realidad que desea el Poder. La imagen pública, generada de este modo ambiguo, sirve para sostener la hegemonía, a través de la iluminación de cada espacio de libertad potencial, como ya lo ha mostrado Virilio<sup>28</sup>. Por lo tanto deducimos que el mundo del Sistema produce una imagen pública que parte de lo imaginario, por lo que tenemos una muestra más de narrativa neofantástica ligada a una forma de crítica antropológica en esta última novela de Goytisolo.

¿Y cómo es el mundo narrativo del Antisistema? Cabe subrayar que el Monstruo de Goytisolo llega a formar parte de un grupo militante opuesto al Sistema al querer descubrir las razones de su deterritorialización al otro mundo, el Más Allá. Después de la identificación virtual, a través de la pantalla del ordenador en el ciber café, nuestro protagonista revive por medio de los numerosos correos electrónicos, entre los cuales se encuentra uno de Alicia, líder del grupo terrorista, nombre que remite simbólicamente a la protagonista de Lewis Carroll<sup>29</sup>. Al leer el texto de la militante, el Monstruo toma un papel activo en las actividades terroristas. Ese es el momento en que Goytisolo abre las puertas del mundo marginado relativo a los suburbios, inmigrantes, excluidos y aislados, reunidos todos bajo la lámpara maravillosa de Alicia. Sin embargo, la estructuración política basada en la rebelión aparece ante el lector como una imagen pública adicional. Al mostrar las reuniones y congresos destinados a la salvación del Tercer mundo, a través de los derechos humanos de los de abajo, del antirracismo y al final del interculturalismo, Goytisolo escribe una farsa liberalista y guerrera, en la que se presenta una acción propagandística al servicio de los opositores que en realidad responde a la voluntad del Poder. Por encima de todo, Goytisolo descubre que

<sup>28</sup> Cfr. «Es aquí donde se juega a partir de ahora la «estrategia de la disuasión», la estrategia de los señuelos, de las contramedidas electrónicas y otras. La verdad ya no es enmascarada, sino abolida es la de la imagen real, la de la «imagen del espacio real del objeto», del aparato observado, una imagen televisada «en directo»...» (P. Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 86).

<sup>29</sup> Cabe señalar que Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares Borges y Silvina Ocampo incluyeron a Lewis Carroll en su famosa antología de cuentos fantásticos *Antología de la literatura fantástica* del año 1940.

los rebeldes actúan en un espacio de libertad proscrito y legalizado por las mismas estructuras, que de este modo controlan a todos los enemigos potenciales del Poder. Así, los mundos narrativos del Sistema y del Antisistema están estrechamente ligados, apoyándose y posibilitándose a sí mismos: «La línea que separa el Sistema del Antisistema se esfuma ante sus ojos. Al contemplarse en el espejo con su chaleco antibalas, duda entre reír y llorar»<sup>30</sup>. Se trata de un quiasmo y una estrategia posmoderna, no solamente a nivel lingüístico, sino también a nivel antropológico. La ocupación de los espacios de crítica, de oposición y de rebelión demostradas de este modo en *El exiliado de aquí y de allá* aluden a estrategias del neocolonialismo, que convierten al Otro en su herramienta. Desde una perspectiva transnacional, nuestro autor logra ficcionalizar las teorías de la sociedad posmoderna y del capitalismo como reversión de colonialismo. Así, el Monstruo del Sentier llega ante el tribunal de su grupo terrorista, que lo condena a una muerte por suicidio. El porqué de esta condena está escondido en el intento de subvertir al Presidente, o sea, de llevar a cabo un plan terrorista extremo. La paradoja de su situación se hace evidente por la llegada de una sociedad donde la violencia llega a ser naturalizada, siendo legitimada por el grupo hegemónico. La historia de un terrorista condenado a suicidarse por tales razones, se parece a la inversión del cuento de Borges *Tema del traidor y del héroe*, explicándonos lo paradójica que es la realidad. El Monstruo no logra discernir que solamente debe jugar el papel de terrorista sin efectivamente serlo.

Al observar los espacios difuminados y siempre proscritos y contruidos de antemano, nos preguntamos ¿de qué forma de espacio podríamos hablar? Esta pregunta la podemos vincular a la teoría de «no-lugar» de Marc Augé, basada en las reflexiones antropológicas de la época supermoderna. Marc Augé nota que el mundo supermoderno es una trampa, que nos ofrece un exceso de espacios simultáneos para llevar a cabo una manipulación que sea realizada dentro de un universo multiplicado pero cerrado y definido; es una nueva forma del sistema total<sup>31</sup>. De este modo, el mundo dividido entre los espacios denominados como antropológicos desaparece, posibilitando unas identidades y culturas homogéneas<sup>32</sup>, es decir, una manada social pintada por Goytisolo en el Mas Acá. Este cambio es simbólicamente representado por la sustitución de la Diosa helénica Hestia, símbolo del hogar y de un espacio determinado, por el Dios Hermes, que alegoriza el umbral y el movimiento. Por lo tanto, a través del viaje virtual del Monstruo y los umbrales que traspasa se construye una narrativa espacial (llamada *space narratives* por Michelle de Certeau).

En opinión de Augé, este tipo de narrativa está apoyada por la existencia de una pluralidad de espacios, entendidos como una integración de espacios transitorios (el aeropuerto), residencias temporales (el ciber café, París, centro

---

<sup>30</sup> J. Goytisolo, ob. cit., pág. 115.

<sup>31</sup> Marc Augé, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995, pág. 31.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, pág. 39.

turístico, bares etc.), esto es, de lugares indefinidos<sup>33</sup>. Además, Augé propone lo siguiente: «The traveller's space may thus be the archetype of «non-place»»<sup>34</sup>. Por lo tanto, el mundo narrativo de Goytisolo, marcado por el viaje interminable de su protagonista, explica la función del «no-lugar» en la época supermoderna. Al destruir el lugar multiplicando los espacios, se genera una madeja que moviliza el espacio extraterrestre para que al final el individuo se comunice con la *imagen* de su Ser<sup>35</sup>. Recordemos que la mayoría de encuentros y conversaciones que se dan entre los personajes de Goytisolo está realizada virtualmente a través de pantallas, ordenadores e internet. Así, la primera vez que nuestro protagonista se ve a sí mismo es a través de su imagen en la pantalla del ordenador. Al final, una muestra más que podría sostener la noción de «no-lugar» dentro de la novela *El exiliado de aquí y de allá* es la formación del paisaje contemporáneo a través del discurso, que nunca es inocente como nos enseña Foucault. Este viene representado en carteles, letreros o anuncios que surgen en la pantalla del ordenador en el Mas Acá, es decir, el lugar de identificación del Monstruo, la ventana que da al mundo real. Al final, parece que el paisaje contemporáneo (supermoderno, tecnocrático, etc.) esté basado en un espacio que sobrepasa una concepción convencional del lugar.

\* \* \*

Proveyéndose de una ficción posmoderna, Goytisolo consigue crear un mundo fantástico, construido por elementos tomados directamente de nuestro entorno contemporáneo diario. La narrativa de la novela está formada por fragmentos discursivos publicitarios y pertenecientes a los medios de comunicación, los cuales dirigen la diégesis del mundo del Más Acá. Además, el universo narrativo creado por Goytisolo se sitúa en el ámbito de lo metarreal, reflejando la realidad contemporánea de un modo metafórico.

La última pregunta que nos deja el autor es: ¿Dónde está escondido el espacio de libertad y el de la humanidad? Al final de la novela, el Monstruo del Sentier se sitúa en una galaxia lejana por encima del Más Acá y del Mas allá. Quizás esta galaxia sea el último exilio del autor, un espacio continuamente transfigurado y por lo tanto libre; una idea del «pensamiento viaje» como diría Jacques Derrida<sup>36</sup>, propugnando junto con Goytisolo una vida nómada<sup>37</sup>.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 78.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, pág. 86. [«El espacio viajero puede ser el archetipo del *no-lugar*», traducción del autora del artículo].

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pág. 79.

<sup>36</sup> C. Meloni, «Pasajes: el pensamiento como puesta-en-camino en Freud, Heidegger y Derrida», *Arbor*, núm. 723, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2007, págs. 162-166.

<sup>37</sup> Sobre el concepto de la «vida nómada» véase: R. Braidotti, «Embodiment, Sexual Difference and the Nomadic subject», *Hypatia*, vol. 8, núm. 1, 1993, págs. 1-13; R. Braidotti, *Nomadic subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994; R. Braidotti, «Difference, diversity and Nomadic subjectivity», 1998,

## BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M., *Non-places: Introduction to Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.
- CORNAGO BERNAL, O., «Historia de la locura en la época posmoderna: el viaje esquizoide de Juan Goytisolo», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol.27, núm. 2, 2002, págs. 381-416.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F., *El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- DIAZ, J. W., «Techniques of alienation in Recent Spanish Novels», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 3, núm. 1, 1975, págs. 5-16.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- y MISKOWIEC, J., «Of Other Spaces», *Diacritics*, vol. 6, núm.1, 1986, pág. 22-27.
- GOYTISOLO, J., *Paisajes después de la batalla*, Madrid, Austral, 1990.
- *El exiliado de aquí y de allá*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.
- HUTCHEON, L., *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- LINHARTOVA, V., *Pour une ontologie de l'exile*, 1994, [http://www.france.cz/IMG/pdf/Pour\\_une\\_ontologie\\_de\\_l\\_exil.pdf](http://www.france.cz/IMG/pdf/Pour_une_ontologie_de_l_exil.pdf) (cons. 25/11/2012).
- MELONI, C., «Pasajes: el pensamiento como puesta-en-camino en Freud, Heidegger y Derrida», *Arbor*, núm. 723, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 2007, págs. 157-169.
- RICOEUR, P., *Oneself as Another*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, págs. 113-140.
- ROAS, D., *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- SAID, E. W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.
- VIRILIO, P., *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 77-98.





## CAPÍTULO 20

# Geografías oníricas: El espacio en la literatura vanguardista canaria

JAVIER RIVERO GRANDOSO  
*Universidad Complutense de Madrid*

### INTRODUCCIÓN

De los diferentes movimientos artísticos que se desarrollan durante el siglo xx, posiblemente sea la época de las vanguardias históricas en la que se produce una mayor ruptura con el realismo establecido y en la que se propone un rumbo estético completamente innovador, al pretender diluir los límites de la realidad. No existen frenos para la creatividad del autor, que recrea el espacio con elementos completamente anodinos, configura nuevos lugares generados por el subconsciente e incide en los rasgos transgresores. La ciudad se convierte en un espacio onírico, irreconocible y, en ocasiones, inverosímil desde una postura racional: estatuas y edificios que cobran vida, calles que se transforman, arquitecturas imposibles, etc.

En 1924, en el primer *Manifeste du surréalisme*, André Breton manifestaba su interés por la imaginación y por lo onírico frente al racionalismo y al realismo imperante en las décadas anteriores. En esa misma línea, criticaba la descripción como procedimiento para representar el espacio: «Et les descriptions! Rien n'est pas comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à ma faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs» (Breton 1988: 314).

En este trabajo nos centraremos en la obra de una serie de autores vanguardistas canarios por la posibilidad que ofrecen de estudiarlos como grupo —debido

a la presencia de unas características comunes— y por la pertinencia de la reivindicación de unos escritores muchas veces olvidados en la historiografía literaria española, tal y como señalan Pérez Minik (1995: 9-12) y Castells (1992: 81).

## 1. EL GRUPO VANGUARDISTA EN CANARIAS

En 1975, Domingo Pérez Minik se refirió a este grupo de literatos que pusieron en marcha la revista *Gaceta de Arte* como «Facción española surrealista de Tenerife», título homónimo de la obra ensayística en la que se refería a esos años en los que el propio Pérez Minik tuvo un destacado papel en el desarrollo de las vanguardias artísticas.

*Gaceta de Arte* fue la publicación vertebradora de este grupo y continuadora de otros proyectos como *La rosa de los vientos* y *Cartones*, pero sería incorrecto decir que se trata de una revista surrealista. Fundada en 1932 y de carácter mensual, *Gaceta de Arte* es sobre todo una revista abierta y con vocación universal que se propuso dar cuenta de los últimos movimientos artísticos y culturales europeos. Por ello, no solo se nutrieron del surrealismo, ya que tuvieron cabida otras disciplinas y movimientos artísticos, como por ejemplo la arquitectura racionalista, que es tratada profusamente en sus páginas. Según el estudioso C.B. Morris, era «probablemente la mejor revista cultural que viera la luz en España» (1983: 20).

Los redactores eran José Arozena, Francisco Aguilar, Óscar Pestana, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Domingo Pérez Minik y el director Eduardo Westerdahl. Algunos de ellos se fueron alineando como partidarios del movimiento surrealista, hasta el punto de hacer suya la poética propugnada por André Breton, como fue el caso de Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera y Domingo López Torres.

Uno de los puntos álgidos de este grupo es la organización de la Exposición Surrealista de Tenerife en 1935, a la que acuden André y Jacqueline Breton y Benjamin Péret. Para tal evento, se trajeron cuadros de Dalí, Brauner, Miró y Max Ernst, entre otros, y esperaban proyectar *L'âge d'or* de Buñuel.

La Guerra Civil truncó la evolución de los movimientos vanguardistas, ya que estos autores pasaron a ser sospechosos por unos textos que resultaban escandalosos para los defensores de la moral católica. Además, la implicación política de alguno de los autores, cercanos ideológicamente al socialismo o al comunismo, provocó que fueran perseguidos, encarcelados e, incluso, asesinados.

A continuación vamos a estudiar individualmente la obra de los principales autores vanguardistas canarios para determinar la concepción que desde este movimiento tienen de la representación espacial: Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y Domingo López Torres. Hemos decidido no incluir los escasos textos teatrales de la época, ya que estos están concebidos para su recreación en un escenario, y por lo tanto, la ambientación espacial varía,

pues se precisa llevarla a cabo para su representación. Tampoco consideraremos la prosa ensayística, ya que, aunque el número de producciones fue bastante alto, son textos que no pertenecen a la ficción literaria, por lo que no caben en este estudio.

## 2. AGUSTÍN ESPINOSA (1897-1939)

Agustín Espinosa es uno de los autores fundamentales de este período, hasta el punto de que muchos críticos lo señalan uno de los principales escritores españoles que lograron llevar la poética surrealista a la prosa. Ya con *Lancelot, 28º-7º* Espinosa se vuelca completamente en los movimientos vanguardistas, pues «*Lancelot, 28º-7º* nace desde esta lectura diferencial de las posiciones estéticas de cubistas y creacionistas en el ámbito de publicaciones como *La Rosa de los Vientos* o *La nueva literatura*» (Palenzuela 1988: XIII). La obra parte del interés del autor por generar, a partir de la isla de Lanzarote, un espacio nuevo marcado por su poeticidad y por su mitología, de ahí que mude el nombre de Lanzarote por el de Lancelot, que remite al nombre original del héroe artúrico. Partiendo desde la estética creacionista, Lanzarote no es una simple isla, sino que recoge «la forma de un caballo marino en actitud de saltar un obstáculo: las patas delanteras encogidas aún bajo el vientre, preparándose la distensión que producirá el salto futuro; las patas traseras reciamente apoyadas sobre un paralelo» (Espinosa 1929: 7).

De estética propiamente surrealista destaca *Crimen* (1934), obra en prosa que constituye una de las principales aportaciones españolas entre los movimientos vanguardistas. De ambientación claramente urbana, en *Crimen*, como en muchas obras surrealistas, hay un gusto especial por la transgresión, por lo abyecto, por transitar las fronteras que vedaba la moral rancia de la burguesía de la época.

*Crimen* es un texto de difícil filiación genérica. El crítico Pérez Corrales desecha la posibilidad de considerar *Crimen* como un «relato surrealista», ya que «estamos ante un texto escrito tan truncado —y que alberga otras narraciones independientes y fragmentos no narrativos— que desdice esta definición. Tampoco puede llamarse novela, creo, aun en el sentido tan amplio que se le da hoy a este término» (1986: 577-578).

Estos crímenes surrealistas se llevan a cabo en el medio urbano, por lo que hay una clara voluntad de modernidad y quedan relegados los ambientes rurales, tan recurrentes en la literatura de las Islas hasta este período. El libro se inicia con el asesinato que realiza el yo poético, que lanza a su mujer desde el balcón al paso de un tren, elemento marcado por su modernidad.

La alcoba con balcón y ventana tiene un especial protagonismo, ya sea para ser empleada como medio para cometer el crimen —como en este caso, en el que se arroja a la víctima— o para poseer una vista privilegiada desde las alturas. Así, en el bloque textual titulado «ángelus», el protagonista dispara con su pistola a dos aves que permanecen en una roca, y en el titulado «¡no! ¡no!», el personaje

ve desde su ventana cómo matan a un perro y permanece allí su cadáver, cómo se suicida un sacerdote y cómo muere una muchacha. La calle aparece como un espacio marcado por la fatalidad, en el que coinciden los trágicos sucesos marcados por el sobrecogimiento que generan en el lector, pero también tiene un elemento humorístico, ya que el espacio se convierte en el escenario elegido por los asesinos y los suicidas para llevar a cabo sus actos. No pasa desapercibido tampoco que la muerte del sacerdote se produzca tras cortarse las venas: Espinosa pretende ser transgresor al presentar al eclesiástico como suicida.

Cobran una especial relevancia la calle y la plaza, espacios creados desde un prisma onírico:

La «calle del Muerto» y la «plaza trágica» son los escenarios favoritos de una imaginación aterrada que parece haber habitado en los cuadros de Chirico con su lucidez sonámbula y ese mundo hermético y angustioso de los trenes, las estatuas, las plazas «inclementes», las sombras amenazantes, los maniqués, en una expectación enigmática y de una intensidad alucinante (Pérez Corrales 1986: 592).

La calle se transforma poéticamente tras la muerte de tres obreros acuchillados, «tres héroes de barrio proletario», y, siguiendo una de las máximas surrealistas, se emplean términos alejados para producir una comparación: de este modo, la sangre convierte «en flores rojas las piedras de una calle donde jugaban unos niños» (Espinosa 1934: 39).

*Crimen* se cierra con el «Epílogo en la isla de las maldiciones», en el que la insularidad, como en *Lancelot, 28<sup>o</sup>-7<sup>o</sup>*, destaca por su relevancia. Si en aquella obra la isla aparecía mitificada, en este epílogo, como se aprecia desde el título, la isla es un espacio carcelario en el que el protagonista se siente aislado y donde se recuerdan las tétricas escenas que se han narrado previamente:

De quebrados rincones llegan ecos de alcobas secretas sobre jardines enlunados; de balcones entreabiertos a noches profundas; de voces impotentes de naufragos; de bancos solitarios donde yacen cadáveres de niñas recién asesinadas; de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, un joven muy pálido y muchos angustiosos gritos de hombres (Espinosa 1934: 81-82).

### 3. PEDRO GARCÍA CABRERA (1905-1981)

Pedro García Cabrera es un poeta cuya obra evolucionó desde distintos movimientos estéticos. Su primer poemario, *Líquenes* (1928), no está imbuido de la poética surrealista que sí queda patente en sus siguientes obras. Con el estallido de la Guerra Civil, Pedro García Cabrera es detenido por los militares y su poesía

pierde los elementos surrealistas para volverse más social, acorde a la situación de la época.

En su obra *Transparencias fugadas* (1934) no se aprecia protagonismo del medio urbano, sino que es el paisaje insular y el mar los que reciben una especial atención y aparecen como elementos poéticos. Las islas, las piteras, los barrancos, los valles, las cordilleras, los bosques, los basaltos... Un gran número de elementos geográficos naturales sirven de materia literaria y ofrecen distinto significado según el poema, pues no se trata de símbolos unívocos.

En *La rodilla en el agua*, poemario escrito entre 1934 y 1935, pero que no se publica hasta 1981<sup>1</sup>, García Cabrera mantiene su interés por destacar la isla como elemento poético. En el Prólogo, destaca

La isla es lo arquitectónico en medio de lo musical. Esta definición es la que nutre este poema. Poema de la piedra sedentaria, concebida en su presente puro, en su clásica lección de exactitudes. Por eso esta ínsula no tiene historia. Es, esencialmente, geografía (1987: 63).

La isla recibe múltiples lecturas, todas ellas desde una óptica surrealista que permite moldear el concepto insular sin recurrir a relaciones racionales. De este modo, en el poema «Orígenes», la isla es «casco / de ángel caído», pero «hoy confinado monólogo de roca» (García Cabrera 1987: 65). Asimismo, es recurrente la personificación de la isla, a la que el poeta le recuerda que «tú eres geografía solamente» (García Cabrera 1987: 66) en el poema «Conócete a ti misma», siguiendo de este modo la poética anunciada en el prólogo. La isla es mujer y representa los valores que el poeta le traslada: protectora, amante, enamorada, permanente...

*Los senos de tinta*, texto en prosa incompleto al que le falta la primera hoja y que se interrumpe al final, también fue escrito en 1934 pero no fue publicado hasta 1987. En esta breve obra en la que se presenta un gran número de imágenes generadas por el subconsciente, García Cabrera configura una ciudad sin aristas, «los paisajes no se desangraban por las teorías de las puntas erguidas» (García Cabrera 1987: 82). En esa ciudad, los elementos urbanos cobran vida para inquietar al personaje: generan sensación de desasosiego e incertidumbre, una pesadilla en la que al protagonista se le veta alcanzar sus satisfacciones, pues «los objetos le irradiaban representaciones enemigas a su deseo» (García Cabrera 1987: 84). Un banco para sentarse le resulta hostil, «las persianas le miraban con los ceños de sus travesaños, hoscamente» (García Cabrera 1987: 84): la imaginación, exaltada por Breton como característica indispensable del surrealismo, se aplica aquí con todas sus consecuencias a la ciudad, cuyos elementos aparecen animados y pueden interactuar con el protagonista. La relación de los objetos

---

<sup>1</sup> El movimiento surrealista, posicionado ideológicamente a favor de la revolución, generaba muchos recelos en los círculos falangista, que se ocuparon de censurar las obras literarias circunscritas a esta corriente. Es por ello que casi toda la obra surrealista de Pedro García Cabrera se publica a partir de los años 80, una vez instaurada la democracia.

con este es hostil, incomodan al personaje, que se siente extraño en una realidad ya de por sí bastante extraña.

En esta ciudad generada a partir de asociaciones oníricas, los espacios son corporeizados, se emplean metáforas que semejan determinadas estancias a partes corporales, y viceversa. Así, y con el erotismo característico del surrealismo, los senos —que dan título a la obra— son «salientes como balcones» (García Cabrera 1987: 87), el invernadero es «donde dormitaban sus oscuras vivencias» (García Cabrera 1987: 87) —y, por tanto, donde aguardan sus recuerdos, en el subconsciente— y el piso del salón está formado por mosaicos blancos y negros, que son en realidad parejas de baile como fichas de ajedrez.

El poemario *Dársena con despertadores* fue escrito en el mes de julio de 1936, el mes en el que se sublevan los militares, pero no se publica hasta 1980. En el prólogo aparece la única poética en Canarias que desarrolla el método de composición de los poemas surrealistas: García Cabrera explica al lector que para esta obra elaboró dos listas de palabras autónomas, según se les iban ocurriendo, y luego las relacionaba, lo que daba origen a asociaciones extrañas o alejadas. De este modo, surgen versos con elementos urbanos relacionados con elementos naturales, como «y porque las bocinas de los automóviles / tienen olor a arcoiris» (García Cabrera 1987: 93), en el poema «Habla un interruptor». El arco iris aparece de nuevo en el poema «Habla la araucaria del amor», pero esta vez relacionado con un espacio urbano todavía más desagradable: «O que al descender por los barrancos / pensaba que por los arcoiris / escapan los insomnios de las alcantarillas» (García Cabrera 1987: 96). El arco iris, motivo tradicionalmente empleado como símbolo con carga positiva, como nuevo amanecer tras la tempestad, recibe en este poema connotaciones repugnantes, al servir de vía de escape para las alcantarillas.

Las alcantarillas son, en efecto, uno de los espacios predilectos de los surrealistas canarios<sup>2</sup>, que emplean con frecuencia este lugar tan afín a la poética de vanguardia, con su estética de la putrefacción, que ahonda en lo escatológico. Pero es que además, permite crear una asociación con el subconsciente, siendo este, como las alcantarillas, lo subterráneo, lo escondido, lo reprimido:

Si la ciudad representa el mundo organizado, regulado y presuntamente perfecto y junto a ella existe, oponiéndosele, el desorden y la turbulencia de esa otra ciudad subterránea representada por las alcantarillas, la misma relación podríamos plantear entre la actividad consciente del hombre, dominada por la lógica, la razón y el orden aparente, y la actividad del subconsciente, lugar de las pasiones desatadas donde las nociones del mundo *real* no tienen cabida. Así las cosas, y planteadas las correspondencias ciudad/conciencia-alcantarilla/subconsciencia, la utilización de la metáfora propuesta queda justificada y, lo que es más importante, confirmada por la frecuencia casi obsesiva con que la

<sup>2</sup> La alcantarilla también aparece recurrentemente en la obra de Agustín Espinosa y en los ensayos de Domingo López Torres.

encontramos tanto en los poetas canarios como en las fuentes surrealistas originales (Castells 1992: 81).

*Entre la guerra y tú* es otra obra surrealista, escrita en prisión durante los años que dura la Guerra Civil y que fue publicada en 1980. A pesar de que no se hace explícita la condición de preso del poeta, sí que hay metáforas que pueden interpretarse como referencias a la cárcel, como en el poema «Con los días contados»: «rómpe me esta áspera envoltura que me enquistá, / no me retengas al pie de este castillo de fríos bisbiseantes, de cataratas muertas por consunción» (García Cabrera 1987: 114)<sup>3</sup>. Lo mismo sucede en el inicio de «Una flor entre escombros», en el que la voz poética invoca los recuerdos de la amada: «Esta noche te oía descender a los sótanos de mis soledades encarceladas / mientras llamabas con tu soplo de carmines a mi sueño» (García Cabrera 1987: 111). La prisión como espacio físico subyace en toda la obra, pero no se suele explicitar en los poemas. En palabras de Morris, «en *Entre la guerra y tú*, la prisión es una realidad concreta que el poeta ha subordinado a la poesía que en el contexto físico y la experiencia psíquica han inspirado» (2009: 238). La obra está marcada por el horror de la guerra, que aparece ilustrada por los bombardeos y por otras acciones bélicas. El estallido de la guerra perturba la tranquilidad de la ciudad, y mancilla los elementos bellos que se podían apreciar en el marco urbano, «todo se ha hecho trizas» (García Cabrera 1987: 122).

#### 4. EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO (1905-1969)

Emeterio Gutiérrez Albelo es otro de los nombres indispensables en la poesía surrealista canaria cuya obra también varió de forma considerable tras la Guerra Civil, si bien la estética a la que evolucionó Gutiérrez Albelo es completamente opuesta a la de García Cabrera, ya que Emeterio abandona la ruptura que supusieron los movimientos vanguardistas y adopta formas más tradicionales y temas religiosos.

En *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) el poeta adopta los elementos característicos del surrealismo, como «la estética de la putrefacción como mecanismo revulsivo y la introducción del crimen, el *amour fou* y el sueño como elementos poéticos de primer orden» (Castells 1993: 51). El marco urbano es protagonista en estos poemas, como en «el tornillo sin fin», en el que aparece una escena de huida, la voz poética trata de evadirse en «ascensor de urgencia», aunque no logra escapar de su pesadilla: «pero hoy me lo encuentro aquí, otra vez; / medio oculto en el barro del último aguacero, / al borde mismo de una alcantarilla» (Gutiérrez Albelo 1933: 22). Aparece ya una de las recurrencias de la poesía surrealista de

---

<sup>3</sup> Para profundizar en este tema, conviene leer el profundo capítulo que le dedica C. B. Morris (Morris 2009: 231-282).

Gutiérrez Albelo, que es la angustia, el intento de huir de una realidad onírica opresora y perturbadora.

La angustia aparece de nuevo en el ámbito urbano en «gritos», en el que los gritos son precisamente los protagonistas, «gritos por todos lados», gritos que derriban «la ciudad de violines enguatados» y que hacen huir a la voz poética «entre una lluvia de puñales agrios» que finalmente lo acribilla y provoca que quede tendido en el suelo, cuando «de súbito, / una mujer envuelta en llamas amarillas, / se asomó, dando gritos, / a unos balcones altos» (Gutiérrez Albelo 1933: 47-48). El poeta crea un espacio hostil en el que la aventura onírica desemboca claramente en una pesadilla. El intento de escapar es inútil y la voz poética es vencida por el horror que transmiten esos gritos.

El poemario *Romanticismo y cuenta nueva* se cierra con la parte titulada «el rincón de las figuras», en la que el poeta homenajea a artistas como Juan Ismael y a películas y actores de cine. Es necesario recalcar la fascinación que los autores surrealistas sintieron por las nuevas disciplinas artísticas, como el cine o la fotografía, razón por la que se realizaron numerosas exposiciones y proyecciones.

El cine aparece como protagonista en estos poemas, en los que las musas cinematográficas se muestran como mujeres fatales en el torbellino onírico que genera potentes imágenes. La sala de cine aparece como escenario poético en «raptó de greta garbo» —poema en el que la voz poética recorta la imagen de la actriz para llevársela, mientras protestan los espectadores— y en «minuto a brigitte helm» —en el que la actriz avanza hacia la voz poética—. Posiblemente sea «zumo de charlot» el poema de estos que más transforma a través del prisma surrealista los elementos urbanos, empleando para ello imágenes alejadas y originando metáforas novedosas. Como han señalado algunos críticos, la figura de Chaplin en ese momento ya resultaba obsoleta (Castells 1993: 73), pero nos interesa este homenaje por la capacidad de Gutiérrez Albelo de crear nuevas imágenes. De esta manera, la calle se configura con los elementos del personaje cinematográfico:

Charlot, paseando —vacilante— sobre una rúa empedrada  
de chisteras, y de guerreros cascos  
con los zapatos llenos de agujeros,  
llenos de *dollares*, llenos de  
clavos.

(Gutiérrez Albelo 1933: 63)

Los elementos son transfigurados en un tono desmitificador: el río es de hojalata, la sirena es la de un vehículo. Charlot es «faro triste» que está clavado «en el eje de un mundo de sombra y de fracaso» (Gutiérrez Albelo 1933: 63).

*Enigma del invitado* (1936) es la última obra surrealista de Gutiérrez Albelo, considerado por muchos críticos su obra maestra. El poemario parte de un poema, de título homónimo y dedicado a Agustín Espinosa, que aparecía en *Romanticismo y cuenta nueva* y que se incluye también en *Enigma del invitado*, donde aparece



cerrando el volumen. Se trata de una obra claramente ilustrativa del movimiento surrealista, ya que

con el pretexto de contarnos un banquete al que nuestro extraño personaje ha sido invitado, se dan cita, en voluntaria y humorística confusión, todos aquellos elementos que favorecen la creación de una atmósfera surreal: libertad total en el tratamiento de tiempo y espacio, supresión profunda de la lógica, abolición absoluta de anécdota y personaje, creación de una atmósfera obsesiva y angustiosa, metamorfosis continuas de escenarios y personajes, humor negro, protagonismo del objeto y, como consecuencia de todo ello, subversión radical de todos los valores (Castells 1993: 80).

Los fragmentos poéticos que forman el libro no siguen una linealidad definida: el protagonista, el yo poético que no sabemos si es invitado o anfitrión, aparece fragmentado y en constante mutación en un ambiente opresor. Las digresiones son un procedimiento habitual en la obra que no ayudan a desentrañar ese enigma prometido en el título. El espacio posee también gran relevancia: «el tratamiento del espacio servirá para potenciar este clima apabullante que domina en el *Enigma*... A lo largo de los veintiséis fragmentos, nuestro personaje se desplaza al menos trece veces del escenario» (Castells 1993: 95).

Es el comedor el espacio donde se celebra un siniestro banquete en donde el protagonista es obligado a comer. En la mesa hay «empolvadas calaveras», «sexo de doncella», «pastelón de tierra»... (Gutiérrez Albelo 1989: 137). En una fuente le sirven «estatuas y muñecas» (138), miembros humanos llenan la mesa mientras «un mozo —en calzoncillos— corría por la estancia» (139). Son imágenes que ahondan en lo escabroso, que pretenden inquietar al lector.

La ciudad es lugar de pérdida para el yo poético, espacio que oprime al protagonista y por el que transita su particular odisea, entre callejones, hospitales, prostíbulos, cárceles y tabernas. Los objetos y los extraños seres —maniqués, esqueletos, estatuas— que se va encontrando aumentan la angustia del yo debido a las características de estos y a la siniestra actitud que mantienen con el protagonista.

## 5. DOMINGO LÓPEZ TORRES (1910-1937)

Domingo López Torres es el poeta más joven que colaboró en *Gaceta de arte* —en donde participó activamente— de los que vamos a tratar. López Torres no llegó a ver publicado ninguno de los dos poemarios que han llegado a la actualidad, ya que con el estallido de la Guerra Civil sería detenido y llevado a la prisión de Fyffes, para ser más tarde asesinado al ser lanzado al mar encerrado en un saco. *Lo imprevisto*, el último poemario que escribió, fue publicado en 1981, mientras que *Diario de un sol de verano*, cuya composición es anterior, fue editado en 1987.

El primer poemario que escribe, *Diario de un sol de verano*, no es adscribible a la poética surrealista, pero sí que destaca como un claro ejemplo de lírica vanguardista. Son poemas, algunos en verso y otros en prosa, en los que la voz poética es el sol. Entre los espacios predominan la playa y el mar, espacios marcados por el despertar del impulso sexual, en los que las impresiones sensoriales desempeñan un papel fundamental.

El poeta pretende configurar el espacio a partir de imágenes novedosas, y para ello compara elementos naturales, como el mar, con construcciones urbanas: «El mar: stadium / de profesionales internacionales, / de entrañas dinámicas» (López Torres 1987: 30).

*Lo imprevisto* fue escrito durante su encarcelamiento en la prisión de Fyffes, un almacén de frutas de una compañía extranjera que fue cedido para ser utilizado como cárcel, tras el golpe de Estado de los militares. Para entonces, Domingo López Torres ya había conocido de primera mano a los principales estandartes del surrealismo y se había adherido al movimiento. En su obra están presentes sus convicciones sociales y políticas, así como el rechazo a la burguesía.

Este poemario, como ha señalado Morris (1993: 55-56), tiene algunas correspondencias con la novela *La prisión de Fyffes*, de José Antonio Rial<sup>4</sup>, que ayudan a interpretar los versos de López Torres. Aunque en *Lo imprevisto* no se hace nunca referencia directa a la prisión, hay episodios que describe Rial que coinciden con los espacios y las situaciones que el poeta introduce en sus versos. De este modo, sabemos que la profusión de moscas era una característica del almacén reutilizado como cárcel:

estabas en la sopa, los bolsillos,  
 en el chaleco azul de ortiz rosales.  
 en todo  
 el gracioso girar de corto vuelo,  
 el inquieto mover de las seis patas,  
 la perfecta hermandad de alas y olfato,  
 tu agilidad, tu audacia,  
 clavó con tal firmeza tu presencia,  
 que eres como las duchas, los retretes,  
 el patio, las noticias:  
 la constante obsesión que invade todo

(López Torres 1981: 12-13).

El espacio carcelario se muestra como lugar opresivo y angustiante, aunque no se haga referencia directa a él. La caracterización del hombre se realiza como víctima:

<sup>4</sup> Para un estudio sobre la novela y los espacios de la prisión, véase Rivero Grandoso 2010. La novela está dedicada, entre otros, a Domingo López Torres.

El hombre como víctima es el que se ve en toda su dimensión trágica en los poemas de *Lo imprevisto* y en los dibujos complementarios de Ortiz Rosales: el hombre víctima del hambre en «La patata»; el hombre víctima de las moscas y de los olores hediondos; el hombre víctima de la frustración sexual en el primer poema [...] (Morris 1993: 56).

La novela de Rial también sirve para esclarecer el poema «Los retretes (3 de la mañana)», que se inicia con los siguientes versos: «Violadas espirales de la prisa / de continuo correr, ruidos internos / por los ocultos cauces sin fronteras / —laberinto sin dónde, afán sin freno—.» (López Torres 1981: 19). En *La prisión de Fyffes*, Rial hace referencia al suceso que vivieron en la improvisada cárcel, cuando la mayoría de los presos cayó enfermo de diarrea, y, debido a las interminables colas que se formaron en los escasos retretes que había, acabaron defecando en el patio. La insalubridad del espacio aparece en el poema con imágenes propias de los movimientos vanguardistas y la acción de los presos, que desobedecen a los centinelas, cobra aires de proeza heroica.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

La ciudad aparece en la poética vanguardista, y más concretamente en la surrealista, de distintas formas, ya que la asociación de imágenes, a veces casi arbitraria, permite un sinfín de posibilidades. No obstante, hay algunas características que parecen comunes a estos autores, como la apariencia hostil del espacio, ya sea por la búsqueda de una estética de la putrefacción y de elementos abyectos o por la representación literaria de un hecho real que le sucede al poeta, como el estallido de la Guerra Civil y el encarcelamiento. Para reflejar la sensación de opresión y de incertidumbre, las imágenes de las calles suelen mostrarse de noche, cuando la oscuridad hace al medio urbano más propicio para escenas perturbadoras.

Superado ya el realismo, no eran las descripciones lo que interesaban a los nuevos artistas, sino la posibilidad de generar nuevas imágenes que redefinieran el espacio, ya fuera este geográfico —como en *Lancelot 28<sup>o</sup>-7<sup>o</sup>*— o urbano, como hemos ido analizando.

Al evitar las descripciones y la estética realista, los poetas surrealistas exploran nuevas vías para evocar espacios concretos en los que se encuentran, como es el caso de la prisión en García Cabrera y López Torres, que es evocada con metáforas pero que no aparece de forma explícita. Es, por tanto, a través de imágenes poco relacionadas entre sí como se teje una red compleja que transmite impresiones tales como soledad, inquietud, desesperación o desasosiego que configuran el espacio sin necesidad de nombrarlo.

A través de lo onírico, de las pulsiones encerradas en el subconsciente, los surrealistas transforman los elementos urbanos para crear nuevos espacios que generen angustia e inseguridad, en el que la voz poética tenga que huir de

peligros inciertos o bien sea el asesino que lleva a cabo crímenes que surgen de la anulación de la conciencia racional. La ansiedad del yo poético, que se encuentra en espacios agobiantes y con acumulaciones de elementos repugnantes, es transmitida al lector para generar la incomodidad que pretendía una estética que buscaba la revolución, no solo artística, sino también social.

La percepción del arte, por tanto, había cambiado, y con ella, la necesidad de representar el espacio urbano en una época en la que la ciudad cobraba una especial relevancia en la literatura, por lo que los autores vanguardistas aportan una nueva mirada partiendo de relaciones propias del sueño —surrealismo—, asociaciones alejadas que permitían la creación de nuevos espacios, la personificación de elementos urbanos y la reformulación de objetos e inmuebles cotidianos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRETON, A., *Manifeste du Surréalisme, Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1988, págs. 309-346.
- CASTELLS, I., «El surrealismo canario: una poética de alcantarilla», *La Página*, 10, 1992, págs. 81-90.
- *Un «Chaleco de Fantasía» (1930-1936): la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.
- ESPINOSA, A., *Lancelot, 28º-7º [Guía integral de una isla atlántica]*, Madrid, Ediciones de Arte, Literatura y Filosofía Actuales, 1929.
- *Crimen*, Tenerife, Ediciones Gaceta de Arte, 1934.
- GARCÍA CABRERA, P., *Obras completas. Volumen I (Poesía 1928-1946)*, Canarias, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias, 1987.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E., *Romanticismo y cuenta nueva*, Tenerife, Ediciones de Gaceta de Arte, 1933.
- *Campanario, Romanticismo y Enigma del invitado*, Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, 1989.
- LÓPEZ TORRES, D., *Lo imprevisto*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1981.
- *Diario de un sol de verano*, La Laguna, Universidad de La Laguna / Instituto de Estudios Canarios, 1987.
- MORRIS, C.B., «Domingo López Torres bajo el imperativo de su época», *Syntaxis*, Tenerife, 3, 1983, pág. 20.
- «Poesía y prosa: estudio crítico», en Domingo López Torres, *Obras completas*, Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1993, págs. 19-57.
- *Entre la guerra y tú, de Pedro García Cabrera: guerra, prisión y poesía*, Santa Cruz de Tenerife / Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea, 2009.
- PALENZUELA, N., «Introducción», en Agustín Espinosa, *Lancelot 28º-7º*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, 1988, págs. IX-XXXVII.

PÉREZ CORRALES, M., *Agustín Espinosa, entre el Mito y el Sueño*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

RIVERO GRANDOSO, J., «La memoria del vencido: *La prisión de Fyffes*», *Exilio: espacios y escritura*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, págs. 369-386.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A., «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico», *La Vanguardia en España*, Toulouse / París, C.R.I.C. & Ophrys, 1998, págs. 305-327.



PARTE II  
RELATOS Y CARTAS





## CAPÍTULO 21

### *Vispera del gozo: realidades fragmentarias en la prosa de vanguardia de Pedro Salinas*

XAVIER BORJA BUCAR  
*Universitat de Barcelona*

La relevancia incontestable de la obra poética de Pedro Salinas (1891-1951) ha relegado a una espesa penumbra la producción que el escritor madrileño consagró a otros géneros, pues al margen del reconocimiento unánime del que sí ha gozado su labor ensayística, resulta aún hoy dato de débil alcance popular que el autor de *La voz a ti debida* fue asimismo el artífice de dos volúmenes de relatos (*Vispera del gozo* y *El desnudo impecable y otras narraciones*) y una novela (*La bomba increíble*), así como de catorce piezas teatrales. A estas últimas, sin embargo, no me volveré a referir en el transcurso de esta comunicación, por cuanto es la producción narrativa saliniana —o mejor dicho, una parte de ella— lo que constituye el objeto de estudio de mi capítulo. Por ello, y sin abandonar el leve tono reivindicativo de estas palabras introductorias, quiero hacer hincapié en un dato que me parece a todas luces significativo: *Vispera del gozo*, el primer volumen de relatos de Pedro Salinas, se publica en 1926, solo dos años después de que aparezca su primer poemario, *Presagios*, lo que da buena cuenta de cómo la voz narrativa de Salinas se manifiesta ya desde los albores de la producción literaria del escritor, simultáneamente a la aparición de su voz poética. Y no solo eso, sino que la aparición de *Vispera del gozo* no constituye ni mucho menos un hecho secundario ni marginal, pues muy contrariamente este volumen de relatos deviene instantáneamente una obra referencial de la prosa de vanguardia española. Bien cierto es, por otro lado, que Salinas no seguirá el camino inaugurado por *Vispera del gozo*, de modo que no retomará la producción narrativa hasta prácticamente el final de su vida, con

la novela *La bomba increíble* (1950) y *El desnudo impecable y otras narraciones* (1951), lo que conforma un legado escaso, pero en todo caso merecedor de una atención crítica mayor que la generalmente recibida y que de ningún modo puede minimizar, por inercia, la relevancia literaria e histórica que, en el ámbito de la literatura española del siglo xx, acredita una obra como *Vispera del gozo*.

Como ya he aclarado en estas breves palabras introductorias, *Vispera del gozo* se trata de una obra referencial de la prosa de vanguardia española, no solo por su contenido estrictamente literario, sino por la peculiaridad de su publicación. *Vispera del gozo* se publica, como ya he indicado anteriormente, en 1926, como título inaugural de la colección Nova Novorum de la «Revista de Occidente», una colección consagrada la nueva narrativa, esto es, a la novela nueva cuyo marco teórico había delimitado Ortega y Gasset —a la sazón, el teorizador de la estética vanguardista en el ámbito español— en *La deshumanización del arte* y en *Ideas sobre la novela*, ambas de 1925. De ese modo, si se me permite el comentario desenfadado, en *Vispera del gozo* recae el honor de ser la primera obra de las letras españolas oficialmente apellidada —si se entiende la oficialidad como la oficialidad orteguiana— como novela nueva o novela de vanguardia, como fruto primero de esa nueva narrativa que Ortega había descrito y que consistía, en términos muy generales, en una oposición a la novela realista decimonónica, una vez advertido el agotamiento de esta última como género; una oposición traducida en la omisión de la realidad objetivable, en la práctica eliminación de la acción, dando lugar a una narrativa puramente contemplativa que, además, no apelara a una sentimentalidad individual o colectiva. En resumen, este proceso, que Ortega acuñó bajo el nombre inevitablemente desafortunado, aunque indiscutiblemente eficaz, de «deshumanización» no significaba otra cosa que la materialización *stricto sensu* de la secularización kantiana del arte.

Innegablemente, *Vispera del gozo* participa de buena parte de los postulados orteguianos sobre el arte nuevo, pero no de todos, y ese carácter híbrido se traduce en el peculiar tratamiento de la realidad y la temporalidad del que pretendo ocuparme en lo sucesivo. *Vispera del gozo* es una colección de siete relatos cortos («Mundo cerrado», «Entrada en Sevilla», «Cita de los tres», «Delirios del chopo y el ciprés», «Aurora de verdad», «Volverla a ver» y «Livia Schubert, incompleta») agrupados bajo un carácter temático unitario (del que acaso «Delirios del chopo y el ciprés» quede muy excepcionalmente al margen), y que no es otro que el anunciado por el mismo título de la colección: así los protagonistas de cada relato —todos masculinos— se encuentran ante el inminente advenimiento de un gozo. Además, este gozo consiste en todos los relatos, salvo en «Mundo cerrado» y en el ya descartado «Delirios del chopo y el ciprés», en el encuentro con la mujer amada. Esta temática unitaria, por tanto, no hace sino trasgredir uno de los principios que Ortega adscribía al arte nuevo, a saber, la no apelación a una sentimentalidad, puesto que los relatos de *Vispera del gozo* no son sino un escudriñamiento de las sucesivas emociones y estados de ánimo de sus respectivos protagonistas. De ahí que el contenido de los relatos sea puramente sentimental, lo que a su vez explica la hibridez de la propia prosa de Salinas. Dámaso Alonso definió los relatos de

*Vispera del gozo* como «breves narraciones, casi de prosa trascendida de lo poético», y efectivamente, no es sino una prosa eminentemente poética la que se amolda más justamente a la comentada temática subjetiva de estas narraciones.

Sin embargo, si he señalado el contenido casi puramente emocional de los relatos como rasgo que contradice la necesaria ausencia de sentimentalidad del nuevo arte, este mismo rasgo, por otro lado, confirma otro de los aspectos que Ortega atribuye al arte nuevo, a la nueva novela, como es la supresión de la acción. Efectivamente, estas narraciones de Salinas son relatos suspendidos, suspendidos en la evolución emotiva de sus protagonistas entorno a la expectativa del gozo.

Este estado suspenso está construido mediante una necesaria y evidentísima distinción entre tiempo objetivo (o real) y tiempo subjetivo (o irreal), dando lugar a lo que podría calificarse como una «temporalidad oscilante».<sup>1</sup> De ese modo, sucede que la mayoría de los relatos obedecen a una misma estructura: una referencia temporal real sirve como punto de partida para el consiguiente relato suspendido, para el zambullido en ese espacio temporal subjetivo. Así se explicita la referencia cronológica en los relatos: «Pasó dos horas leyendo»<sup>2</sup>, en «Mundo cerrado»; «Salieron a las seis de la tarde»<sup>3</sup>, en «Entrada en Sevilla»; «Cuando Ángel entró en la iglesia no eran más que las seis menos cuarto»<sup>4</sup>, en «Cita de los tres»; «Las citas con Aurora eran siempre por la mañana... Como la hora señalada eran las diez, Jorge se despertaba a las ocho y media»<sup>5</sup>, en «Aurora de verdad»; «Está escrita la hora de mi infelicidad. Ni un minuto antes ni un minuto después: seré desgraciado puntualmente esta noche, a la una y treinta y cinco»<sup>6</sup>, en «Livia Schubert, incompleta». Mediante estas referencias iniciales a una temporalidad real queda enfatizada, por contraste, la sucesiva temporalidad subjetiva.

De ese modo, más que en ningún otro relato, «Cita de los tres» muestra de forma insistente esta distinción entre temporalidad objetiva y temporalidad subjetiva. Si en los otros relatos, el tiempo subjetivo aparece adscrito a la subjetividad, al mundo interior del personaje protagonista, en oposición a la asociación tiempo objetivo-realidad, en este caso el tiempo subjetivo trasciende el ámbito de la interioridad para hacerse palpable en el mundo exterior. El típico desajuste o desincronización en el marcar la hora por parte las campanas de cada iglesia de una ciudad de provincias, como es Sarracín en el relato, funciona como correlato físico de la atemporalidad. Así, «las horas tenían [en Sarracín] exquisitas dilataciones imprevistas»<sup>7</sup>, razón por la cual «en aquella ciudad a eso de las seis

---

<sup>1</sup> No es velada ni vana la referencia directa a término de «realidad oscilante», acuñado por Américo Castro, en su decisivo ensayo *El pensamiento de Cervantes* (1925), para designar la simultaneidad de realidades en *El Quijote*.

<sup>2</sup> P. Salinas, *Narrativa completa*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pág. 11.

<sup>3</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 25.

<sup>4</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 37.

<sup>5</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 61.

<sup>6</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 85.

<sup>7</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 38.

menos cuarto ya comenzaban a dar las seis»<sup>8</sup>. Cabe advertir, además, la asociación explícita en el relato entre mundo rural o provinciano y atemporalidad, en oposición a la rigurosa temporalidad que define al mundo urbano, del que procede el protagonista, Ángel. De esta forma, a diferencia de la ciudad, en Sarracín «el tiempo estaba desnudo y se comportaba liberal y graciosamente»<sup>9</sup>. Este tiempo desnudo y elástico es, además, el que permite a Ángel consolarse ante la tardanza de Matilde, la mujer a la que espera, en acudir a la cita.

Asimismo, otros dos ejemplos de temporalidad maleable en el libro merecen especial mención. Uno de ellos tiene lugar en «Volverla a ver». En este relato, un hombre narra su expectativa y emoción ante el inminente reencuentro con una antigua amante, Priscilla Beexley. Ello da lugar a la proyección de dos tiempos: el presente del personaje narrador, por un lado, y el pasado representado por Priscilla. Ocurre que el narrador, alojado en un hotel de una ciudad, recibe en su habitación la citación de Priscilla, a la que no ve desde hace tres años. Ella lo está esperando en el salón de la planta baja pero el reencuentro supone para el narrador mucho más que un simple reencuentro. Supone un viaje temporal, un retroceso al pasado, hacia tres años atrás, y es al amparo de esta idea que Salinas dispone los elementos del relato de una forma muy astuta, de modo que el espacio físico que media entre la habitación del narrador y el salón donde lo espera Priscilla aparece no como tal, sino como imagen metafórica de la distancia temporal entre el presente objetivo del narrador y el pasado que encarna ella. Evidentemente, si el tránsito de un lugar a otro no tiene valor físico sino temporal, este tránsito debe hacerse de modo pasivo, esto es en una anulación del movimiento, pues el movimiento es siempre la constitución del tiempo presente. Esto se advierte en el fragmento que sigue: «Por eso la escalera era imposible, y allí donde yo iba requeríase marchar con los ojos cerrados, quieto, rígido, como las momias egipcias marchan, en una dirección precisamente opuesta, solemnes y perfumadas, en el momentáneo ataúd del ascensor»<sup>10</sup>. El tránsito de un tiempo a otro implica, pues, la necesaria anulación del tiempo o un tiempo muerto, como indica ese «ataúd del ascensor». Desde la pasividad que le confiere el ascensor, el narrador vuelve a un tiempo pretérito y no solo eso: esa pasividad le permite la contemplación de la transición gradual hasta ese pasado de tres años atrás: «Se deshacía el tiempo conforme lo atravesaba el ascensor. Al cruzar por cada piso se leían como en una columna de termómetro, las distancias aniquiladas»<sup>11</sup>.

Todo ello hasta llegar al culminante reencuentro con Priscilla, momento que no es sino la «abolición perfecta y sin rastro de los tiempos intermedios, el día que nos despedimos»<sup>12</sup>.

El otro ejemplo de temporalidad maleable al que me refería ocurre en «Livia Schubert, incompleta». Si en «Volverla a ver» la anulación del tiempo se conseguía

<sup>8</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 39.

<sup>9</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 38.

<sup>10</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 81.

<sup>11</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 81.

<sup>12</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 82.

a partir de la disposición o la manipulación de una serie de elementos presentes en el relato (un distancia física como metáfora de una trecho temporal, el ascensor como correlato del no-movimiento...), aquí la anulación es abrupta, entre otras cosas, porque no tiene lugar el tránsito de una temporalidad a otra. Aquí Melchor, nuevamente un personaje narrador en primera persona, como el de «Volverla a ver», vive inmerso en la desazón provocada por la marcha prevista de su amada, Livia Schubert, quien partirá en tren. Y no es esta desazón cosa baladí, pues muy al contrario, este elemento rompe la lógica de los demás relatos. Si todos los relatos son imagen de la víspera de un gozo, en «Livia Schubert, incompleta», esta víspera de un gozo no es advertida desde el inicio, como sucede en los relatos restantes. Al contrario, en un principio se plantea como víspera de algo negativo, que no es otra cosa que la despedida de Livia, lo que queda claro desde el propio comienzo del relato, rotundo y lapidario: «Está escrita la hora de mi infelicidad. Ni un minuto antes ni un minuto después: seré desgraciado puntualmente esta noche, a la una y treinta y cinco»<sup>13</sup>.

Livia le pide a Melchor que vaya a la estación a despedirla pero asimismo le pide que no la acompañe, sino que se encuentren allí. Esto es, Melchor acudirá solo a la estación, lo cual enfatiza aún más, si cabe, el carácter funesto de ese momento de la despedida. Así se explica que esta despedida, esa infelicidad prevista, como pensamiento turbador en Melchor, estalle en lo que el propio protagonista define como una «pausa cósmica», en el momento en que Livia vacila antes de comunicarle la hora a la que debe llegar a la estación:

«No, mejor será que vayamos separados. El tren sale a y treinta y cinco de modo que puedes venir a las...»

Livia vacila, duda, se interrumpe. Y no solo se detiene el hilo de la voz en sus labios, el latido de mi corazón, sino que veo que todo en torno mío, obedece, en una pausa cósmica, y se para pendiente de lo que Livia vaya a decir. Frenan chirriantes los automóviles; un ómnibus inmenso a poco se estrella contra la esquina; el negro del *jazz-band* del café Inglés, en la terraza, se queda con la boca abierta y el alarido colgando en el aire, y el reloj municipal se retrasa, parado, exactamente lo que ella tarda en hablar, quince segundos.

«Bueno..., puedes venir... un momento antes.»

Se reanuda el tráfico, vibran los motores, rueda el mundo...<sup>14</sup>.

Se trata, pues, de una completa anulación del tiempo, fruto, no de un tránsito temporal, sino de un verdadero detenimiento absoluto provocado por la emoción de la espera por parte de Melchor. Por otro lado, cabe apuntar que tras este recurso de «pausa cósmica» asoma una evidente influencia del lenguaje cinematográfico, y no esto algo puramente casual, si se tiene en cuenta que el cine, como lenguaje nuevo, acaparó especial atención durante el período de vanguardias.

<sup>13</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 85.

<sup>14</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 98.

La temporalidad suspensa, en el sentido del tiempo subjetivo de cada uno de los personajes, que caracteriza a todos los relatos de *Vispera del gozo*, proporciona a cada uno de ellos un carácter hermético, un efecto que Ortega atribuye al género novelesco como rasgo definitorio. «Mas para lograr ese efecto —puntualiza Ortega— hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado. [...] es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad»<sup>15</sup>. Así, si la temporalidad suspensa ya confiere a las narraciones de *Vispera del gozo* ese efecto de hermetismo, Salinas, siguiendo la consigna de Ortega, evita por regla general, la referencia al mundo real, esto es, al mundo extraficcional. De ese modo, el argumento de los relatos acaece en lugares no especificados, salvo el Sarracín de «Cita de los tres» y la Sevilla de «Entrada en Sevilla». Sin embargo, ese Sarracín no tiene una entidad propia, sino que es más bien una imagen genérica de una ciudad de provincias castellana, mientras que en «Entrada en Sevilla», la capital andaluza aparece de forma borrosa, irreconocible, deliberadamente escamoteada.

Ya para terminar el análisis de la temporalidad, merece especial atención el modo en que se cierran los relatos. Si, como ya hemos visto, el tiempo subjetivo o la «temporalidad oscilante» de cada relato —esto es, el marco donde se desarrolla— nace a partir de una referencia temporal real, es ahora necesario dar cuenta de que los relatos llegan a su fin precisamente cuando regresan de nuevo al tiempo real, o acaso más precisamente, a la realidad, que no es sino un presente inapelable. Así, ese presente inapelable marca en cada relato la culminación de la expectativa, a saber, la llegada del gozo —piénsese en la llegada o el encuentro con la mujer amada en «Cita de los tres», «Aurora de verdad» o «Volverla a ver»—, toda vez que significa la abolición del distanciamiento con la realidad, la reanudación del movimiento, de la acción dramática, cosa que implica la imposibilidad del ejercicio de contemplación que debe constituir el núcleo de la novela, según Ortega. De ese modo, la estructura de los relatos obedece a un trazo parabólico, puesto que estos se inician y terminan en sendas referencias reales que no hacen sino actuar como respectivos anclajes necesarios para la proyección del relato, de la contemplación. Unos anclajes que Ortega define como *mínimum* necesario de movimiento o acción, puesto que «la pura contemplación no existe [...] porque el número de cosas que con igual derecho solicitan nuestra mirada es infinito»<sup>16</sup>.

Completado el análisis de la temporalidad subjetiva como marco de los relatos, cabe destacar en *Vispera del gozo* otro aspecto que, ciertamente, no deja de estar vinculado al de la temporalidad, y que no es otro que el de la superposición, sobre la propia realidad, de realidades construidas desde la subjetividad de los

<sup>15</sup> J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, Madrid, Alianza y *Revista de Occidente*, 2005, págs. 45-46.

<sup>16</sup> J. Ortega y Gasset, ob. cit., pág. 38.

personajes. Asoma, pues, una complicidad entre estas realidades subjetivas y la realidad objetiva —que, en rigor, nunca termina siendo tal, habida cuenta que esa realidad objetiva no aparece sino ante la mirada propia de cada uno de los personajes, esto es, de cada sujeto.

Detrás de todo esto aparece una idea latente: la fragmentariedad de toda realidad. No es posible capturar la realidad como un absoluto, cerrado y completo, y es el relato «Entrada en Sevilla» una evidente ejemplificación de esta idea de fragmentariedad. Como ya he advertido anteriormente, la visión de Sevilla que aparece en el relato no es en absoluto una visión concreta de la ciudad, no responde a una imagen identificable por el protagonista, Claudio, sino todo lo contrario, se trata de una imagen huidiza, en constante movimiento. De ahí la idoneidad y la fuerza simbólica del planteamiento de esta visión de Sevilla: desde un coche en trayecto por las calles de la ciudad. De ese modo, el relato se plantea como una visión continuamente escamoteada de Sevilla.

La advertencia de Robledo, mujer que acompaña a Claudio, justo antes de iniciar el trayecto en coche, ««Fíjate bien, esta es Sevilla»», resultará paradójica. Por un lado, durante el trayecto, esta advertencia deviene promesa incumplida:

Pero por ahora no se veía ni ciudad, ni calles, ni siquiera sus últimos elementos, casas. Todo lo que aprehendían los ojos eran fragmentos [...]<sup>17</sup>.

Se le desvanecía a Claudio la Sevilla convencional de los panoramas, definición lejana en el paisaje con dos líneas —caserío, Giralda— que se cortan en una belleza estrictamente geométrica. La ciudad no se definía, lejos, depurada y distinta, sino que vivía, cerca, complicadísima, esquivo siempre a la línea recta, complacida como cuerpo de bailarina en gentiles quiebros y sinuosidades<sup>18</sup>.

Parecería, por tanto, que «esa» no puede de ningún modo ser Sevilla, por cuanto no se muestra en absoluto identificable. Sin embargo, si se trasciende esta interpretación superficial, la advertencia de que «esta es Sevilla» hace completa justicia a su posterior visión. Claro está, «esta es Sevilla» porque Sevilla como realidad no puede ser sino inaprehensible, cambiante, efectivamente fragmentaria.

Asimismo, en esta visión de la realidad como fragmentaria asoma de nuevo —qué duda cabe— el eco de la imposibilidad de la pura contemplación que apuntaba Ortega, así como otro rasgo que, según el filósofo, debe incorporar la nueva novela. Según Ortega, la nueva novela debe semejarse a la pintura impresionista en el presentar sus elementos inacabados, no definidos completamente, con el fin de servir al lector una imagen que este pueda/deba terminar de componer. Por el contrario, la presentación de elementos acabados y delimitados da lugar a una imagen muerta, pues imposibilita todo movimiento, dinamismo, vida. La Sevilla borrosa e indefinida, nunca conclusa y permanentemente cambiante del relato de Salinas se asemeja perfectamente al modelo de la pintura impresionista,

<sup>17</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 29.

<sup>18</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 30-31.

en el que, como apunta el filósofo madrileño, «nos parece que vemos los objetos del cuadro en perpetuo *status nascens*»<sup>19</sup>.

Es a partir de esta idea básica de la fragmentariedad de la realidad que se proyectan en *Vispera del gozo* distintas realidades subjetivas, y más concretamente, lo que podría denominarse como realidades construidas. Muy especialmente en tres de los relatos del libro, «Aurora de verdad» y su reverso, «Mundo cerrado», y «Livia Schubert, incompleta», tienen lugar sendos ejemplos de realidades subjetivas como constructo al margen de la realidad objetiva. Este constructo se traduce, en ambos relatos, en la representación mental que el personaje protagonista —masculino— hace de una mujer, a la sazón, su amada. Una representación mental cuya intensidad extrema le infunde una veracidad tal que parece usurpada a la realidad objetiva.

En «Aurora de verdad» asistimos a la prefiguración de Aurora, por parte de Jorge. El proceso de construcción es aquí muy evidente. Empieza desde cero, en una mañana, cuando Aurora se ha marchado después de pasar la noche con Jorge: «Lo primero que [Jorge] se encontraba, allí a su lado, enorme e impalpable, era la ausencia de Aurora»<sup>20</sup>. Este punto de partida se revela oportuno para el posterior desarrollo gradual de la reconstrucción mental de Aurora. Sin embargo, no es, en rigor, una reconstrucción desde la nada, sino desde la imagen soñada de Aurora, es decir, Jorge emprende una reconstrucción mental de esa Aurora de naturaleza onírica a partir de los elementos que la realidad objetiva le dispone ante sus ojos hasta el encuentro físico con ella. Así: «Poco a poco la figura invisible y distante [de Aurora] se formaba por la coincidencia de aquellos abigarrados elementos exteriores que la ciudad le ofrecía sueltos, incoherentes, pero que él, gracias al modelo, a la imagen ejemplar que llevaba grabada en el corazón, iba colocando cada uno en su sitio igual que las piezas de un *puzle*»<sup>21</sup>. Un *puzzle* cuyos últimos huecos no pueden ser rellenados sino por el encuentro físico con la amada. De ese modo, la reconstrucción de Aurora —una reconstrucción de una imagen no unívoca, sin embargo, sino mutante<sup>22</sup>— parece avanzar hacia ese punto culminante.

No obstante, el encuentro con Aurora no significa la culminación de la reconstrucción hecha por Jorge, sino su desvanecimiento, pues la realidad desmiente la imagen preconcebida, al desbordarla. De ese modo, «la figura inventada y esperada se venía abajo de un golpe, porque Jorge la había labrado con lo conocido, con los datos de ayer, con el pasado»<sup>23</sup>. Ocurre, pues, que la construcción de realidades se revela aquí como un intento de apresar la realidad; intento que no puede sino ser siempre frustrado, aunque en este caso, la frustración esté contrarrestada por

<sup>19</sup> J. Ortega y Gasset, ob. cit., pág. 22.

<sup>20</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 61.

<sup>21</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 65.

<sup>22</sup> En torno a este aspecto, es relevante el hecho que los dos amantes se citen en el museo, en una sala diferente cada vez, lo cual «ofrecía a Aurora un fondo cambiante y bellissimo» (67), y no menos significativo es que la siguiente cita sea en la sala de Turner, cuya obra pictórica es la viva imagen del trazo vago e indefinido, como la figuración de Aurora.

<sup>23</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 69



el advenimiento de una realidad feliz, a diferencia de lo que ocurre en el relato «Mundo cerrado». En este último también tiene lugar, por parte del protagonista, Andrés, la prefiguración de una mujer amada, Alicia, previa al encuentro previsto con ella. Sin embargo, la vívida representación mental de Alicia se ve anulada por la llegada de la realidad en signo negativo, como es la notificación de su muerte. No obstante, no deja de ser relevante el hecho de que este relato de final negativo, «Mundo cerrado», sea el primero del libro, pues el signo positivo de los relatos que le siguen parece denotar que Salinas, más allá de los constructos subjetivos, opta por abrazar felizmente la realidad.

Así sucede en «Livia Schubert, incompleta», que significativamente es el relato que cierra la colección. Si en «Aurora de verdad» tenía lugar un proceso de reconstrucción de la amada, aquí sucede que Melchor ha creado un alma para su amada, Livia, estableciendo la consiguiente dicotomía entre cuerpo y alma. Pero la reconstrucción es aquí ya objeto, no proceso, y no solo eso, sino que se trata de un objeto que posee la apariencia de una creación artística: «yo la he fabricado un alma. A mi modo, como se reconstituye con unos cuantos vagos ademanes de mármol, desparramados por los museos y sin cabeza»<sup>24</sup>.

Pero esta alma que Melchor ha creado para Livia es un elemento incompleto hasta que no encaje en el cuerpo de ella, cosa que el protagonista no ha podido ensayar y que no tendrá oportunidad de hacerlo, habida cuenta de la partida de Livia. De ese modo, la realidad construida parece aquí condenada a fracasar en las manos de la realidad objetiva, como ocurría en «Mundo cerrado». Sin embargo, este signo negativo revierte en positivo al final del relato, cuando en el tren que debe llevarse a Livia llega Susana, su mejor amiga. Así, se marcha Livia y se queda Susana, y ocurre que en esta última Melchor advierte cómo «el alma que hice para Livia, aquel alma profunda y perfecta, a mi imagen y semejanza, alma de mi amor, no le correspondía»<sup>25</sup>, sino que «es exactamente, sin una arruga, sin un defecto, la predestinada, la única para este cuerpo maravilloso [el de Susana]»<sup>26</sup>.

Concluye, por tanto, Salinas su *Vispera del gozo* con el acontecimiento, en «Livia Schubert, incompleta», de la perfecta complicidad, o unión, de la realidad construida con la realidad objetiva, lo que significa, por ende, desmentir la posibilidad de la estricta deshumanización del arte que Ortega había teorizado.

---

<sup>24</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 93.

<sup>25</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 105.

<sup>26</sup> P. Salinas, ob. cit., pág. 105.

## BIBLIOGRAFÍA

- DEL PINO, J. M., *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Ideas sobre la novela*, Madrid, Alianza y Revista de Occidente, 2005.
- *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza y Revista de Occidente, 2009.
- RÓDENAS, D. (ed.), *Proceder a sabiendas: Antología de la Narrativa de Vanguardia Española 1923-1936*, ed. de Domingo Ródenas, Barcelona, Alba Editorial, 1997.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A (ed.): *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999.
- SALINAS, P.: *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2007.
- SALINAS, P.: *Narrativa completa*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- VELA, F. (1926): «Pedro Salinas: Víspera del gozo», *Revista de Occidente XIII*, 1926, págs. 124-129.
- VV. AA. (1992), *Homenatge a Pedro Salinas*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

## CAPÍTULO 22

### Rafael Altamira y el exilio: *Tragedias de algunos y de todos y elegías*

MARÍA ASUNCIÓN ESQUEMBRE CERDÁ  
*Universidad de Alicante*

En 2011 se cumplieron sesenta años de la muerte en México del polígrafo alicantino Rafael Altamira. Los actos de celebración, entre los que se contaron múltiples conferencias, jornadas y conciertos en diversas ciudades españolas y americanas, se iniciaron sin embargo ya en 2010, puesto que el aniversario lo era, también, de su primer viaje a América, entre octubre de 1909 y marzo de 1910. Los motivos que impulsaron este primer viaje, que Altamira emprendió como enviado especial de la Universidad de Oviedo en un afán por restablecer los lazos de unión con las antiguas colonias y como parte de un «proyecto americanista» de colaboración con las nuevas repúblicas, poco o nada tienen que ver con los que le llevarían de nuevo, en 1944, a tierras americanas<sup>1</sup>.

El estallido de la guerra civil en julio de 1936 sorprende a Rafael Altamira en Riaza (Segovia), donde pasaba con su familia los meses de verano; por esos años, la figura de Altamira había ganado una importante proyección internacional, a raíz de su nombramiento en 1921 como Juez del Tribunal de Justicia de La Haya, en cuya constitución participó activamente. Valiéndose de la inmunidad

---

<sup>1</sup> Además de *Mi viaje a América* (1911), Altamira publicó varios títulos referidos a este proyecto americanista, entre los que podríamos citar *Cuestiones hispanoamericanas* (1900), *España en América* (1908), *España y el programa americanista* (1917), *La política de España en América* (1921), *La huella de España en América* (1924) o *Últimos escritos americanistas* (1929). Véase sobre este primer viaje E. M. Valero, *Rafael Altamira y la reconquista espiritual de América*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, Col. Cuadernos de América sin nombre 8.

que le otorgaba este cargo, y aduciendo ante la Junta de Burgos la necesidad de continuar con su labor en el citado Tribunal, Altamira consigue salir del país. Es el inicio de un largo periplo, el de su particular vivencia del exilio, que concluirá con ese segundo viaje a México en noviembre de 1944. Más de ocho años median entre su salida de España y su llegada al país azteca; entre 1936 y 1940, Altamira permanece en La Haya, donde asiste regularmente a las sesiones del Tribunal; en 1940, tras la invasión nazi, fija su residencia en Bayona, y se ve retenido allí, en difíciles circunstancias económicas, hasta que, en 1944, gracias a la mediación de algunos de sus discípulos y amigos americanos y de la protección que le brinda el gobierno de Argentina, consigue atravesar España y se instala en Lisboa durante algunos meses. De Lisboa viaja a Estados Unidos, desde donde se le había ofrecido la posibilidad de desempeñar tareas de docencia en varias universidades, pero un accidente sufrido en el barco lo determina finalmente a elegir México, país en el que residían sus dos hijas, como su último destino, tras ser operado en el Hospital Roosevelt de Nueva York<sup>2</sup>.

A su llegada a México, el 25 de noviembre de 1944, Altamira ya ha cumplido 78 años. Lo avanzado de su edad, sin embargo, no le impide seguir trabajando, y de este modo, años después de su jubilación como catedrático de la Universidad de Madrid en 1936 continúa impartiendo cursos, y lo hace fundamentalmente en dos destacadas instituciones: la Universidad Nacional Autónoma y el Colegio de México. De acuerdo con el que fue, durante toda su vida, su modo de proceder, Altamira continuó, en estos últimos seis años en el exilio, compaginando la docencia con trabajos de investigación en materia histórica y jurídica, que vieron la luz en diversas publicaciones periódicas, tales como el *Boletín de la Academia de Historia y Geografía*, *Criminalia*, *Cuadernos Americanos*, la *Revista de Historia de América* o la *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, por citar algunas de entre las impresas en México. Fruto de esa intensa actividad investigadora fue también, en los años 1944-1951, la publicación de obras como *Proceso histórico de la historiografía humana* (1948), *Ensayo sobre Felipe II, hombre de estado* (1950) o *Diccionario castellano de palabras jurídicas y técnicas tomadas de la legislación indiana* (1951).

Un juicio apresurado podría llevarnos a pensar, ante tal proliferación de publicaciones, de las que me he permitido enumerar aquí solo una parte, que la experiencia de la guerra y el exilio no tuvieron, en última instancia, mayor reper-

---

<sup>2</sup> Sobre la vivencia de la guerra y el exilio a México de Rafael Altamira se ofrecen datos fundamentales en el volumen *Rafael Altamira (1866-1951)*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante/Instituto Juan Gil-Albert, 1987; particularmente en los capítulos X y XI. Pueden consultarse, también, el artículo de A. H. de León Portilla, «Los exilios españoles. El exilio de Altamira», en *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Jurídicas*, núm. 15, septiembre-diciembre 1990, págs. 415-428; la biografía de F. Moreno Sáez, *Rafael Altamira Crevea: 1866-1951*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1997; y el perfil ideológico de Altamira elaborado por R. Asín en el artículo titulado «Relaciones e influencias entre la masonería y la Institución Libre de Enseñanza. El caso de Rafael Altamira», en J. A. Ferrer Benimelli (ed.), *La masonería en la España del siglo XX*, Zaragoza, Universidad de Castilla-La Mancha/Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española/Cortes de Castilla-La Mancha, 1996, págs. 373-404.

cusión en la actividad del «sabio español», apelativo empleado frecuentemente en la prensa mexicana, que reseñaba año tras año los múltiples homenajes que se le rindieron desde su llegada a Ciudad de México. Sin embargo, la vivencia de dos grandes guerras (la española, en primer término, y la segunda guerra mundial durante su estancia en La Haya y Bayona) marcó, de manera decisiva, estos últimos seis años de la vida de Altamira, y lo condujo, en lo que personalmente interpreto como un afán por comprender su propio estado de ánimo y conseguir restablecerse, al cultivo, de nuevo, de un tipo de discurso abandonado más de treinta años antes: la literatura, su vocación primera<sup>3</sup>, que se revestirá ahora más que nunca de un carácter marcadamente autobiográfico y memorialístico<sup>4</sup>. Así pues, será en estos textos en los que encontremos al Altamira más íntimo y humano, a un Altamira ya anciano que hace balance de toda su trayectoria, y que lucha, mediante la escritura, por recuperar el optimismo y la fe en el hombre que habían caracterizado su pensamiento y su filosofía de la vida.

El texto titulado «Inventario de mis pérdidas económicas, intelectuales o morales, por causa de la guerra civil de España (1936-1937)», una de las notas manuscritas conservadas entre sus documentos personales, da cuenta del profundo golpe que supuso el enfrentamiento bélico en el ánimo del viejo profesor: además de las pérdidas económicas e intelectuales, el inventario contempla un tercer epígrafe, el de las pérdidas «en otros órdenes espirituales»<sup>5</sup>, que se resumen en tres puntos:

1. Mi optimismo.
2. Mi fe en la civilización y en el porvenir de mi pueblo.
3. La esperanza de pasar los últimos años de mi vida y morir en mi patria<sup>6</sup>.

Ninguno de los textos literarios publicados por Altamira en estos años refleja, con mayor rotundidad que este inventario, la honda impresión recibida por la guerra. Estas breves líneas, despojadas de cualquier adorno estilístico, nos pueden servir sin embargo como punto de partida para analizar los escritos de Altamira en esta última etapa de su vida, un período en el que este tipo de discurso, el literario,

<sup>3</sup> Tras publicar varios volúmenes de cuentos y las novelas *Fatalidad* (1898) y *Reposo* (1903), su mejor obra, Altamira renuncia en 1907 a la creación literaria, de la que le alejan sus múltiples obligaciones docentes y su intensa labor en otros ámbitos académicos, según lo expuesto en el prólogo a la obra *Fantasías y recuerdos* (1910).

<sup>4</sup> Sobre el carácter autobiográfico de la literatura del exilio, véase A. Hadzelek, «¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida», en *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional* (Bellaterra, 27 nov.-1 dic. 1995), vol. I, Barcelona, GEXEL, 1998, págs. 309-317. La narrativa del exilio en México se caracterizó también por una marcada tendencia hacia lo autobiográfico o memorialístico. Véase a este respecto «Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1975)», en *Taifa*, núm. 4, otoño 1997.

<sup>5</sup> R. Altamira, «Inventario de mis pérdidas económicas, intelectuales o morales, por causa de la guerra civil de España (1936-1937)», en *Rafael Altamira (1866-1951)*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante/Instituto Juan Gil-Albert, 1987, págs. 223-224.

<sup>6</sup> *Ibíd.*

abandonado como se ha dicho muchos años antes, vuelve a cobrar protagonismo y se emplea como un instrumento más (acaso el más efectivo) de aproximación a la realidad propia y ajena, de comprensión, y también de comunicación, con uno mismo y con el otro.

El nuevo acercamiento de Rafael Altamira a la literatura se inicia con la publicación en Lisboa, en 1944, del primer volumen de *Cartas de hombres (1927-1941)*, un conjunto de cincuenta y dos textos escritos en el período consignado en el título, aunque, como señala el propio autor en la «Explicación preliminar» que los precede, en su gran mayoría se compusieron entre 1940 y 1941. En este mismo prólogo expone Altamira el carácter de la obra y sus intenciones, que no son otras que las de ofrecer, a través de ese conjunto de relatos epistolares, que parten en todos los casos de experiencias reales, un retrato espiritual de su generación. Como señala María de los Ángeles Ayala en un artículo dedicado al análisis del volumen, *Cartas de hombres* se presenta entonces como un «retrato colectivo en el que cada epístola recogerá un rasgo psicológico masculino»<sup>7</sup>, aunque estos rasgos psicológicos acabarán por definir, fundamentalmente, al propio Altamira, a pesar del afán de colectividad señalado en el texto introductorio. De los tres legajos en los que se estructuran esos cincuenta y dos textos, será en los dos últimos, titulados «Problemas de la edad adulta» y «Problemas y experiencias de la ancianidad», en los que el carácter autobiográfico de la obra se haga más evidente. Según Ayala, estos dos últimos legajos

están íntimamente ligados entre sí, pues en ambos el narrador reflexiona sobre los resortes que mueven o deben mover la conducta del ser humano. En estos apartados la voz de Altamira resuena de forma nítida, descubriendo al lector sus ideales, principios morales y reglas de conducta que motivaron tanto su trayectoria profesional como su vida particular. Confesión totalmente coherente con las conclusiones que cualquier interesado en esta ilustre figura puede extraer con solo tener en cuenta los datos objetivos que ofrece su biografía<sup>8</sup>.

Ese carácter autobiográfico, junto con la insistencia en defender y reafirmarse en el modelo moral y de conducta al que trató de permanecer fiel hasta sus últimos días, será, precisamente, el que dé la nota común al corpus literario de Rafael Altamira correspondiente a esta segunda etapa de su vida, la de su exilio en México.

Tras la aparición en la Livraria Luso-Espanhola de Lisboa de *Cartas de hombres* en 1944 vieron la luz, en el diario argentino *La Nación*, dos artículos titulados «De mi vida (1936–1943)» y «De mi vida (enero de 1944)»; en el mismo diario había comenzado Altamira a publicar, diez años antes, en 1935, una serie titulada

---

<sup>7</sup> M. A. Ayala, «*Cartas de hombres (1927–1941)*: reflexiones íntimas», en E. Rubio (ed.), *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alicante del 10 al 13 de diciembre de 2002*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pág. 100.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pág. 101.

«Historia de mis libros», al modo de las firmadas también en *La Nación* por plumas tan ilustres como la de Rubén Darío. De acuerdo con ese afán memorialístico que motiva y vertebra su escritura en el exilio, Altamira dará continuidad en estos años a esa misma «Historia de mis libros» con la publicación de dos capítulos más, que aparecerán en junio de 1947 en las páginas de *Ultramar*, una de las revistas nacidas en México como órgano de expresión de los intelectuales exiliados<sup>9</sup>.

En enero de este mismo año, la revista *Las Españas*<sup>10</sup>, aparecida también en México para cubrir el vacío que dejaba a su cierre *España peregrina*, publica un nuevo texto literario de Altamira, el titulado «Cuatro elegías», en el que nos tendremos brevemente. Según lo expuesto en la «Explicación preliminar» que las precede, su autor nos presenta en estas páginas cuatro breves piezas en las que se expresan «hechos espirituales de una misma generación»<sup>11</sup>. El objetivo de su escritura coincide, por tanto, con el que motivó la publicación de las *Cartas de hombres*, en las que Altamira ofrece, aun presentándolas como un retrato psicológico de su época, las que en definitiva son sus propias y más íntimas reflexiones sobre la vida. De igual forma que en el prólogo a aquellas cartas, insiste Altamira en el signo realista de estas elegías, procedentes en todos los casos, según lo apuntado en esta «Explicación», «de testimonios que, unas veces por la observación de vidas ajenas y otras veces por las confidencias y copia de documentos epistolares, fui obteniendo a través de los años, y que mi memoria ha podido luego reconstruir»<sup>12</sup>.

Los cuatro textos constituyen, en último término, una forma de confesión y desahogo del propio autor; consciente de que son ya pocos los años que le quedan, recurre Altamira a la escritura de estas elegías para expresar algunas de sus más profundas amarguras y frustraciones. El primero de los ellos, la «Elegía por quien murió lejos y en silencio», es el lamento por una amistad perdida: la de un compañero de la juventud, a quien no se da nombre; y el inmediatamente posterior, la «Elegía de la mujer desconocida», es la expresión de otra pérdida, ya irreparable: la de un primer amor, a quien la ceguera del propio sentimiento y la temprana ruptura de la relación impidió conocer verdadera y profundamente. Aunque tampoco en esta ocasión se nombra a la destinataria de la elegía, resulta fácil aventurar una posibilidad más que segura: muy probablemente, Altamira está evocando aquí a María Julián<sup>13</sup>, a quien conoció durante sus años de estudiante en Valencia y cuyo recuerdo alcanza, como vemos, esta última etapa de su vida.

La cuarta de las elegías, titulada «Elegía de los libros inéditos», requiere mención aparte. Es también este texto, del mismo modo que los anteriores, una forma

<sup>9</sup> Para un estudio detallado de las principales publicaciones literarias de los exiliados en México, véase F. Caudet, *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1975)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.

<sup>10</sup> Sobre esta revista mexicana véase J. Valender y G. Rojo Leiva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México, 1999.

<sup>11</sup> R. Altamira, «Cuatro elegías», en *Las Españas*, núm. 3, enero de 1947, pág. 15.

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

<sup>13</sup> Sobre la relación de Altamira con la valenciana María Julián, véase V. Ramos, *Rafael Altamira*, Madrid, Alfaguara, 1968, págs. 44 y 70-73.

de confesión, y da cuenta de la absoluta entrega de Altamira a la que fue, sin lugar a dudas, una de sus grandes pasiones: el trabajo intelectual. En un artículo publicado el 3 de noviembre de 1949, escribe el político socialista Indalecio Prieto a propósito del autor de esta elegía:

En México el descanso de Altamira consiste en trabajar. Clara la mente, limpia la vista y diestra la pluma, sigue engolfado en estudios históricos, su pasión de siempre. Le vi, al despedirme, en una salita del Edificio Washington, teniendo ante sí las pruebas tipográficas de una nueva edición de su Manual de Historia de España [...]. Dedicábase, con buen talante, a esa penosa tarea de leer pruebas de obra propia<sup>14</sup>.

Con un criterio muy diferente del de Prieto, que considera la corrección de pruebas de imprenta una «penosa tarea», en la «Elegía de los libros inéditos» Altamira se duele ante la certeza de que la muerte le hará imposible, por pura cuestión de tiempo, ver algunas de sus obras publicadas. A este deseo, que no nace de un sentimiento egoísta, sino de la voluntad de «transmitir a los demás hombres lo que, tocante a ciertos problemas que a todos interesan, ha pensado uno de ellos»<sup>15</sup> se une la preocupación de Altamira, constante en estos años, por inventariar, catalogar y poner en orden el conjunto de su producción. El resultado de esa labor será la publicación, en 1946, de la *Biografía y bibliografía de Rafael Altamira*, en la editorial Mediterrani, de México, en la que se incluye un pormenorizado listado de títulos de libros, folletos y artículos, entre los que se cuentan, también, los de sus obras de creación y crítica literaria.

Las «Cuatro elegías» aparecidas por primera vez, como se ha dicho, en la revista *Las Españas* en enero de 1947, se recogerán un año después en una obra, *Tragedias de algunos y de todos y elegías*, publicada en el mismo sello editorial que la citada *Bibliografía*<sup>16</sup>. El volumen se divide, formalmente, en dos grandes bloques, de extensión desigual: la primera parte, «Tragedias de algunos y de todos», constituye en realidad, según lo expuesto por el autor en la «Explicación preliminar», una nueva entrega de las *Cartas de hombres* publicadas en Lisboa; y las «Elegías» incluidas en la segunda parte, más breve, se corresponden con las aparecidas en prensa en 1946.

<sup>14</sup> I. Prieto, «El historiador expatriado. Don Rafael Altamira», *El Socialista*, 3 de noviembre de 1949, en *Rafael Altamira (1866-1951)*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante/Instituto Juan Gil-Albert, 1987, pág. 246. J. Malagón, «Altamira en México. Recuerdos de un discípulo (1946-1951)», en A. Alberola, (ed.), *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil-Albert, 1987, págs. 209-223.

<sup>15</sup> R. Altamira, «Cuatro elegías», en *Las Españas*, núm. 3, enero de 1947, pág. 15.

<sup>16</sup> La editorial Mediterrani, ligada al Casal Valencià de México, editaba además una revista del mismo título dirigida por Marín Civera (1900-1975). En el núm. 10-11, de agosto-octubre de 1945, Altamira publicó algunas «Máximas y reflexiones» y uno de los capítulos que integran las *Tragedias de algunos y de todos*, el titulado «El hogar y el ambiente». También firmó Altamira el prólogo a *Presencia del hombre* (1947), uno de los ensayos de Civera aparecidos en este mismo sello editorial.



Puesto que algo he apuntado ya sobre estas elegías, me centraré entonces ahora en las «Tragedias de algunos y de todos», dieciséis cartas que constituyen, según Altamira, el cuarto legajo de aquellas publicadas en 1944. La base de este último conjunto de cartas, compuestas en las mismas fechas que las lisboetas, es también realista; nacen, como las anteriores, con la voluntad de presentar un retrato moral o psicológico de toda una generación, y se nos presentan, por este último motivo, como la síntesis de dos diferentes tipos de discursos desarrollados en la obra de Altamira: el histórico y el literario.

En tanto responden a una idea común, la separación entre estas dieciséis cartas y las publicadas cuatro años antes solo puede calificarse, según lo apuntado por Altamira, de «material y tipográfica»<sup>17</sup>; sin embargo, el autor toma una serie de decisiones que nos indican que entre ambos textos existen diferencias sustanciales: en primer lugar, la elección de un título que las identifica como una obra independiente y autónoma, un título que es además tan significativo como *Tragedias de algunos y de todos*; y, en segundo lugar, su presentación, en un único volumen, con las «Cuatro elegías» de las que hablamos antes.

El tratamiento de un tema como el que se aborda en estos textos requería, en efecto, una presentación como la que se les dio. La añoranza de la patria, el horror ante la omnipresencia del odio, el miedo y la violencia y el intento de alcanzar una paz de espíritu a través de la superación de la ira y el rencor recorren, de principio a fin, las páginas de estas *Tragedias*. Aunque se insiste de nuevo en presentar los sentimientos, emociones y reflexiones recogidos en la obra como rasgos característicos de toda una época o una generación, lo cierto es que, detrás de todos y cada uno de los pretendidos autores de estas cartas percibimos, claramente, al propio Altamira. Con la sana intención de superar las limitaciones de una autobiografía o unas memorias, convirtiendo por tanto su propio dolor, su propia tragedia, en dolor generacional, en tragedia de todos, Altamira trata de evitar la identificación inmediata de las diferentes voces narrativas que se dan cita en la obra con su propia voz, pero el intento quedará, finalmente, frustrado.

Las *Tragedias de algunos y de todos y elegías* se nos presentan, en conclusión, como el testimonio del desengaño y la profunda tristeza que se instalaron en el espíritu de Altamira como consecuencia de la experiencia de la guerra y el exilio, del triunfo de los regímenes totalitarios y la pérdida de las libertades. La patria añorada no era, ya no podía serlo, la España desde la que se le invitó a regresar en varias ocasiones. Porque, en palabras del propio Altamira,

¿Qué es substancialmente la Patria sino convivencia, vida social, comprensión, afecto, colaboración y ayuda entre los hombres? [...] ¿Qué es, en suma, ese amor a la tierra, al paisaje, a la luz, a las cosas humildes y a las grandes que nos rodean, más que un reflejo de los hombres a cuyo lado nos familiarizamos con ellas y que nos condujeron a comprenderlas y estimarlas? Y si ya no hemos de encontrar allí esos hombres o sus sucesores herederos de ese mismo espíritu,

<sup>17</sup> R. Altamira, *Tragedias de algunos y de todos y elegías*, México, Mediterrani, 1948, pág. [7].

¿qué significación y qué encanto les quedarán a las cosas? [...] He aquí por qué tenemos que decir adiós, eterno adiós, a la Patria. No somos nosotros los que hemos cambiado; es la Patria la que cambió<sup>18</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRA, R., «Inventario de mis pérdidas económicas, intelectuales o morales, por causa de la guerra civil de España (1936-1937)», en *Rafael Altamira (1866-1951)*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante/Instituto Juan Gil-Albert, 1987.
- «Cuatro elegías», en *Las Españas*, núm. 3, enero de 1947.
- *Fantasías y recuerdos*, Alicante, Imprenta de Hijos de V. Costa, 1910.
- «El hogar y el ambiente (Capítulo nuevo de Cartas de hombres, segunda parte)», *Mediterrani*, año II, núm. 10-11, agosto-octubre de 1945, págs. 3-5.
- «Máximas y reflexiones. Las cosas familiares, Querer y poder, A propósito de Beethoven, La repetición inconsciente de hechos, en la vida individual, Los cumpleaños, Wagner, Perennidad de la Patria», *Mediterrani*, año II, núm. 10-11, agosto-octubre de 1945, págs. 13-14.
- *Tragedias de algunos y de todos y elegías*, México, Mediterrani, 1948.
- ASÍN VERGARA, R., «Relaciones e influencias entre la masonería y la Institución Libre de Enseñanza. El caso de Rafael Altamira», en J. A. Ferrer Benimeli (ed.), *La masonería en la España del siglo XX*, Zaragoza, Universidad de Castilla-La Mancha/Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española/Cortes de Castilla-La Mancha, 1996.
- AYALA ARACIL, M. A., «*Cartas de hombres (1927-1941)*: reflexiones íntimas», en E. Rubio Cremades, (ed.), *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alicante del 10 al 13 de diciembre de 2002*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, págs. 97-105.
- CAUDET, F., *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1975)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2007.
- DE LEÓN PORTILLA, A. H., «Los exilios españoles. El exilio de Altamira», en *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Jurídicas*, núm. 15, septiembre-diciembre 1990, págs. 415-42.
- HADZELEK, A., «¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida», en *El exilio literario español de 1939: Actas del I Congreso Internacional (Bellaterra, 27 nov.-1 dic. 1995)*, vol. I, Barcelona, GEXEL, 1998, págs. 309-317.
- MALAGÓN, J., «Altamira en México. Recuerdos de un discípulo (1946-1951)», en A. Alberola (ed.), *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos Juan Gil-Albert, 1987, págs. 209-223.
- MORENO SÁEZ, F., *Rafael Altamira Crevea: 1866-1951*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1997.

<sup>18</sup> *Ibid.*, págs. 107-108.

RAMOS, V., *Rafael Altamira*, Madrid, Alfaguara, 1968.

VV. AA., *Rafael Altamira (1866-1951)*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante/ Instituto Juan Gil-Albert, 1987.

VV. AA., «Monográfico sobre el exilio español en México (1939-1975)», en *Táifa*, núm. 4, otoño 1997.

VALERO JUAN, E., *Rafael Altamira y la reconquista espiritual de América*, Alicante, Universidad de Alicante, 2003, Col. Cuadernos de América sin Nombre 8.

VALENDER, J. y ROJO LEIVA, G., *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México, El Colegio de México, 1999.



## CAPÍTULO 23

### La reconstrucción de una realidad fragmentada en *El libro de las horas contadas* de José María Merino

GILDA PERRETTA  
*Universidad de Cádiz*

En relación a la extensa obra de José María Merino, la crítica ha destacado algunas características fundamentales que confieren unidad y coherencia a toda su producción. Uno de estos rasgos es el afán del autor por representar la realidad compleja del individuo, que no se rige según los principios lógicos y empíricos y en la que dimensiones como lo onírico o lo fantástico ocupan un lugar muy relevante. Partiendo de una visión fragmentada de la realidad, en la que nada es lo que parece y en la que casi todo es posible, el autor se sirve de la escritura para emprender su reconstrucción a través de la integración del plano de lo empírico y de lo imaginario. La intención de este trabajo es la de corroborar la existencia de este rasgo distintivo de la obra de José María Merino en su última colección de relatos y analizar cuáles son los recursos y los temas que le permiten expresar la complejidad del mundo que nos rodea.

*El libro de las horas contadas*, publicado por Alfaguara en 2011, es una colección de relatos y de microrrelatos hábilmente unidos por un hilo novelesco que confiere a la obra un sentido global pero que no impide la autonomía de cada texto con respecto a los demás. El núcleo novelesco está constituido por la recurrencia de varios personajes entre los que destacan Pedro y Mónica, una pareja ya mayor, y su mejor amigo Fran. Pero lo que confiere mayor unidad al conjunto es el narrador, que coincide con el personaje de Pedro, un escritor mayor y enfermo que, a la espera de una peligrosa operación, decide dedicar el tiempo que le queda a la escritura, dando así origen a *El libro de las horas contadas*.

El primer elemento sobre el que debemos reflexionar es justamente el título: la primera parte nos recuerda a los *Libros de horas* medievales, unos breviarios compuestos para una persona en concreto que tenían la particularidad de organizar el tiempo de su poseedor y de conectarlo, a través de los textos litúrgicos y de las iluminaciones, con la espiritualidad cristiana que, en un sentido amplio, podríamos interpretar como lo inefable y lo misterioso.

El otro elemento que llama la atención en el título es el uso ambiguo de la palabra *contadas* que se puede interpretar de dos maneras: la primera, manteniendo su significado etimológico del latín *computum*, adquiere aquí el significado numérico del plazo, las *horas contadas* serían así las horas que le quedan al narrador antes de la difícil operación a la que se someterá al final del verano. En este sentido el título anuncia la urgencia de reconstruirse a sí mismo del personaje-narrador y por lo tanto una profunda reflexión sobre la vida, el paso del tiempo y la identidad del individuo. La segunda acepción de la expresión es la que hace referencia al *contar* en cuanto actividad literaria que propicia la recuperación de la memoria de la existencia, el análisis de la complejidad de la realidad y la incorporación de elementos de ficción.

## 1. EL MARCO NARRATIVO: «FULGOR AMIGO»

Como ya he anticipado, aunque los textos gocen de plena autonomía tomados por separado, existe un nexo de unión entre ellos que se hace explícito en el tercer relato de la colección titulado «Fulgor amigo». Este texto funciona como marco intranarrativo, ya que, sin dejar de formar parte de la ficción, nos proporciona las coordenadas dentro de las cuales se inscriben las demás narraciones. Al tratarse de un texto clave para comprender el sentido de la obra en su conjunto me parece oportuno detenerme unos momentos en su análisis.

El relato está escrito en tercera persona y comienza haciendo alusión a los dos cuentos que lo preceden a través de un diálogo entre Mónica, que los acaba de leer, y su marido Pedro que, dentro de la ficción, es el autor de los textos. El inicio del relato constituye una reflexión metaliteraria sobre la relación entre realidad y ficción que será constante a lo largo de la obra. A la metaficción se añade otra línea de desarrollo, lo fantástico, cuando aparece en escena un ser luminoso que solo Pedro percibe y que poco a poco se acerca a él hasta penetrarlo e iluminar su mente con una infinidad de ideas que lo alejan definitivamente del estado de ánimo apático y distante en el que había caído a causa de su enfermedad y de la amenaza de la difícil operación a la que debe someterse. Así lo expresa el narrador en el relato:

En ese momento supo que el tiempo acotado de forma implacable que lo esperaba hasta la intervención no era un plazo superfluo, inútil, sino que parecía presentarse ante sí para que lo aprovechara, en una carrera contra el calendario y el reloj, dándole la forma que dispusiese su imaginación y con ello alargándolo

cada día, cada hora, en tiempos inventados, que introducirían sus ámbitos en el tiempo real haciéndolo dilatarse y ensancharse<sup>1</sup>.

En este párrafo se hacen explícitos tres aspectos que debemos tener presentes a lo largo de la lectura de la obra: en primer lugar podemos corroborar aquí lo que ya intuíamos a partir del título, o sea la cuestión del plazo y del aprovechamiento del tiempo a través de la creación literaria. En segundo lugar hay que destacar que se inscribe *El libro de las horas contadas* en la tradición de obras como *Las mil y una noches* al mencionar el poder de la narración de dilatar el tiempo y conjurar la muerte. En tercer lugar, se abren las puertas a una consideración posmoderna de lo literario en la que los límites entre realidad y ficción se diluyen y la literatura adquiere el poder de ensanchar la realidad al enriquecerla con elementos imaginarios y tiempos inventados.

El texto continúa de esta manera:

Mientras pensaba en ello, notó un fulgor dorado en la punta de los dedos y comenzaron a florecer ideas en su cabeza: historias de infancia y adolescencia que eran evocaciones verdaderas o reelaboraciones imaginarias, historias fantásticas y oníricas que reproducían sus temores o sus nostalgias, historias que incluso tenían como pretexto la misma operación quirúrgica que lo amenazaba: unas más largas que otras, algunas breves como pequeños resplandores sobre Dios y el cosmos, el tiempo y el sueño, la confusión y la certeza... *El Libro de las horas Contadas*<sup>2</sup>.

En este fragmento es evidente la función de marco narrativo del tercer relato, en el que, como acabamos de ver, se cita explícitamente la obra, a demás se añade a lo que hemos dicho anteriormente el valor de la literatura para expresar el miedo y la angustia ante la finitud existencial y se anticipa la multiplicidad de la realidad que se pretende representar.

De esta breve reflexión sobre el marco narrativo emergen cuatro ideas básicas que pueden esclarecer los objetivos que persigue José María Merino en *El libro de las horas contadas*:

- a) La obra nace con la intención de darle una forma y una función al tiempo vital que le queda al protagonista.
- b) Al igual que en *Las mil y una noches*, la literatura tiene el poder de dilatar el tiempo a través de la creación de ficciones que acaban insertándose en una realidad mucho más compleja de la puramente empírica.
- c) Los relatos expresan el miedo ante la finitud existencial e invitan a reflexionar sobre la vida y la muerte.

---

<sup>1</sup> J. M. Merino, *El libro de las horas contadas*, Alfaguara, Madrid, 2011, pág. 30.

<sup>2</sup> J. M. Merino, ob. cit., pág. 30.

- d) Todos los aspectos que se han enumerado hasta aquí contribuyen a fijar el fin último de la obra, el de reconstruir la realidad del individuo a través de la integración de planos tradicionalmente ajenos a ella como lo onírico, lo imaginario y lo fantástico gracias al poder integrador de la escritura.

Hemos visto hasta aquí que tanto el título como el relato que enmarca las demás narraciones confirman la hipótesis de partida, o sea la intención del autor de representar y reconstruir una realidad múltiple y compleja en *El libro de las horas contadas*.

## 2. TEMAS

Este rasgo tan característico de la obra de Merino se materializa en este libro a través del desarrollo de cuatro temas fundamentales:

1. La identidad
2. El paso del tiempo y la discontinuidad de tiempo y espacio
3. El relativismo
4. Lo imaginario: sueños, imaginación y fantasía

### 2.1. *La identidad*

Al encontrarse en una realidad problemática de la que no forman parte solo los elementos empíricos, el individuo tiene una percepción de sí mismo que no es unívoca sino que se abre a múltiples posibilidades. El tema de la identidad es constante en toda la obra de Merino y se presenta en este libro de diferentes maneras.

Como propone Cheng Chan Lee<sup>3</sup> en su estudio sobre la obra narrativa de Merino, las variaciones del tema de la identidad se pueden clasificar en tres grandes apartados: la relación entre creador y creación, el doble y la metamorfosis. Esta clasificación nos brinda un amplio abanico de posibilidades a la hora de afrontar el problema de la identidad, pero todas ellas coinciden en una sustancial fragmentación del yo.

A lo largo de la obra encontramos varios ejemplos de confusión entre los planos del creador y del personaje, el mismo marco intranarrativo funciona de esta manera multiplicando los planos de ficción, pero también podemos constatar esta interferencia en el interior de algunos relatos. Es el caso de «El innombrable», en el que un alienígena, personaje de ficción creado por el protagonista, salta al plano de la realidad del narrador causando en este una enorme confusión e incluso cierto

---

<sup>3</sup> C. C., Lee, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2005.



temor ante el deshacerse de los límites entre lo real y lo imaginario. En palabras de Martínez Menchén «esta confusión entre creador y criatura, este cuestionar la persona real desde la ficción literaria responde [...] a esa preocupación fundamental de Merino a quien el yo se le presenta fugitivo, y problemático, y al que intenta fijar mediante la recuperación de un pasado donde lo real y lo literario, lo soñado y lo vivido tienen idéntico valor»<sup>4</sup>.

El tema del doble y el de la metamorfosis asumen en los textos de *El libro de las horas contadas* numerosos matices que hacen difícil a veces una definición unívoca. Por ejemplo la identidad puede duplicarse o transformarse tanto exteriormente como interiormente. Es el caso del microrrelato titulado «El del espejo» en el que se nos presenta a un personaje cuya fisonomía se ha intercambiado con la de otro hombre. En esta ocasión el tema del doble es también un caso de metamorfosis porque el personaje se ha transformado físicamente en otro individuo, pero a la vez implica un desdoblamiento y una fragmentación, ya que el personaje con la cara *x* posee la conciencia de *y* y el personaje con la cara *y* posee la conciencia de *x*. Este dilema nos lleva a reflexionar sobre la identidad como signo exterior, como lo que los demás perciben de nosotros, que no siempre coincide con la identidad interior, la conciencia de nosotros mismos. De manera que, al no estar garantizada la correspondencia entre el signo exterior y el contenido, la identidad se convierte en una realidad subjetiva, múltiple e inefable.

En definitiva, el tema de la identidad se presenta en esta obra como una cuestión problemática que mantiene una importante relación con la concepción de la realidad, ya que una identidad cambiante, indefinida o fragmentada implica una percepción problemática de la realidad en sí.

## 2.2. *El paso del tiempo y la discontinuidad de tiempo y espacio*

El tiempo y el espacio, las dos coordenadas por excelencia dentro de las cuales se desarrolla la existencia del ser humano, también se desdibujan y pierden sus fronteras habituales en los relatos de esta colección.

Lo más innovador con respecto a la dimensión espacio-temporal en esta obra de Merino es una vez más la discontinuidad y la fragmentación. Se trata de un tema transversal que aparece en casi todos los textos pero hay un capítulo que reúne una serie de microrrelatos significativamente titulado «Espaciosueñotempo» en el que es especialmente evidente la destrucción del carácter lineal del tiempo y de la unidad espacial. En estos textos se producen saltos temporales y espaciales inesperados en los que los personajes se encuentran de repente en un futuro incomprensible que no guarda aparentemente ninguna relación con el pasado, como en el microrrelato «Desvelo» en el que, además de producirse un salto temporal de cincuenta años, el escenario cambia de la casa materna a la cama de

---

<sup>4</sup> A. Martínez Menchén, «La doble orilla de José María Merino», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 439, 1987, pág. 120.

un hospital. En otras ocasiones los personajes reviven experiencias pasadas que se repiten ante sus ojos revelando una circularidad temporal en la que pasado, presente y futuro ya no tienen el sentido que comúnmente les atribuimos, es el caso del microrrelato «Exploradores» en el que leemos: «Es el último en despertar, y mientras los demás preparan el desayuno, siente el nuevo día con el temor de haberlo conocido antes, porque acaso la vida sucede siempre, en un infinito círculo de olvido que solo algunas veces llegamos a sospechar»<sup>5</sup>

Como indica el mismo título del capítulo, el sueño, o sea una dimensión que normalmente no forma parte de la realidad empírica, es capaz de interferir en la representación y en la construcción de la realidad de los individuos que habitan estos relatos, es más, la dimensión onírica es la que a veces ofrece la clave de interpretación de esta discontinuidad espacio-temporal.

### 2.3. *El relativismo*

El individuo, desde su identidad fragmentada, misteriosa e inestable, situado en un tiempo y un espacio cuyas fronteras se desdibujan continuamente, reflexiona sobre lo relativo de la realidad que lo rodea y de la que forma parte. Desde esta visión posmoderna, nada es lo que parece, todo depende del punto de vista desde el que veamos el mundo. La relatividad de la realidad es también un tema transversal que aparece a lo largo de toda la obra pero, al igual que ocurriría con el tiempo y el espacio, en el capítulo 4 titulado «Metacósmica», se concentran las reflexiones en torno a esta cuestión.

Los microrrelatos que componen este capítulo nos ofrecen una visión absolutamente relativa y a veces opuesta del universo. Para ilustrar esta idea podemos tomar en consideración los microrrelatos «La tacita» y «Proceso interrumpido». Mientras en el primero se expresa la posibilidad de que el entero universo sea una tacita de café a punto de ser bebida por unas gigantescas fauces, lo cual implica la absoluta insignificancia de todo nuestro mundo y de nuestra especie, en el segundo son los seres humanos los que actúan como auténticos dioses al interrumpir el supuesto proceso de creación de vida inteligente en un cubo de basura olvidado durante seis días.

Las conclusiones de las reflexiones en torno a la relatividad de la realidad se encuentran condensadas en la frase final de uno de los microrrelatos de la serie, «Apergillus», en el que leemos: «Pensamos que todo es relativo, que no sabemos si somos grandes o pequeños, y luego nos sentimos tan vulnerables como ignorantes en este mundo lleno de misterios que no podemos comprender»<sup>6</sup>. Una vez más se constata la complejidad de la realidad y la incapacidad del hombre para comprenderla.

---

<sup>5</sup> J. M. Merino, ob. cit., pág. 80.

<sup>6</sup> J. M. Merino, ob. cit., pág. 39.

#### 2.4. *Lo imaginario: sueños, imaginación y fantasía*

La nueva realidad propuesta por Merino no es una realidad empírica sino que abarca todo lo concebible por el ser humano, por lo tanto con el término imaginario se entiende aquí todo lo que escapa de la lógica convencional, los sueños, la fantasía, la leyenda o el mito. En esta obra, al igual que en otras anteriores, lo imaginario y lo real se funden formando una super-realidad en la que las dos dimensiones gozan de la misma importancia.

En *El libro de las horas contadas* son muchos los relatos en los que se explora el límite entre sueño y vigilia para descubrir que más que una separación neta se produce una continua interferencia entre ambos planos y que la ficción narrativa constituye el terreno apropiado para plasmar esa nueva realidad mucho más amplia que la convencional, como explica el mismo autor en un artículo de 1986:

[...] la verdad de los sueños tiene tantos derechos como la verdad de la vigilia. Pues, a mi juicio, no hay ámbito más apropiado que el de la ficción narrativa para que la realidad de la vigilia y la de los sueños se emparejen y engendren un nuevo ser, victorioso de la tiranía de esa lógica convencional que suele aprisionarnos, ceñida al día, al despertar, a lo cotidiano que quiere convencernos, obligarnos a aceptar que el tiempo es lineal y consecutivo, que los lugares son exactos e inequívocos y los personajes —las personas— individuales, diferentes y exclusivos<sup>7</sup>.

El papel que juega en la narrativa de Merino lo fantástico se parece mucho al que acabamos de ver con respecto a los sueños, salvando las diferencias podríamos decir que ambos recursos sirven para ensanchar los límites de la realidad y que constituyen una herramienta más para representar la complejidad de la realidad. En este sentido podemos considerar el relato titulado «Zambulianos» en el que lo onírico, sugerido por la duermevela en la que se encuentra el protagonista, la imaginación y lo fantástico se unen en una narración que incluye personajes extraterrestres, reflexiones sobre la relatividad de la existencia, referencias irónicas a la política española contemporánea y consideraciones sobre el lenguaje, la representación y la ficción.

#### CONCLUSIÓN

Una vez analizados los cuatro temas a través de los cuales se materializa la exploración y la reconstrucción de la realidad en *El libro de las horas contadas* — la identidad, la discontinuidad de tiempo y espacio, el relativismo y lo imaginario — debemos mencionar el papel fundamental de la metaficción en cuanto

---

<sup>7</sup> J. M. Merino, «Novelar después de todo», *Las nuevas letras*, núm. 5, 1986, págs. 32-38.

elemento que posibilita la exploración de la realidad a la vez que cohesiona y explica los temas analizados. Es a través de la escritura que Pedro, el personaje-narrador, explora la compleja e inefable identidad del individuo, la discontinuidad de tiempo y espacio y la relatividad de nuestro mundo. Además es a través del texto literario que el protagonista le reconoce a la dimensión onírica y fantástica el derecho a formar parte de su realidad cotidiana, completando así un mosaico en el que fragmentos aparentemente incompatibles van encajando a lo largo de la obra para formar una representación lo más completa posible de la realidad de los personajes. La que se nos presenta aquí es por lo tanto una realidad ciertamente fragmentada pero en la que se intuyen simetrías y correspondencias que hacen posible una reconstrucción de la realidad del individuo, aunque sea necesariamente parcial e incierta.

#### BIBLIOGRAFÍA

- LEE, Cheng Chan, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Universidad de Valladolid, Secretariado de publicaciones e intercambio editorial, 2005.
- MARTÍNEZ MENCHÉN, A., «La doble orilla de José María Merino», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 439, 1987, págs. 115-121.
- MERINO, José María, «Novelar después de todo», *Las nuevas letras*, núm. 5, 1986, págs. 32-38.
- *El libro de las horas contadas*, Alfaguara, Madrid, 2011.

## CAPÍTULO 24

# La metaficción en la configuración de los relatos fantásticos de José María Merino

JESSICA CÁLIZ MONTES  
*Universitat de Barcelona*

Frente al sentimiento avasallador aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer crónica de la extrañeza. Porque en nuestra existencia, ni desde lo ontológico ni desde lo circunstancial hay nada que no sea raro. Queremos acostumbrarnos a las rutinas más cómodas para olvidar esa rareza, esa extrañeza que es el signo verdadero de nuestra condición<sup>1</sup>.

Desde los años 70, la literatura fantástica española ha gozado de un proceso de normalización gracias al inicio de la trayectoria literaria de autores como José María Merino (La Coruña, 1941), quien, tras algunos libros de poesía, saltó al panorama narrativo en 1976 con *Novela de Andrés Choz*. Desde ella, lo metaliterario ha sido una constante en novelas posteriores como *El caldero de oro* (1981) y *La orilla oscura* (1985), entre otras; así como en sus cuentos, recogidos en *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990), *Cuentos del barrio del Refugio* (1994), *Cincuenta cuentos y una fábula* (1997) —obra que reúne sus tres primeros

---

<sup>1</sup> Extraído de la nota del autor a *Cuentos de los días raros*. J. M. Merino, *Historias del otro lugar: Cuentos reunidos (1982-2004)*, Madrid, Alfaguara, pág. 567.

libros de relatos y añade otros publicados en revistas y periódicos—, *Cuentos de los días raros* (2004), *Las puertas de lo posible* (2008) y *Libro de las horas contadas* (2011); y en sus microrrelatos: *Días imaginarios* (2002), *Cuentos del libro de la noche* (2005) y *La glorieta de los fugitivos: minificción completa* (2007).

En los diferentes estudios que analizan el aspecto metaliterario de la obra de José María Merino se ha prestado sobre todo atención a sus novelas por la facilidad para encuadrarlas en el subtipo de la «novela de la novela»<sup>2</sup>. En el presente artículo, en cambio, se analiza cómo se configura la categoría de lo fantástico en sus cuentos mediante la metaficción por lo que estos tienen para el autor de iluminación y valor epifánico, y, por consiguiente, por el efecto de extrañeza y cuestionamiento de la realidad que logran en el lector.

## 1. EL CONCEPTO DE LITERATURA FANTÁSTICA Y METALITERATURA EN JOSÉ MARÍA MERINO

Los relatos de José María Merino hablan por sí solos sobre su concepción literaria. No obstante, la intuición que sugiere su lectura se ve ratificada en las numerosas entrevistas y reflexiones ofrecidas por el propio autor, así como en su ensayo *Ficción continua* (2004). Para calificar su narrativa breve, el propio Merino ha hecho suya la expresión «realismo fantástico», acuñada por Gómez Domingo para referirse a *Cuentos del reino secreto*. Y es que una de las definiciones que Merino propone para lo fantástico es: «la introducción de lo imposible en el seno de la realidad convencional»<sup>3</sup>. Esa es precisamente la vocación que guía toda su narrativa, tal como ratifica en el prólogo a *Cincuenta cuentos y una fábula* (1997), en el que declara su propósito de «naturalizar lo fantástico» pese al contexto de literatura realista predominante durante su juventud, en referencia al realismo social de los años cincuenta y sesenta.

La filiación de Merino con lo fantástico es también una reivindicación de una tradición literaria española existente desde el siglo xiv y relegada al olvido por el canon realista interpuesto por la crítica literaria —además de por la base eclesial de nuestra tradición—, algo que solo en las últimas décadas parece haberse cuestionado. En otro de sus prólogos, el de la revisión de 2007 a sus *Cuentos del reino secreto* (1982), manifiesta abiertamente esa voluntad de revalorización: «[...] tuve la intención de profundizar en ese campo, consciente no solo de seguir una de las líneas venerables de mi propia cultura literaria, sino también para intentar enfrentarme a la ignorancia, el olvido o el menosprecio que desde los cuarteles del canon se suelen mostrar hacia ella»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Sobre la metaficción meriniana, principalmente en sus novelas, véase por ejemplo Larequi (1988), Holloway (1996), Sturniolo (2008) y Lee (2005).

<sup>3</sup> F. M. Gómez Domingo, «José María Merino: el “realismo fantástico”», *Ínsula*, núm. 756, 2009, pág. 38.

<sup>4</sup> J. M. Merino, *Historias del otro lugar...*, ob. cit., pág. 25.

Con esa restitución se pretende buscar asimismo la extrañeza, la desautomatización que persigue la literatura fantástica. De ahí que, en la entrevista publicada como colofón a la antología *La realidad quebradiza* (2012), José María Merino exponga: «Coincido con una definición moderna de lo fantástico de Roger Caillois: una ruptura estrepitosa del orden habitual, textualmente “una irrupción de lo inadmisibile en el seno inalterable de la legalidad cotidiana”»<sup>5</sup>.

Desde la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov, en 1970<sup>6</sup>, las definiciones de lo fantástico han girado en torno a esa concepción de vacilación experimentada frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural<sup>7</sup>. En los últimos años, el ensayo del estructuralista ruso ha sido matizado y rebatido por diferentes críticos. Algunas de esas opiniones han sido compiladas por David Roas en *Teorías de lo fantástico* (2001)<sup>8</sup>. Interesan, en consonancia con las declaraciones de Merino, la teoría de lo fantástico esbozada por el propio Roas —ampliada en *Tras los límites de lo real* (2011)— y la teoría neofantástica de Jaime Alazraki. El primero coincide con la mayoría de teóricos al afirmar que la participación activa del lector es fundamental para que exista lo fantástico, puesto que el efecto surge de la confrontación entre la historia narrada y la realidad extratextual<sup>9</sup>, una ambigüedad irresoluble e imposible de explicar mediante la razón que obliga al lector a interrogarse sobre su seguridad frente al mundo. En el caso de Alazraki, este cree que el fin de la literatura fantástica sentenciado por Todorov no es más que una nueva manera de cultivar el género y que él bautiza como *neofantástico*. La diferencia entre este último y el relato fantástico tradicional estriba en dos ausencias: no hay explicación del fenómeno extraño —al presentarse como algo natural— ni componente terrorífico. El miedo característico del género es sustituido por la perplejidad y la inquietud. En esta tendencia propia del siglo XXI se incluyen autores como Kafka, Borges y Cortázar. El crítico recoge la idea del escritor de *Historias de cronopios y de famas* sobre lo «maravilloso», aquello que forma parte de la vida pero no emerge por las represiones culturales. Aunque Roas no considera la distinción entre fantástico y neofantástico porque ambos rechazan las leyes que conforman la realidad, reconoce que la literatura neofantástica difiere en que no transgrede nuestras convicciones sobre lo real, sino que otorga la misma validez y verosimilitud a ambos órdenes, y amplía nuestra percepción<sup>10</sup>.

Tras este breve recorrido teórico, se observa cómo las definiciones de Merino acerca de lo fantástico se aproximan a esa corriente neofantástica, aunque

<sup>5</sup> J. M. Merino, *La realidad quebradiza*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012, pág. 257.

<sup>6</sup> Existen estudios precedentes como *Au coeur du fantastique* (1960), de Roger Caillois, y *L'Art et la littérature fantastique* (1960), de Louis Vax, que, sin embargo, se centran fundamentalmente en el tema de las obras fantásticas y no en su funcionamiento.

<sup>7</sup> T. Todorov, «Definición de lo fantástico», en Alazraki (*et al.*), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pág. 48.

<sup>8</sup> Se incluyen, junto a Todorov, los análisis de Irène Bessière, Jean Bellemin-Noël, Rosie Jackson, Rosalba Campra, Susana Reiz, Roger Bozzetto, Martha J. Nandorfy y Teodosio Fernández.

<sup>9</sup> D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en Alazraki (*et al.*), *ob. cit.*, pág. 20.

<sup>10</sup> D. Roas, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011, pág. 38.

él siempre recurra al término *fantástico*. El escritor entiende que la literatura es una lectura de la realidad<sup>11</sup>, un vehículo para comprender las fabulaciones que la interpretan. En un mundo donde no hay un conocimiento seguro de nada, la literatura tiene el mismo valor que el resto de explicaciones posibles. Parafraseando las diferentes reflexiones del propio autor, las ficciones permiten entender el mundo desde la tentación de lo imposible, desde la intuición, puesto que se alcanza la revelación de aquello que la realidad esconde. Son, además, el deseo de restauración de una realidad maltrecha: «No es la ficción lo que está desacreditado, sino la realidad, una realidad tan mediocre y manipulada por los poderosos con la ayuda de los medios de comunicación y la mala política, que parece desdibujada de una borrosa masa ficcional de crímenes e imposturas»<sup>12</sup>.

El cuestionamiento de la idea asumida de realidad y del conocimiento es compartido tanto por la narrativa fantástica como por la narrativa posmoderna. Según la comparación efectuada por David Roas, ambas corrientes evidencian que la realidad se percibe mediante representaciones verbales, lo cual pone de manifiesto su carácter de artificio<sup>13</sup>. Ambas comparten, además, el empleo de la autorreferencialidad; esto es, uno de los modos de manifestación de la metaliteratura<sup>14</sup>. La metaficción es recurrente en ambas modalidades porque subraya la artificiosidad literaria y, al entremezclar realidad y ficción, rebate por ende la realidad extratextual, reclamando de nuevo un lector activo que entre en el debate epistemológico sobre la realidad<sup>15</sup>.

El aspecto metaliterario, utilizado como herramienta configuradora de lo fantástico, se encuentra en el cromosoma narrativo de José María Merino. En *Ficción continua*, el autor divide sus ficciones en torno a tres adscripciones: al mito, a lo metaliterario y a lo histórico. En el caso de su adscripción a lo metaliterario afirma:

Al elaborar algunas ficciones desde esa concepción que se ha venido a llamar «metaliteraria», no he pretendido seguir una moda ni practicar un juego, sino que lo he hecho por estimar que la relación de la ficción con la ficción no deja

---

<sup>11</sup> Véase su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, titulado simbólicamente «Ficción de verdad».

<sup>12</sup> J. M. Merino, «Los límites de la ficción», *Revista Anthropos*, núm. 208, 2005, pág. 91.

<sup>13</sup> D. Roas, *Tras los límites de lo real...*, ob. cit., pág. 2011, pág. 153.

<sup>14</sup> Francisco G. Orejas (2003) sostiene que, pese a la insistencia de algunos críticos en vincular la metaficción con la posmodernidad, esta se repite, aunque con menos frecuencia, a lo largo de los siglos, puesto que su ejemplo por antonomasia se encuentra en el *Quijote*.

<sup>15</sup> Esta idea coincide con la definición canónica de la metaficción propuesta por Waugh: «[...] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of constructions, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text». En P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London and New York, 1993, pág. 2.



de ser un reflejo de la relación de la ficción con la propia realidad. Esa cosecha de ficciones que hemos conseguido hacer fructificar en la realidad nos permite hacer acopio de elementos para hacerla menos salvaje, para domesticarla. Relaciono la ficción con la ficción atreviéndome a imaginar la realidad como una ficción primaria, silvestre, sin elaboración alguna<sup>16</sup>.

Con esta imbricación de niveles de ficción a modo de *mise en abyme*<sup>17</sup>, Merino enlaza con el valor que posee la literatura por sí misma, «favorecedora de la pluralidad ideológica, liberal en el mejor de los sentidos»<sup>18</sup>. No es casual, por lo tanto, que sea el escritor coruñés quien haya propuesto la inclusión del término *metaliterario* en el diccionario de la RAE. Según su definición, no se trata de que el autor sea personaje dentro de la obra, de las referencias a personajes literarios, ni del cúmulo de referencias culturalistas, sino que consiste en la «vuelta de tuerca» lograda al trasgredir los límites de la ficción; al invadir de algún modo la realidad, pero sin infringir el principio de verosimilitud.

El hecho de que la literatura canónica se vea imbuida por la metaficción gravita según Merino en el hecho de que la literatura pertenece al ámbito de lo fantástico: «Acabaré aventurando que si la buena ficción ordinaria, realista, es siempre una réplica de la realidad la buena ficción fantástica actúa también, no como réplica de la realidad sino como réplica de la ficción ordinaria. La literatura es el hábitat natural de lo fantástico, y por eso ha conseguido colonizarlo en buena medida [...]»<sup>19</sup>.

Las categorías de lo metaliterario son tan variadas como sus teóricos y las corrientes histórico-críticas que las postulan<sup>20</sup>. Nuevamente, nos referimos a la concepción del propio autor al respecto, en esta ocasión extraída del artículo «Los límites de la ficción». Aun siendo consciente de la difícil taxonomía de lo metaliterario, al erigirse en el terreno de las intuiciones, José María Merino distingue tres grandes grupos: en primer lugar, «la ficción en la ficción»; en segundo lugar, los apócrifos —invenciones de autores, personajes, libros, lugares, etc., que se hacen pasar como concernientes a la realidad—; y, finalmente, el «hiperespacio

---

<sup>16</sup> J. M. Merino, *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pág. 27.

<sup>17</sup> La terminología de los niveles narrativos responde a la expuesta por Gérard Genette en *Figuras III* (1972): «Vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo que *todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato.*» Genette distingue tres niveles: el extradiegético —la narración de los sucesos principales de la ficción—, el diegético o intradiegético —los sucesos narrados en ese primer nivel—, y el nivel metadiegético —la narración de los sucesos en segundo grado; esto es, la narración dentro de una narración—. En G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pág. 284.

<sup>18</sup> J. M. Merino, *Ficción continua*, ob. cit., pág. 27.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 94.

<sup>20</sup> Los principales teóricos sobre la metaficción son Robert Alter —*Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975)—, Linda Hutcheon —*Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1980)—, Steve G. Kellman —*The Self-Begetting Novel* (1980)— y Patricia Waugh —*Metafiction: The Theory and Practise of Self-Conscious Fiction* (1985).

ficcional», la comunicación perfecta entre realidad y ficción, en la que la realidad de la vida y la realidad de la ficción se someten a una circularidad que recuerda la dicotomía barroca entre vida y sueño, vida y teatro, así como al soñador soñado<sup>21</sup>. En general, como se desprende del siguiente análisis, en la narrativa del autor predominan el primer y el tercer grupo: la ficción en la ficción y el hiperespacio ficcional.

## 2. LA METAFICCIÓN EN MERINO A LA LUZ DE SUS CUENTOS

A pesar de que la metaficción es una constante en los relatos fantásticos de José María Merino, debido a la breve extensión de esta investigación frente a la magnitud de su cuentística, se aludirá solo a los aspectos más recurrentes y a los relatos más representativos y conocidos<sup>22</sup>.

Desde su primera recopilación de relatos, *Cuentos del reino secreto*, se advierte uno de esos tópicos que examinan la relación entre realidad y ficción: el valor de los mitos. En estos cuentos, el escritor se propone llevar lo fantástico a los ámbitos rurales y urbanos del León de su infancia, y rescatar lo que ya había en ellos de mitológico. La metaficción no se encuentra en la alusión a un tipo de literatura dentro de otro artefacto literario, sino en la anteriormente denominada «vuelta de tuerca» que se produce cuando esas fábulas se materializan; es decir, la fábula irrumpe en la realidad textual, con lo que plantea al lector, desde la verosimilitud narrativa, la existencia de lo fantástico en su vida. Un ejemplo de ello es *La tropa perdida*, en la que un ejército francés de la Guerra de la Independencia se presenta siglos después en una abadía para recuperar ciertas riquezas escondidas allí durante la contienda. El abad acaba por entender la situación de extrañeza: «Todos los relatos leídos sobre viejos sucesos recobraban de pronto la clave de la realidad.»<sup>23</sup>

Otro empleo metafictivo es la presencia de escritores como personajes, protagonistas o no, del relato. Muchos de los cuentos se convierten, de este modo, en una reflexión sobre el proceso creador, tal como comenta el autor en el prólogo a *Cincuenta cuentos y una fábula*: «El narrador está siempre esperando —por no decir buscando— esas semillas de los relatos, que están presentes en el mundo real pero que solo pueden germinar en los campos de la imaginación, para acabar

<sup>21</sup> J. M. Merino, «Los límites de la ficción», ob. cit., pág. 83.

<sup>22</sup> En su completo estudio sobre la metaficción y los mundos posibles en la narrativa de Merino, Cheng Chan Lee señala seis temas comunes: la exploración del acto de escribir y su intervención en la realidad, las relaciones entre historia y ficción basadas en el concepto posmoderno de la historia, los aspectos de lo imaginario y su confluencia en la realidad, las variaciones sobre la identidad, la ampliación del concepto tradicional de realismo, y, finalmente, los modelos de mundos ficcionales —agrupables según Lee en lo ficcional verosímil y en lo fantástico verosímil—. C. C. Lee, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, págs. 22, 189-193.

<sup>23</sup> J. M. Merino, *Historias del otro lugar...*, ob. cit., pág. 181.

elevando sus tallos y ramajes en esa otra realidad que es la literatura. En algunos de mis cuentos he intentado reflejar ese acecho del narrador, que no vive libremente, sino sujeto a esa pasión, o manía, de dejarse fecundar por las azarasas semillas del relato<sup>24</sup>».

En el marco de esas reflexiones que confiere el estatuto del personaje escritor, la narración se desarrolla en dos niveles narrativos: la diégesis en la que el escritor es el protagonista y la diégesis (metadiégesis) que el propio protagonista está creando. En la mayoría de los casos, la concomitancia de ambos planos, acaba provocando el solapamiento y el escritor es invadido por su ficción; esto es, se produce una metalepsis al transgredirse los niveles narrativos<sup>25</sup>.

Uno de los relatos que presenta esta estructura es *El viajero perdido*, cuento que da título al libro de 1990. En él, un escritor, a raíz del encuentro con un hombre extraño que asegura estar perdido y le pregunta cómo llegar a la estación de tren, siente la imperiosa necesidad de escribir un relato. El personaje-escritor va trazando el argumento de su novela al tiempo que comenta diferentes aspectos con Berta, su compañera. Esta también se interesa por su decurso hasta el punto de tener pesadillas con él. Las obsesiones del escritor y la compañera no quedan ahí: la «vuelta de tuerca» tiene lugar cuando confluye la redacción del nudo argumental de la novela con un viaje de negocios de Berta. El lector percibe cómo los planos de la ficción y de la metaficción se desarrollan a la par hasta que convergen. Similar es la imbricación de planos en cuentos como *Oaxalcoalco*.

Otros relatos insertos en la temática de la creación narrativa son *Un personaje absorto* y *Fiesta*, que giran en torno a la frustración del escritor y la obsesión por la verosimilitud. La variedad de juegos entre realidad y ficción que pueden figurar en un cuento llega a su culmen en *El caso del traductor infiel*, relato que presenta una mayor complejidad de niveles narrativos<sup>26</sup>. En esta ocasión el protagonista no es un escritor, sino un traductor, Antonio Lugán, encargado de ofrecer la versión española de unas novelas policíacas de mucho éxito, pero poca calidad literaria según su parecer. Por este motivo y ante la desidia que le provoca traducir cada una de las entregas de la saga, decide modificar levemente la traducción respecto al original: selecciona los sinónimos que presenten a la detective protagonista de una forma más pedante y burlesca. En el resultado del *traductore traditori* hay

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 19.

<sup>25</sup> La metalepsis, expresada por Merino como «vuelta de tuerca» es formulada por Genette en los siguientes términos: «El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva. [...] toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar, produce un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora fantástica.» En G. Genette, *ob. cit.*, págs. 289-290.

<sup>26</sup> Este cuento es objeto de análisis del artículo de Victoria Béguelin-Arguimon «La metaficción en “El caso del traductor infiel” de José María Merino» (2002).

ya un elemento metaficticio, puesto que es capaz de modificar una ficción, de transformar una realidad —textual y extratextual— mediante las palabras.

La primera «vuelta de tuerca» se produce cuando la traición es descubierta por alguien cercano a la escritora de la novela con conocimientos de español. La autora decide vengarse haciendo que el asesinato que la detective deba resolver en la siguiente novela sea el de un traductor infiel. El título del cuento de Merino se convierte de por sí en metaliterario, puesto que será también el título de esa novela vengativa. De este modo, la diégesis se convierte en metadiégesis, lo literario en metaliterario. Pero el juego no acaba aquí. La segunda «vuelta de tuerca» consiste en la materialización en el primer nivel de la narración de esa novela metadieética cuando el traductor es perseguido y atacado. El primer plano y el segundo se intercalan hasta el punto de resultar uno, al tiempo que se produce una tercera «vuelta de tuerca»: el personaje de esa última novela que detecta la traducción manipulada lee las novelas policíacas de la autora, cerrándose así el cúmulo de imbricaciones, juego de espejos o *mise en abyme*. En este último caso, la metaficción aparece en la metaficción. Ante todo este cúmulo de relaciones entre realidad y ficción, el traductor acaba por asumir que «su confusión empezaba a ser la única realidad posible»<sup>27</sup>.

El elemento metafictivo también se configura a partir de las relaciones que se establecen entre los diferentes cuentos. De nuevo aplicando la terminología de Genette, algunos cuentos sirven de hipotexto de relatos posteriores (hipertexto). En relación con ello se halla también la intertextualidad de Bajtin. De este modo, algunos personajes aparecen en otros cuentos, se repiten lugares... Esto es perceptible, sobre todo, en *Cuentos del reino secreto*, *El viajero perdido* y *Cuentos del barrio del Refugio*.

Muestra de esa intertextualidad es el personaje del profesor Eduardo Souto. El lingüista aparece por primera vez en *Las palabras del mundo*, cuento de *El viajero perdido*. A través de sus diferentes apariciones, Souto se convierte en un ser distinto porque busca entender y descifrar aquello que permanece oculto. El resto de personajes circundantes ven en él cierto grado de locura, pero lo que el profesor deja patente en sus diferentes investigaciones —llevadas a cabo al margen de departamentos universitarios— para descifrar esos códigos secretos —el murmullo de las aguas, el lenguaje de los objetos, el código de las pintadas callejeras, etc.— es que sus interpretaciones no son más increíbles o descabelladas que el resto de las que se aceptan como únicas e inamovibles: «Todo son signos, todo son mensajes. El quid está en saber encontrar su significado. Esta sociedad abyecta rechaza y persigue cuantos mensajes no sean publicitarios, mercantiles, y con ello cava su propia fosa cada vez más honda. Pero todo sigue lleno de otras señales y de otros signos.»<sup>28</sup>

En los experimentos de Souto hay ciertos elementos metaficcionales puesto que sus pesquisas por desautomatizar las coordenadas de lo que aparentemente

<sup>27</sup> J. M. Merino, *Historias del otro lugar...*, ob. cit., pág. 337.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 392.

constituye la realidad son el correlato de lo que Merino intenta con sus propios cuentos. La «vuelta de tuerca» más evidente se encuentra en el prólogo a *Las puertas de lo posible*, donde el profesor Souto asegura que hace veinte años que conoce a José María Merino. Como en la unamuniana *Niebla*, se juega con la ficción en la ficción y con los límites entre realidad y ficción, al afirmar que, en el relato *El viaje inexplicable*, Merino «introduce a un personaje de ficción llamado “profesor Souto», acaso como un homenaje dedicado a mi persona pero que no puedo comprender»<sup>29</sup>.

La coherencia y ligazón entre diferentes cuentos que configuran una realidad literaria autónoma alcanza su máxima expresión en *El libro de las horas contadas*. Su protagonista, Pedro, es un escritor enfermo que decide sobrellevar la incertidumbre y agonía de lo que pueden ser sus últimos días realizando una de sus mayores pasiones: escribir, como si se tratase de la «ebullición de una memoria que no quiere terminar»<sup>30</sup>. De este modo, todo el libro se constituye a partir de relatos interrelacionados que se inspiran en aspectos de su vida, por lo que aparecen en ellos metaliterariamente su mujer y su primo, hecho que crea discusiones sobre la libertad del escritor para concebir otras realidades.

Y es que, como se ha expuesto anteriormente, la realidad es también un cúmulo de construcciones. La ejemplificación de la manera en que los relatos instauran otra realidad se encuentra en el cuento *Tertulia*, hipertexto de *Para general conocimiento*, ambos pertenecientes a *Cuentos del barrio del Refugio*. En él, un grupo de personas del barrio se reúnen en tertulia para reflexionar sobre el acontecimiento de este último cuento: hipotexto que ya presenta elementos metaficticiales y, al ser objeto de reflexión intratextual, se produce la «vuelta de tuerca». Por una parte, así como los lectores comentan los cuentos de Merino, desde el interior de ellos se produce la misma acción hermenéutica, cuestionándose de nuevo los límites entre realidad y ficción. Por otra parte, las conversaciones de los tertulianos funcionan igual que los relatos fantásticos, ya que abordan los aspectos más inexplicables de la realidad del barrio.

Dado que la realidad es un artefacto más, la literatura es la posibilidad de una alternativa, un refugio. Por este motivo, el barrio del Refugio es la concreción espacial de esa concepción. Esta es la interpretación que puede extraerse del relato *Los libros vacíos*. Su protagonista es un gran aficionado a la lectura que, tras sufrir una enfermedad que lo tiene hospitalizado, no encuentra literatura en sus libros. La ficción literaria parece haber desaparecido de su biblioteca personal: *El Quijote*, *En busca del tiempo perdido* o *La isla del tesoro* se transforman en simples obras históricas, sociológicas y psicológicas que no suscitan el mismo interés al carecer de sustancia literaria. Hay en este juego metaliterario un trasunto de la voluntad de Merino por potenciar la vertiente fantástica de la tradición hispánica y por exponer, a través de la propia literatura, la importancia que esta tiene para el ser humano. De ello se desprenden dos más de las constantes de la cuentística del

<sup>29</sup> J. M. Merino, *Las puertas de lo posible*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pág. 12.

<sup>30</sup> J. M. Merino, *El libro de las horas contadas*, Madrid, Alfaguara, 2011, pág. 31.

autor. Por un lado, los lazos que se establecen entre las diferentes obras literarias —desglosados también en *Papilo Siderum*— y, por otro, la comprensión de uno mismo a través de la literatura —noción que se convierte en cuento, de nuevo metaliterariamente, en el entrañable *El viaje secreto*—.

En síntesis, las consideraciones que se desprenden a través de lo metaliterario redundan en el cuestionamiento de la realidad. Por encima de todos los ejemplos aquí expuestos sobresale la intención de mostrar la importancia de la literatura en sí misma, en un mundo cada vez más incierto pese a su aparente consistencia.

Mediante esta escueta selección se constata que la cohesión e integridad del amplio corpus literario de José María Merino goza de una mayor coherencia que la propia realidad y, paradójicamente, lo logra sirviéndose de lo fantástico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J., «¿Qué es lo neofantástico?», en Alazraki (*et al.*), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 265-282. Introducción, compilación de textos y bibliografía de David Roas.
- BÉGUELIN-ARGUIMON, V., «La metaficción en “El caso del traductor infiel” de José María Merino», en *José María Merino: Grand Séminaire de Neuchâtel, Coloquio Internacional, 14-16 de mayo de 2001*, Zaragoza, Pórtico, DL, 2002, págs. 177-187.
- ENCINAR, Á. y GLENN, K. M., *Aproximaciones críticas al mundo narrativo de José María Merino*, León, Edilesa, 2000.
- GENETTE, G., *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GÓMEZ DOMINGO, F. M., «José María Merino: el “realismo fantástico”», *Ínsula*, núm. 756, 2009, págs. 37-40.
- HOLLOWAY, V. R., «La circunscripción del sujeto: metaficción, mito e identidad en la narrativa de José María Merino», *ALEC*, núm. 26, 1996, págs. 85-101.
- LAREQUI GARCÍA, E. M., «Sueño, imaginación, ficción. Los límites de la realidad en la narrativa de José María Merino», *ALEC*, 13, 1988, págs. 225-247.
- LEE, C. C., *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.
- MERINO, J. M., *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- «Los límites de la ficción», *Revista Anthropos*, núm. 208, 2005, págs. 82-91.
- *Las puertas de lo posible*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.
- *Ficción de verdad: Discurso leído el día 19 de abril de 2009 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. José María Merino y contestación del Excmo. Sr. D. Luis Mateo Díez*, Madrid, 2009. Consultado en [www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/\(voanexos\)/arch0CDD6D4FB1918DCDC12575AC003A9747/\\$FILE/Discurso\\_RAEJMMerino.pdf](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000028.nsf/(voanexos)/arch0CDD6D4FB1918DCDC12575AC003A9747/$FILE/Discurso_RAEJMMerino.pdf) (10-IV-2013).
- *Historias del otro lugar: Cuentos reunidos (1982-2004)*, Madrid, Alfaguara, 2010.
- *El libro de las horas contadas*, Madrid, Alfaguara, 2011.
- *La realidad quebradiza*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.

OREJAS, F. G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.

ROAS, D., «La amenaza de lo fantástico», en Alazraki (*et al.*), ob. cit., págs. 7-44.

— *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

STURNIOLO, N., «Fantasía, humor y metaliteratura en la mitificación de José María Merino», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 691, 2008, págs. 111-116.

TODOROV, T., «Definición de lo fantástico», en Alazraki (*et al.*), ob. cit., págs. 47-64.

WAUGH, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London and New York, 1993 (1.<sup>a</sup> edición de 1984).





## CAPÍTULO 25

# *Obabakoak* de Atxaga. Del discurso fantástico literario al gráfico

ARAIA TAMAYO ÁLVAREZ

*Departamento de Comunicación Audiovisual  
Universidad del País Vasco  
Universidad Complutense de Madrid*

### INTRODUCCIÓN

En este trabajo que he titulado *Obabakoak de Atxaga: del discurso fantástico literario al gráfico*, analizaré los diferentes niveles que encontramos en el empleo de elementos que cambian la realidad; es decir, las diferentes formas de lo fantástico dentro de la obra. Veremos por un lado cómo funcionan estos niveles en el discurso literario de *Obabakoak*, y por otro, cómo funcionan en la imagen o en el discurso fantástico gráfico.

Para ello, utilizaré como ejemplo imágenes fantásticas del artista contemporáneo Gregory Crewdson, y hablaré de cómo se han utilizado estos recursos en la adaptación cinematográfica del libro, titulada *Obaba* y dirigida por el cineasta vasco Montxo Armendáriz.

#### 1. LOS ELEMENTOS CONCURRENTES DE LO FANTÁSTICO. LA VACILACIÓN FANTÁSTICA

Comenzaré por acercarme a las tres condiciones básicas que requiere lo fantástico para construir su sentido y que concurren en la mayoría de definiciones

aportadas por filósofos y escritores. Estas condiciones funcionan tanto en el discurso literario como en el gráfico.

1. La primera sería una fuerte identificación o integración del lector o espectador con el mundo y naturaleza de los personajes. Ese mundo ha de resultarle familiar.
2. La segunda: la irrupción de un acontecimiento extraordinario en ese mundo familiar.
3. La tercera: La vacilación del lector-espectador entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos. Para crear el efecto fantástico, ambas posibilidades deben estar igual de abiertas.

Lovecraft añade otra condición a las anteriores: remarca la importancia de la atmósfera para generar la impresión fantástica. Esta condición será como veremos más adelante un recurso fundamental en el discurso fantástico gráfico.

## 2. NIVELES DE EMPLEO DE ELEMENTOS QUE CAMBIAN LA REALIDAD EN EL DISCURSO LITERARIO

Como comentaba, ese tiempo de la duda es el tiempo de lo puramente fantástico. Sin embargo, toda narración dinámica, ya sea literatura o cine, requiere como norma general una explicación de los hechos. El tiempo de vacilación necesita un desenlace y el autor tiene que optar por ofrecer una explicación natural o sobrenatural de los acontecimientos.

En el momento en el que se suministra una explicación y cesa la vacilación, se sale de lo genuinamente fantástico.

Distinguimos por lo tanto tres niveles en el empleo de soluciones narrativas ante el misterio fantástico, que funcionan tanto en los discursos literarios como gráficos.

En el mundo de Obabakoak, encontramos ambos niveles. Veamos un ejemplo de cada uno de ellos:

- El primer nivel: es el que opta por una explicación al misterio que puede explicarse por las leyes de la razón, pero que sin embargo resulta «increíble, inquietante o insólito».

En el relato de Esteban Werfell se cumplen todas las condiciones fundamentales de lo fantástico.

Esteban sufre un desmayo en la iglesia una tarde de su adolescencia. En él tiene la visión de una chica alemana llamada Maria Vockel que le invita a tener una relación epistolar con ella, facilitándole su dirección en Hamburgo.

¿Puedes quererme? —volvió a preguntar, y por un instante vi sus labios, ligeramente entreabiertos, y su nariz.

Sí —le respondí. Me parecía la única respuesta posible.

Pues ven a buscarme, Esteban. Ven a Hamburgo —dijo ella—. Maria Vockel, Johamesholf, 2, Hamburgo —añadió a continuación.

No es nada, Esteban, no es nada. Estate tranquilo —escuché entonces. Estaba caído en el suelo del coro, y el canónigo se inclinaba sobre mí. Andrés me daba aire agitando una partitura.

¡María Vockel! —exclamé.

Tranquilo Esteban. Solo ha sido un mareo.

Tras este extraordinario acontecimiento, el chico se pone en contacto con ella por correspondencia y, con gran desconcierto, descubre que la chica realmente existe. Ambos, sorprendidos por el insólito suceso, aceptan su falta de explicación lógica y se sumergen en la fantasía más pura.

— Maria Vockel. Johamesholf, 2. Hamburgo —respondió mi padre leyendo el remite.

Un escalofrío recorrió mi espalda. Parecía imposible que una cosa como aquella pudiera ocurrir. Pero allí estaba la prueba de que sí (pág. 63).

La joven le escribe lo siguiente en su carta:

Querido Esteban: no debemos asustarnos por lo que no podemos comprender, no al menos cuando, como en nuestro caso, lo incomprendible parece tan bonito (pág. 64).

El relato alarga el misterio de la explicación ante tal suceso extraordinario, tanto para Esteban como para el propio lector. Años después, siendo Esteban adulto, decide ir a la dirección de María para conocerla.

... la idea de visitar a mi primer amor — que yo había considerado como absolutamente normal — comenzó a desasosegarme...

... Faltaban solo unas horas para que yo tomara el tren de vuelta cuando, dejando bruscamente aquella ventana, bajé corriendo las escaleras del hotel y llamé a un taxi (pág. 70).

El final del capítulo desenlaza el misterio a través de una anagnórisis sufrida por el personaje cuando descubre el secreto de su padre en la creación de su fantasía infantil de Maria Vockel.

— Señor Werfell, la Maria Vockel que usted creyó conocer fue solo una invención de su padre... nunca vivió en esta casa.

Pasemos ahora a ver un ejemplo del segundo nivel en el libro.

- El segundo nivel es el que funciona con una explicación sobrenatural.

En el relato titulado *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*, se produce un acontecimiento extraordinario cuando desaparece Javier, un pobre chico del pueblo, y un jabalí blanco con aptitudes humanas empieza a frecuentar el pueblo.

En esas consideraciones me enredaba cuando a principios de febrero, un mes después de que Javier huyera, un jabalí completamente blanco apareció en la calle mayor de Obaba. Para gran admiración de quienes lo contemplaban, no retrocedió ante la presencia de gente, sino que correteó por delante de ellas de tal manera, con tal sosiego y mansedumbre, que más parecía una criatura angélica que una fiera (pág. 82).

Los personajes del relato, dudan acerca de la naturaleza de tal acontecimiento pero finalmente aceptan las leyes sobrenaturales.

El jabalí blanco no era otro que nuestro muchacho, no era otro que Javier, quien había mudado de naturaleza a causa de la triste vida que llevaba como persona». Y, al parecer, Matías argumentó su juicio de la siguiente manera:

¿Acaso no habéis visto cómo se ha quedado en la plaza, mirando a los niños que jugaban con la nieve? ¿Y acaso no hacía Javier lo mismo? ¿Y no tenía este jabalí, igual que Javier, una mancha violácea alrededor del hocico?

Por lo que cuentan los que en ese momento estaban presentes, a este razonamiento del anciano siguió una gran discusión, y ello porque algunos cazadores negaban que el jabalí tuviera mancha, en tanto que otros lo afirmaban apasionadamente.

La carta del canónigo Lizardi termina con su aceptación absoluta de las leyes sobrenaturales y desconocidas.

Entonces, entre los jadeos, creí escuchar una voz. Attendí mejor y ¿qué crees que escuché? Pues la palabra que, en un trance como aquel, hubiera proferido cualquier muchacho: ¡madre! Ante mis propios ojos aquel jabalí se quejaba y lloriqueaba, y decía madre, madre, una y otra vez... pura ilusión, dirás tú, puras figuraciones de un hombre cansado y de poca templanza; y eso es lo que yo mismo me digo cuando recuerdo lo que he leído en los libros de ciencia o lo que nos exige la fe. Sin embargo, no puedo olvidar lo que vi y escuché en la cueva.

Por último veamos en qué consiste el tercer nivel y cómo se aplica en el libro. Este es el nivel de la suspensión del tiempo fantástico.

- Tercer nivel: suspensión del tiempo fantástico.

Como he mencionado antes, estamos acostumbrados a que el relato dinámico opte por alguna de las dos respuestas anteriores en su desenlace.

Sin embargo, hay casos en los que no se ofrece una explicación clara de los sucesos, manteniendo tanto las hipótesis naturales como sobrenaturales igual de abiertas. Se suspende de esta forma el relato en el tiempo de lo fantástico.

En Obabakoak encontramos este tercer nivel en la fábula del lagarto que se retoma en varios relatos del libro.

Las madres de Obaba cuentan a los niños:

—Nunca os quedéis dormidos sobre la hierba. Si lo hacéis, vendrá un lagarto y se os meterá en la cabeza.

—¿Por donde? —preguntábamos.

—Por el oído.

—¿Para qué?

—Para comeros el cerebro.

—¿Y qué pasa después?

—Os volveréis tontos, igual que Gregorio» (pág. 241).

Aparte de Gregorio, el narrador tiene la sospecha de que a su compañero de la escuela Albino María, también le había sucedido algo parecido por culpa del demonio de Ismael, ya que «en poco tiempo había pasado de ser uno de los alumnos más listos de la escuela a ser el más torpe».

El narrador consulta en la enciclopedia y descubre que «la variedad del lagarto *Lacerta viridis* podía ser peligrosa para el hombre...». A pesar de que su lógica le impide creerse la fábula, la hipótesis va tomando fuerza. Es por ello que trata de volver a Obaba para encontrar respuestas sobre aquel misterio sin aclarar.

Finalmente, el personaje tiene una disputa con Ismael, el criador de lagartos y se queda encerrado toda la noche en la caseta donde los guarda.

Tras ese incidente, empieza a perder audición y reflejos, convirtiéndose en un bobo, y de esa forma cierra el libro, dejando al espectador con la duda y varias hipótesis abiertas:

¿Realmente el personaje tenía razón y los lagartos de Ismael eran peligrosos y le habían entrado en la cabeza tanto a Albino María como a él? ¿O es que se había vuelto loco?

... Y entonces me llevaron a una sala toda llena de corcho, y me dijo mi tío: perdona, sobrino, pero es por tu bien. Dicho de otro modo que lo puedas entender, lo que ha pasado es que se te ha metido un lagarto en la cabeza. Y tenemos que sacar a ese lagarto, porque te está haciendo mucho mal.

¿Que los lagartos me hacen mal? Le respondí yo. Eso no es posible, tío, son muy verdes. Pero nada más responderle, me arrepentí. Quiero decir que vi lágrimas en los ojos de mi tío (pág. 488).

### 3. NIVELES DE EMPLEO DE ELEMENTOS QUE CAMBIAN LA REALIDAD EN EL DISCURSO GRÁFICO

Paso ahora a ver cómo funcionan en el lenguaje gráfico estos niveles de lo fantástico.

Encontramos imágenes, en las que se percibe un efecto fantástico a pesar de que no se identifique claramente el acontecimiento que lo ha generado. Distinguimos de esta forma acontecimientos fantásticos gráficos ciertos e inciertos.

En una de estas imágenes el elemento fantástico que irrumpe en la escena es claramente identificable: un haz de luz.

En otra imagen sin embargo, percibimos la presencia de un acontecimiento fantástico, pero no sabemos identificarlo en un elemento concreto.

Observamos por lo tanto cómo las representaciones visuales de algunos acontecimientos fantásticos son claramente identificables, concretos y precisos, y otros sin embargo son más ambiguos e indeterminados, pero no por eso imperceptibles.

La atmósfera es, como hemos visto, un elemento clave para crear la experiencia fantástica en el espectador. Hay diferentes recursos atmosféricos que funcionan a menudo en la creación de escenas fantásticas. Atmósferas cargadas de elementos simbólicos que presagian la llegada de algo, o la presencia de algo desconocido para el espectador que hacen que este se cuestione: «aquí va a pasar algo».

El artista decidirá los diferentes aspectos escénicos a la hora de componer la imagen: la localización, los objetos, los personajes y la iluminación.

Veamos como ejemplo la puesta en escena de esta imagen fantástica proyectada en la pantalla del artista norteamericano Gregory Crewdson.

La escena se enmarca en un no lugar cualquiera. La quietud reforzada por la nitidez de la escena provoca una atmósfera extraña y tensa.

El artista utiliza en sus imágenes momentos efímeros del día que se sitúan en el pasaje de un estado de luz a otro que está al caer: como pasajes del atardecer al anochecer, el alba o la noche...

Cabe aquí relacionar la carga simbólica que tienen estos momentos del día, como la relación del anochecer con la llegada de lo peligroso, lo misterioso, lo sobrenatural, y por otro lado, su relación con lo sublime: la oscuridad y el mal clima son elementos a los que Burke atribuye la capacidad de despertar el sentimiento sublime.

Por otro lado la llegada de un cambio atmosférico simboliza un cambio brusco dentro del relato y advierte de la inminente llegada de algo inesperado: tormentas, tornados, o incluso pueden llegar a sugerir cosas de carácter más desconocido y apocalíptico, como guerras, plagas, pandemias y crisis.

Asimismo, el uso de los procedimientos digitales sobre la imagen le aportará mayor definición y potenciará el aspecto dramático de la atmósfera.

Para ir terminando, analizaré los recursos fantásticos utilizados en el discurso literario de Obabakoak y en su adaptación cinematográfica Obaba. Para ello analizaré brevemente dos relatos.

#### 4. EL RELATO DE ESTEBAN WERFELL: DEL DISCURSO FANTÁSTICO LITERARIO AL GRÁFICO

Empezaré con el relato de Esteban Werfell.

El libro abre con el personaje redactando un suceso fantástico de su adolescencia en Obaba: concretamente, el acontecimiento sobrenatural que tiene lugar en la iglesia cuando Maria Vockel se le aparece y su posterior relación epistolar con la joven.

La vacilación fantástica se prolonga hasta que es adulto y decide ir a visitar a su antigua novia Maria Vockel para descubrir cómo es realmente.

En la obra literaria, Atxaga utiliza un recurso visual muy interesante en el momento diegético de la narración: se alterna la historia de su infancia con lo que ocurre a través de la ventana del escritorio de Esteban.

Los cambios atmosféricos que se van produciendo al otro lado de la ventana acompañan el relato fantástico, y preparan la atmósfera adecuada que presagia un cambio en el relato y la llegada de lo desconocido o de un acontecimiento extraordinario.

Estos van aumentando en intensidad y tensión:

Al otro lado de la ventana el cielo se había vuelto completamente gris, y una lluvia fina, invisible, oscurecía la hiedra que cubría la caseta de los cisnes (pág. 33).

El día seguía gris, pero la lluvia era mucho más intensa que minutos antes, y su sonido, el sordo murmullo que producía al chocar contra la hierba, llegaba hasta la sala con claridad. Y también había un cambio en los alrededores del estanque: los cisnes estaban ahora fuera de su caseta, y batían sus alas con inusual violencia. Nunca había visto así a los cisnes (pág. 34).

Volvió a mirar hacia el parque. Ya no había cisnes en el estanque, se habían refugiado todos en la caseta» (pág. 35).

Miró hacia el parque a la vez que mojaba la pluma en el tintero. Sin los paseantes de costumbre, bajo la lluvia, los alrededores del estanque parecían más solitarios que nunca (pág. 38).

El parque seguía tan solitario como antes, y los árboles, ajenos aún a la proximidad de la primavera, presentaban un aspecto cansino. Y tampoco los cisnes daban señales de vida (pág. 40).

Un cisne graznaba a la puerta de su caseta, desaforadamente, y parecía reprimir a la lluvia. No paraba de llover. Aplastaba la hierba y formaba charcos cada vez más profundos (pág. 42).

El cisne que estaba junto a la puerta de la caseta volvió a graznar, consiguiendo esta vez que todos los que permanecían dentro lo imitaran. La algarabía le distrajo de sus recuerdos (pág. 44).

OBABA. Adaptación cinematográfica.

En el guión de la adaptación cinematográfica de Obabakoak, la historia de la adolescencia se independiza de su narrador original, es decir, el propio Esteban de adulto, y este pasa a ser un narrador extradiegético omnisciente.

Por lo tanto, la pieza audiovisual, a pesar de ser fiel en cuanto a la adaptación de los personajes, época, escenarios, diálogos etc. no se vale de los recursos simbólicos visuales que Atxaga propone.

##### 5. «LA FÁBULA DEL LAGARTO»: DEL DISCURSO FANTÁSTICO LITERARIO AL GRÁFICO

Analicemos ahora los relatos que tratan la «fabula del lagarto».

Como se ha dicho antes, esta historia queda abierta, sin una respuesta clara a lo sucedido:

¿Por qué se quedó sordo y tonto el personaje de Albino María?

¿Por qué se queda posteriormente sordo el narrador? ¿Se ha vuelto loco?

¿O los lagartos han entrado realmente en su cabeza? ¿Tal vez ha sucedido otra cosa que desconocemos?

En la adaptación cinematográfica, la protagonista es una chica. Ella también duda ante las diferentes explicaciones posibles ante el asombroso hecho de que Albino María se quedara sordo y tonto de un día para otro, y ante las pruebas que apuntan a Ismael y sus lagartos como culpables.

Por accidente, se queda encerrada en la caseta de los lagartos y a partir de ese día empieza a perder oído y a estar más distraída. El médico le dice que tiene el tímpano perforado. A pesar de ir en contra de toda lógica, empieza a creer que realmente ha corrido la misma suerte que Albino María y que un lagarto se le ha metido en el cerebro.

La película nos marca un revés en el momento en el que recuerda que tiene una prueba audiovisual en sus manos para comprobar lo que sucedió mientras ella dormía en la caseta: se grabó a si misma dormida. Cuando visualizamos la grabación, justo en el momento en el que se acerca el lagarto a la chica ella sale del encuadre de la cámara, quedándose fuera de campo. Este recurso audiovisual perpetuará la duda.

Por último, este trabajo ha servido para ejemplificar cómo se adaptan los recursos fantásticos en diferentes lenguajes artísticos.



## CAPÍTULO 26

### La fantasía del suicidio en los cuentos de Enrique Vila-Matas

LAURA PACHE CARBALLO  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

Se tuer, c'est prendre une mort pour  
l'autre, c'est une sorte de bizarre jeu de mots

MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*

*Suicidios ejemplares* es el segundo volumen de cuentos de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948), publicado en 1991, después de *Nunca voy al cine* (1982) y antes de *Hijos sin hijos* (1993), la antología personal *Recuerdos inventados* (1994) y *Exploradores del abismo*, de 2007. En él asistimos a un proceso de autoconocimiento, a una búsqueda infatigable de un sentido a la vida (literaria) por parte de los personajes de estos relatos (y tal vez del mismo autor), hacia la comprensión de un mundo en el que no acaban de encajar. Dibujan recorridos propios ante una realidad que les es «extraña y hostil»<sup>1</sup>, haciendo cómplice al lector, para dejar, como dice el libro, que proyecte su «mundo interior sobre el mapa secreto y literario de este itinerario moral que aquí mismo ya nace suicidado» (pág. 8). Así empieza la obra, con el primer cuento que funciona de prólogo y presentación del resto. Ese «Viajar, perder países», que el autor extrapola a «viajar, perder suicidios;

---

<sup>1</sup> Vid. E. Vila-Matas, *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991, pág. 7. A partir de ahora indicaremos entre paréntesis los números de página de la edición consultada: Barcelona, Anagrama (Compactos, 238), 2007<sup>3</sup>.

perderlos todos» hasta que se «agoten», añade, «las nobles opciones de muerte que existen» (pág. 8). Porque para él la vida es una mezcla y el viaje de su conciencia es el que va a la nada, construyendo a su vez un sólido y contradictorio sistema de coordenadas esenciales para expresar la relación con la realidad y la ficción, su vínculo con el mundo<sup>2</sup>, en el que entra con acceso directo la literatura. De este modo, el concepto de la pérdida adquiere un valor positivo y creativo, para acabar dibujando una literatura de la negación: los autores que dejan de escribir en *Bartleby y compañía*, el ventrílocuo que busca una voz propia en *Una casa para siempre*, la suplantación de la identidad en *Impostura*, los seres alejados de la sociedad de *Hijos sin hijos* o la exploración del abismo en el último volumen de cuentos, por nombrar algunos; todos intentos de búsqueda inútiles dentro del laberinto del no. Se trata de personajes infelices, independientemente de la razón y la consecuencia (dejar de escribir o querer matarse) y *se produce* así una brecha, un roto, un vacío, un abismo: el de la imposibilidad. Negación del acto de escribir (y de vivir de la literatura), imposibilidad de sobrellevar el propio mundo (y de vivir en la literatura). Deseo de desaparecer e identidad constituyen sin duda constantes vilamatianas.

Años más tarde encontramos en *Perder teorías* (2010) a un escritor, doble del mismo Vila-Matas, quien, ante la empresa de escribir una teoría de la novela, parece descubrir «la futilidad de toda teoría literaria y de todo viaje y quizás la futilidad de todo y comienza a perder países y a perder teorías, a perderlas todas»<sup>3</sup>. Esa inanidad es la que arrastrará a muchos de los protagonistas de sus obras y en concreto a los de este peculiar recorrido suicida. Así, si estos personajes se plantean suicidarse, lo hacen para volver a reaparecer de esa nada, como de la duda, y a partir de la simbólica negación de la existencia, renacer de sus cenizas. Constituye una oda al optimismo y a las ganas de vivir, pues a medida que uno escribe y «viaja» por las páginas del libro, tanto autor como lector van perdiendo «suicidios» y desaparece el impulso aniquilador. Representa por ello una vía de salvación y de reivindicación de la vida, máxima última de su literatura. Pues en esta «una voz dice que la vida no tiene sentido pero su timbre profundo es el eco de ese sentido»<sup>4</sup>. Se hace patente así la voluntad, como ha dicho algún crítico y el mismo autor, de vivir una vida diferente, de construir una huida, el perfeccionamiento de la realidad por medio de la fantasía. Podría resumirse con una cita de Juan Antonio Masoliver Ródenas, quien de *El viaje vertical* (1999) señala que «nos lleva de una realidad exterior a una búsqueda interior, al suicidio y a la resurrección»<sup>5</sup>. De manera que, después de todo, lo que Vila-Matas nos presenta aquí por medio del simbólico valor del deseo de muerte voluntaria es

<sup>2</sup> Cf. E. Vila-Matas, «Aunque no entendamos nada», Santiago de Chile, J.C. Sáez, 2003, págs. 15-16.

<sup>3</sup> «Breve autobiografía literaria», <[http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_perderteorias.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_perderteorias.html)>

<sup>4</sup> <http://www.enriquevilamatas.com/autobiografia.html>

<sup>5</sup> Vid. J. A. Masoliver Ródenas, «El extraño viaje de Enrique Vila-Matas», en Margarita Heredia, ed., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, pág. 168.

una invitación a viajar, a buscar y a resucitar. Acerca de ese borgesiano deseo de no ser Nadie, afirma: «es cierto que ha sido una constante en mi obra. Pero creo que hay una técnica de desaparecer que conduce a reaparecer con más fuerza»<sup>6</sup>. Lenguaje y estilo van relacionados en todos estos cuentos, sin dejar ni un solo cabo suelto en un vasto y autónomo universo literario repleto de suicidios que configura un meticuloso ciclo de cuentos. Para Epicteto Díaz Navarro, se trata de una literatura donde «encontramos la exploración de un territorio en el que caben pocas seguridades, empezando porque no se niega el carácter de realidad sino que se cuestiona; no se llega a una negación definitiva, pero tampoco a una afirmación»<sup>7</sup>.

Y de aquí se desprende el efectivo poder regenerador de la literatura ante un no menos literario fallecimiento. Ya en una de sus primeras obras, *La asesina ilustrada* (1977), se anuncia el tema de la muerte, esta vez del lector. El letal manuscrito de Elena Villena proyecta la paradoja de tener que morir en la realidad por culpa de la lectura. Toda la obra de Vila-Matas gira en torno a la oposición-complementación de la realidad y la ficción, de la vida y de la literatura. No se trata de romper la barrera que separa un mundo de otro, sino de diluirla, de sumergir lo real en lo literario y viceversa. Por eso estos suicidios, o mejor, la fantasía de estos suicidios, funciona como motor de creación y de existencia, dentro y fuera del libro. Como si todos fuéramos investigadores de una compleja realidad que cuanto más obvia se nos presenta a simple vista, menos verdadera resulta.

En el cuento «Los amores que duran toda la vida», asistimos a esa peculiar dialéctica entre realidad y ficción donde ambas se funden en una única visión. Vila-Matas lo consigue gracias a saber acercarse a la esencia humana a través de personajes imperfectos y por eso auténticos, a ser capaz de distanciarse por medio de una fina ironía y presentarlo todo desde una inteligente visión crítica pero desenfadada del mundo (o de los mundos). Aquí la protagonista y su abuela se reúnen «por ver quién de las dos cuenta más historias a la otra» (pág. 145). Unas «inventadas» y otras «rigurosamente veraces». Aunque disfrutan recreando fantasías, en el relato, «desgraciadamente» una de ellas «ha sucedido de verdad» (pág. 146). A pesar de saberla imaginada, la abuela la asume como cierta, dejando que así la protagonista «desgarre» y complete su realidad.

Todo se reinventa a partir de la ficción, ya que ese proceso lúdico en el que se convierte la literatura implica pasar por el filtro de la imaginación. Significa jugar en mitad de un caos, a través del cual, escritor, personajes y lector deben orientarse en la incesante búsqueda hacia uno mismo. Con unas reglas reformuladas constantemente, donde la vida y la muerte, si se quiere, pueden borrarse y volver a dibujarse por medio del humor y la invención. Como la literatura era para Cortázar su terreno de juego lo es igual para Vila-Matas, al que le gusta

---

<sup>6</sup> Cf. Andrea Bajani, entrevista a Enrique Vila Matas, «Da Gutenberg a Google», <[http://www.festivaldellamente.it/eventi\\_dettaglio.asp?id=249](http://www.festivaldellamente.it/eventi_dettaglio.asp?id=249)>.

<sup>7</sup> Vid. Epicteto Díaz Navarro, «Los relatos de Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas», *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14 de diciembre del 2007. <<http://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-7-cuento.htm>>.

«ver el lado oculto de las cosas, la otra cara de los lugares comunes, de las frases hechas...»<sup>8</sup>, y de ahí que su escritura se convierta en una especie de recreo constante, materializado en una marcada tendencia a la profundización psicológica que transforma y rehace todo lo preconcebido. Por eso se sustenta en un tipo de estética antirrealista, «cuanto más realista eres, más amenazas las bases de tu propio arte»<sup>9</sup>. De ahí también que la muerte se vea desde esta perspectiva de desahogo, un elemento más de diversión, «siempre tan estúpidamente cómica», como recita el narrador del cuento «El coleccionista de tempestades» (pág. 172), visión que aparece ya en su primer libro de relatos: «después de todo (...) la muerte es una forma de divertirse»<sup>10</sup>. Así, Vila-Matas concede al suicidio —imaginario— el poder de restablecer el orden de muchas cosas. El solo pensamiento de hacerlo desencadena una reacción, como si creciera otro mundo ficticio dentro de la misma ficción, donde el suicidio real en sí mismo ya no tuviera sentido, puesto que la fuerza de la invención es tal que asume un poder simbólico. Esto difiere de lo que encontramos en otro exponente en materia de suicidios. En el apartado que les dedica de *Crímenes ejemplares*, Max Aub sostiene que ni siquiera pensar sirve para salvarse de la muerte: «Yo no existo, sobrevivo, vivir —lo que se dice vivir— solo los que no piensan. Los que se ponen a pensar no viven. La injusticia es demasiado evidente. Bastaría pensar para suicidarse»<sup>11</sup>. El poder de la fantasía difiere en los dos autores, alcanzando en Vila-Matas cuotas mucho más funcionales. Su difusa frontera entre realidad y ficción y la consecuente subversión de algunas normas hacen posible que el suicidio tenga fuerza renovadora. Pues la experiencia de la aniquilación tiene lugar en el ámbito de lo irreal, convirtiéndose en un tránsito que no acaba literalmente con la vida, justamente porque el acto, sinsentido para los dos, no depende de lo ajeno sino del poder de la imaginación, ámbito individual que con el libro adquiere una dimensión global. Lo absurdo se proyecta en direcciones diferentes. En la serie de cuarenta y tres suicidios de Aub, entre los que destacan tres dialogados y uno metalingüístico, asistimos a una visión existencialista que deriva al nihilismo. Una postura pesimista que se sustenta en la supervivencia y que niega una existencia plena, igual que muchos personajes vilamatianos, solo que en estos el salto final se hace por medio de mecanismos que van más allá de las convenciones realistas y se acaba superando la imposibilidad de la existencia. Esto se relaciona con el gusto por la extrañeza propio del escritor barcelonés, que opera casi como motor creativo: «la misma magia que se encuentra en todo aquello que nos parece raro y subversivo, pura efervescencia suicida»<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Cf. E. Vila-Matas, *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga&Fierro, 2006<sup>2</sup> [1995], pág. 53.

<sup>9</sup> Cf. L. Themerson, «¿Se puede pasar?», en Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010, pág. IX.

<sup>10</sup> Vid. E. Vila-Matas, *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes, 1982, pág. 48.

<sup>11</sup> M. Aub, *Crímenes ejemplares*, prólogo de Eduardo Haro Tecglen, Calambur (1996), pág. 91.

<sup>12</sup> Cf. E. Vila-Matas, *El traje de los domingos*, ob. cit., pág. 148.

De este modo la literatura, entendida como imaginación, como escritura, lectura, conocimiento o pura recreación estética, adquiere una dimensión recreativa, en la doble acepción de la palabra. Por un lado, es capaz de proyectar novedad, de reinventar y cambiar la realidad, y por otro, está dotada de un componente lúdico basado en el humor y la ironía que muchas veces se retroalimentan. Algo de eso se anuncia ya en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), en la que leemos: «pronto se vio que el suicidio no era la solución ni era nada, y que solo podría ser realizado en el espacio mismo de la escritura»<sup>13</sup>. «Si escribimos es para saber algo de nosotros mismos (...) para ser felices, para no suicidarnos, para no volvernos locos (...) escribimos para jugar»<sup>14</sup>. Pues, como afirma el autor, «si algo tiene de extraordinario la literatura es que es un espacio de libertad tan grande que permite todo tipo de contradicciones»<sup>15</sup>. Así, asistimos a suicidios «por nostalgia, por necesidad de redención, por gracia, por fanatismo, por amistad, por grandeza, por dar risa, por desesperación, pero nunca por miseria»<sup>16</sup>. El sucinto epílogo que cierra los doce relatos del volumen se despide con una referencia directa a la escritura: «no hagamos ya más literatura» (pág. 173), recuperando al Pessoa del principio de «Viajar, perder países»<sup>17</sup>. Este texto de cierre no es como los otros, estrictamente un relato de ficción, pues remite a la carta que Mario de Sá-Carneiro envió a Pessoa (para cerrar el círculo) el 31 de marzo de 1916, en la que se anuncia lo que más tarde ocurriría: se suicidó, envenenándose en un hotel de París, con tan solo veintiséis años de edad. Este toque de realidad dentro del marco ficcional completa el mapa del principio, en el que, una vez llegados al final, se ha terminado de definir. Representa, en su conjunto, un original homenaje a la máxima cervantina de querer vivir la vida en la ficción ante la insatisfacción del presente. La ejemplaridad de la fantasía abre así las puertas a la posibilidad; y su irrealidad no pasa por lo inverosímil sino por lo posible dentro de las coordenadas propias de cada historia. También recoge una premisa brechtiana, por la que gobierna un absurdo cotidiano generalizado contra el que debemos luchar sin remedio. Este va unido a un sentimiento de angustia existencial e insignificancia, trasfondo moral propio de Beckett y bañado, a su vez, de una comicidad irreverente y absurda que lo acerca al humorismo ramoniano, entendido como una posición vital: «casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una

<sup>13</sup> Cf. E. Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 217), 20095, pág. 37.

<sup>14</sup> Cf. E. Vila-Matas, *El traje de los domingos*, ob. cit., pág. 53.

<sup>15</sup> Cf. E. Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, Madrid, Sexto Piso, 2008, págs. 203-204.

<sup>16</sup> Cf. Á. Enrígue, «Suicidios ejemplares», en Margarita Heredia, ed., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007, pág. 83.

<sup>17</sup> El poema de Pessoa remite a la fragmentación del «yo» y al viaje como instrumento de conocimiento que caracteriza a muchos de los protagonistas vilamatianos: «Viajar, perder países! / ser outro constantemente / por alma não ter raízes, / de viver de ver somente / ;Não pertencer nem a mim! / ;Ir em frente, ir a seguir / a ausência de ter um fim, / e da ânsia de o conseguir! / Viajar assim é viagem / Mas faço-o sem ter de meu / Mais que o sonho da passagem / o resto é só terra e céu.», en F. Pessoa, *Poesie scelte*, Florencia, Passigli, 2006, pág. 186.

actitud frente a la vida», escribiría Gómez de la Serna en 1928<sup>18</sup>. En esta misma línea, encontramos a Enrique Jardiel Poncela, quien dedica entre sus «Aforismos sobre temas que, por no ser de actualidad, está siempre de actualidad» sendos apartados a la muerte y al suicidio, y entre ellos escribe: «Morirse es un error» o «El suicidio es la teoría de muchos y la práctica de unos pocos.»<sup>19</sup> Compárese con este de Max Aub: «Los que dicen: / — Dan ganas de matarse / — Dan ganas de desaparecer / — Dan ganas de morirse, / no se suicidan nunca.»<sup>20</sup>

Así, el tratamiento humorístico y su consecuente efecto cómico constituyen una constante en todo la obra vilamatiana. Pues ante el vacío, tal y como leemos en el cuento de *Exploradores del abismo*, «Amé a Bo», «la seriedad es un misterioso continente del cuerpo que sirve para ocultar los defectos de la mente»<sup>21</sup>. El humor y lo absurdo son la salida, junto a la imaginación, al sinsentido de la vida, donde no tiene cabida, por tanto la gravedad.

En el relato «El coleccionista de tempestades», por ejemplo, asistimos a un irónico final por muerte natural, totalmente inesperada, que frustra el meticoloso plan suicida del protagonista. Pues para él la muerte era «un despertador muy cómico» (pág. 166) y así acaba anunciándose en un periódico de Milán «con sorda ironía la noticia: “Fallece cuando se disponía a suicidarse”. A mí me parece que Maestro», afirma el narrador, «de haberla leído, la habría encontrado tan estúpidamente cómica como la muerte misma» (pág. 172). Vila-Matas nos deja claro que es muy capaz de reírse —y así escapar— de casi todo, hasta de la mismísima muerte y lo cómico se nos presenta como algo deshilvanado y deforme pero sin dolor<sup>22</sup>, siguiendo los preceptos de la Poética aristotélica. Por otro lado, el uso recurrente de la ironía (ya en el título: ¿cómo unos suicidios pueden ser ejemplares?<sup>23</sup>), otro recurso típicamente cervantino, va ligado a la personal concepción del fenómeno humano por parte del escritor y está, por tanto, relacionado al humor y la comicidad (recordemos, sinónimo de salvación). El tratamiento irónico de muchos pasajes dramáticos de estos cuentos recuerdan por su efectividad a autores como Chéjov, Kafka, Borges o Cortázar y en ello reside gran parte de su fuerza expresiva. En *París no se acaba nunca* (novela publicada en 2003) se afirma que «la ironía es la forma más alta de sinceridad»<sup>24</sup> y en *Exploradores del abismo*<sup>25</sup> se considera esta como «rasgo de elegancia, de tímida felicidad, en definitiva». Los sutiles procedimientos de aticismo irónico actúan como engranaje narrativo para mostrar la insensatez inherente al mundo, contra la que luchan

<sup>18</sup> R. Buckley y J. Crispin (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973, pág. 270.

<sup>19</sup> E. Jardiel Poncela, *Máximas mínimas y otros aforismos*, Barcelona, Edhasa, 2000, pág. 71.

<sup>20</sup> M. Aub, *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1996<sup>2</sup> [1991], pág. 71.

<sup>21</sup> E. Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 178.

<sup>22</sup> M. Á. Garrido, «Jalones para una teoría del humor» en *Ínsula* núm. 579, marzo de 1995.

<sup>23</sup> Sobre lo «ejemplar» del título, Cf. Fernando Valls, *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, pág. 125-154.

<sup>24</sup> E. Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2007<sup>2</sup> [2003], pág. 47.

<sup>25</sup> E. Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, ob. cit., pág. 17.

todos estos seres. La principal y mayor ironía de este libro de relatos es concebir un tipo de suicidio que en lugar de matar, regenera. Representa una especie de desconfiguración del alma para llegar a lo desconocido, ese «no entender nada» tan vilamatiano que concibe «la fabulación como método de conocimiento y avance en que no se entiende»<sup>26</sup>.

El principal recurso de estilización seguido por Vila-Matas en estos cuentos pasa por narrar con la mayor naturalidad posible los hechos y los presentes de todos sus personajes, donde se cuelan casi siempre comportamientos y seres raros o enajenados, víctimas de sus propios mundos pero que aceptan en la medida en que desean cambiarlos. Mucho de este trabajo de aceptación casi cotidiana de hechos sorprendentes viene asimilado gracias a la autenticación de la voz narradora. La plena consciencia de dicha naturalidad se revela como un elemento fundamental para no poner en duda lo que se dice gracias a la lógica universal que traba todos estos relatos. La aceptación del suicidio radica en la libertad y sobre todo en el criterio de verosimilitud. Todo lo que pasa en estos mundos ficticios resulta posible dentro de los límites ontológicos de los mismos pero no tiene por qué serlo en los de la estricta realidad. Esto tiene que ver con la borrosa frontera entre realidad y ficción<sup>27</sup> en la que se mueve el autor. Es tal la cotidianidad en la que se inserta lo fantástico, hilvanado por una singular destreza narrativa, que el diálogo entre realidad e irrealidad dentro de los límites de la ficción se traduce formalmente en la expresión deformada, el verbo desatado o la imagen exagerada, creando un marcado efecto cómico consecuencia muchas veces del sinsentido que se esconde y que apunta a que lo fantástico puede remitir a lo natural o viceversa. Al final, lo que nos cuentan estas historias es que detrás de la normalidad se cuela el disparate, lo ilógico y la incertidumbre: lo inverosímil y lo absurdo. Son historias que tienden hacia el expresionismo y el sentido de extrañeza ante lo cotidiano. Buenas dosis de humor, sarcasmo, surrealismo, enajenación e ironía para subrayar la denuncia de un mundo avasallador del que se sale por la «realidad de la ficción».

Para seguir con Max Aub: «En todo suicidio hay un asesino que nunca es el suicida. Otro otro»<sup>28</sup>. O como se afirma en *El mal de Montano*, «quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble»<sup>29</sup>. Porque el suicidio en Vila-Matas se traduce en evanescencia, pero no para desaparecer completamente, sino para plantearse una nueva identidad, fruto del declarado deseo del escritor de no ser nadie, lo que le lleva a procurar no ser

---

<sup>26</sup> Vid. J. Otxoa, «Juego y laberinto en la obra de Enrique Vila-Matas», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco Libro, 2007<sup>2</sup>, pág. 31.

<sup>27</sup> «no hay día en que no vea cada vez más borradas por mis propios pies las fronteras entre la realidad y la ficción sobre las que bailo» en Enrique Vila-Matas, «Aunque no entendamos nada», ob. cit., pág. 16.

<sup>28</sup> M. Aub, *Crímenes ejemplares*, ob. cit., pág. 72.

<sup>29</sup> E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 436), 2009<sup>3</sup> [2002], pág. 16.

nunca únicamente él mismo, sino también ser descaradamente otros<sup>30</sup>. Igual que hacen los protagonistas de estos cuentos, potenciales y paradójicos homicidas de sí mismos. Estos parecen cumplir la máxima del «je est autre» de Rimbaud por la que se anuncia la desintegración del yo a través de la muerte, a favor de una desaparición del sujeto que persigue la búsqueda de algo externo que hable a través de él, tratando de (re)crearse a sí mismo a través del desdoblamiento suicida en que conviven realidad y fantasía. Binomios insalvables como lo son la vida y la muerte en este particular universo literario y real, pues tal y como reza ya uno de los protagonistas de otro viaje similar: «la vida no es más que nostalgia de la muerte. No venimos de la vida sino de la muerte»<sup>31</sup>. Pues toda esa pasión por desaparecer, todas esas tentativas, llamémoslas suicidas, son a su vez intentos de afirmación del yo»<sup>32</sup>. Se crea una nueva dimensión en que todo confluye: pensamiento y hechos, ficción y realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Obras de Enrique Vila-Matas*

#### Narrativa

- *La asesina ilustrada*, Barcelona, Lengua de Trapo, 1996<sup>2</sup> [1977].
- *Nunca voy al cine*, Barcelona, Laertes, 1982.
- *Impostura*, Anagrama, Barcelona, 2003<sup>2</sup>, [1984].
- *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 217), 2009<sup>5</sup> [1985].
- *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 281), 2008<sup>2</sup> [1988].
- *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 256), 2007<sup>2</sup> [1993].
- *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 342), 2007<sup>2</sup> [1995].
- *El viaje vertical*, Quinteto, Madrid, 2006 [Anagrama, Barcelona, 1999].
- *Bartleby y compañía*, Madrid, Quinteto, 2009<sup>4</sup> [Anagrama, Barcelona, 2000].
- *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 436), 2009<sup>3</sup> [2002].
- *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2007<sup>2</sup> [2003].
- *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

<sup>30</sup> VV.AA., *El juego del otro*, Madrid, Errata Naturae, 2010, pág. 22.

<sup>31</sup> Cf. E. Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 342), 2007<sup>2</sup> [1995], pág. 85.

<sup>32</sup> E. Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 11.



## Libros de ensayos

- *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga&Fierro, 2006<sup>2</sup> [1995]
- *El viento ligero en Parma*, Madrid, Sexto Piso, 2008.
- *Et. al., El juego del otro*, Madrid, Errata Naturae, 2010.

## Otros

- «Autobiografía caprichosa», en Margarita Heredia, ed., *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2007.
- «Aunque no entendamos nada», Santiago de Chile, J.C. Sáez, 2003.
- «Breve autobiografía literaria», <[http://www.enriquevilamatas.com/obra/l\\_suicidio-sejemplaresV1.html](http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_suicidio-sejemplaresV1.html)>.

*Sobre Enrique Vila-Matas*

- ABAD FACIOLINCE, H., «¿Por qué se mata un escritor?», <<http://abraliteradura.blogspot.com/2009/08/hector-abad-faciolince-por-que-se-mata.html>>
- BASANTA, Á., «Suicidios ejemplares. Enrique Vila-Matas», *ABC Literario*, 11 de mayo de 1991.
- CASAS BARÓ, C., «Las voces del ventrílocuo», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., *Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco Libro, 2007<sup>2</sup>, págs. 95-104.
- ECHEVARRÍA, I., «La escritura como supervivencia», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., págs. 115-118.
- ENRIGUE, Á., «Suicidios ejemplares de Enrique Vila-Matas», *Vuelta*, 189, México D.F., agosto de 1992, págs. 45-46.
- «Suicidios ejemplares», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., págs. 81-84.
- ENRIGUE, Á., «Suicidios ejemplares», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., Barcelona, Candaya, 2007.
- GIOVANNINI, A., «El secreto de la pareja eléctrica o la ambigua relación entre el arte y la realidad», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., ob. cit., págs. 77-84.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, I., «El notario de lo raro», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., págs. 239-241.
- MASOLIVER RÓDENAS, J. A., «Una coreografía de la destrucción», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., págs. 85-89.
- «El extraño viaje de Enrique Vila-Matas», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., Barcelona, Candaya, 2007.
- «Vila-Matas y el viaje al final de la noche», en Margarita Heredia, ed., ob. cit., págs. 371-374.
- MONTAÑO GARFIAS, E., «Ya no lucho por reconocimiento; ahora cruzo el abismo: Vila-Matas», *La jornada*, 1 de abril del 2007, <<http://www.jornada.unam.mx/2007/04/01/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>>.

- THEMERSON, L., «¿Se puede pasar?», en Enrique Vila-Matas, *Perder teorías*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
- VALLS, F., «*Hijos sin hijos*. Los episodios nacionales de Enrique Vila-Matas», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas, eds., ob. cit., págs. 105-124.
- *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.

### *Temas generales*

- ALONSO, S., «Poética del cuento», *Lucanor*, 6, septiembre de 1991, págs. 43-54.
- «Contar, crear libremente», *Las nuevas letras*, 8, 1988, pág. 68.
- ÁLVAREZ, A., *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- ANDERSON IMBERT, E., *El cuento español*, Buenos Aires, Columbia, 1959.
- AUB, M., *Crímenes ejemplares*, Madrid, Calambur, 1996<sup>2</sup> [1991].
- BÉRTOLO, C., «Le nouveau pacte narratif», *Magazine littéraire*, 330, marzo de 1995, pág. 33.
- BUCKLEY, R. y CRISPIN, J. (eds.), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza, 1973.
- DURKHEIM, E., *El suicidio*, Madrid, Akal, 1982.
- GALLEGO, G., «El fantasma del realismo», *República de las letras*, 19, octubre de 1987, págs. 37-40.
- GARRIDO, M. Á., «Jalones para una teoría del humor» en *Ínsula* núm. 579, marzo de 1995.
- JARDIEL PONCELA, E., *Máximas mínimas y otros aforismos*, Barcelona, Edhasa, 2000.
- MORON, P., *El suicidio*, México D.F., Publicaciones Cruz O., Lito Arte, 1992.
- MUECKE, D., *Irony and the Ironic*, London & New York, Methuen, 1982.
- *The Compass of Irony*, New York, Methuen, 1983.
- PELLICER, G. y VALLS, F., eds., *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto, 2010.
- PESSOA, F., *Poesie scelte*, Florencia, Passigli, 2006.
- PRADO, B., «Qué matan los suicidas», <<http://www.literaturas.com/v010/sec0309/suplemento/suicidas.htm>>.
- SÁIZ RIPOLL, A., «La muerte en la literatura. Suicidio», <<http://www.islabahia.com/arenaycal/2005/11noviembre/anabel121.htm>>.
- VALLS, F., *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003.
- «El suicidio y la literatura», <<http://foro.elaleph.com/viewtopic.php?t=28911>>.

PARTE III  
TEATRO



## CAPÍTULO 27

### Silencio y censura sobre María Lejárraga

ROCÍO PILAR SALINAS DÍAZ

*Instituto de Estudios Riojanos*

Mientras el artista trabaja, es un anacoreta, porque está en soledad, fuera del mundo y de toda inquietud material, solo con su tormento frente a su obra, que aún en las rebeldías le acaricia los ojos y la inteligencia; íntimo con ella en intimidad superior a la del amor más apasionado, poseyendo su alma con la más firme de las posesiones, absorto, profundamente atento en constancia, en renunciamiento y pobreza, puesto que de nada necesita, en perfecto desinterés puesto que nada quiere saber de la vida<sup>1</sup>.

Para quien escribe esta cita la obra de arte, que comparara con la meditación, es un don. El artista trabaja solo frente a su obra, en intimidad superior a la del amor más apasionado. Concibe el proceso de creación artística como don irreprimible, como fuerza natural que arrastra por donde pasa y que es capaz de crear una flor o una manzana. El artista, enamorado de su obra, como tal, renuncia a todo bien material, puesto que la vida no le interesa cuando está creando.

---

<sup>1</sup> G. Martínez Sierra. *La vida inquieta. Glosario espiritual*, Madrid, Renacimiento, 1910, pág. 83.

Si partimos de esta idea, lograremos comprender por qué la autora de esta cita, María Lejárraga (1874-1974), renunció a firmar las casi doscientas obras, según la Sociedad General de Autores, que aparecen con el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra.

En este trabajo presentamos una nueva versión sobre los porqués de este hecho, contraria a la que se conoce hasta la fecha. Analizaremos por qué el silencio recae sobre este nombre y cómo la censura política y también de género, la han mantenido en la sombra.

## 1. LUCES Y SOMBRAS DEL S. XX

Cuando una época es tan rica como lo fue el principio del s. xx de nuestra literatura hispana, se destacan algunos escritores y otros quedan a la sombra, cubriéndolos la capa de la historia como una lápida. Conocemos a Benavente, Juan Ramón Jiménez, Santiago Rusiñol, los hermanos Álvarez Quintero, por citar algunos escritores; Manuel de Falla, Joaquín Turina o Albéniz... entre los músicos. Pero nada sabemos de una mujer que colaboró con todos ellos, que peleaban por trabajar a su lado, y es que estamos hablando de éxitos internacionales como *El amor brujo*, que es una colaboración entre Falla y María Lejárraga.

Nos encontramos a principios del S. xx durante la revolución social y cultural conocida como modernismo, que despertó gracias a la crisis internacional y nacionalmente fue potenciada por el llamado desastre del 98. El clima cultural promovido por los jóvenes de ambas orillas y «el fin del poder político español sobre tierras americanas resultó condición inexcusable para que, sobre los escombros, pudiera forjarse la nueva y duradera fraternidad de la invención literaria y de la poesía [...]. Mil corrientes de comunicación vuelan sobre el Atlántico, en las dos direcciones, [...] tejiendo fortísima red de hilillos invisibles [...] el modernismo estaba en el aire e irrumpió súbitamente como la primavera»<sup>2</sup>. Y así se produjo la renovación en la literatura, la poesía y el arte en general, renovación ideológica que conllevaría a un cambio social y político en el futuro, renovación en la que María Lejárraga «no solo ayudó a redactar manifiestos, y fundar revistas literarias asociadas al modernismo, sino que también desarrolló un estilo prosístico muy admirado por otros modernistas e introdujo un nuevo modelo de hacer teatro en España, redefiniendo al hacerlo la relación entre feminidad y modernidad.»<sup>3</sup>

Aquí vamos a recordar la actuación de esta mujer en el ámbito artístico, feminista y político. Jugó un gran papel en la renovación del teatro del S. xx, con numerosos éxitos nacionales e internacionales, colaboró y fundó de dos de las revistas más importantes del Modernismo, *Helios* (1903) y *Renacimiento* (1907)

<sup>2</sup> R. Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, págs. 34-35.

<sup>3</sup> S. Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra, 2003, pág. 129.

junto con Juan Ramón Jiménez y destacó dentro del ámbito literario y musical de principios del siglo xx.

Al mismo tiempo fue un símbolo dentro de la revolución feminista, colaborando en la lucha con discursos y traducciones de lo que acontecía en el extranjero.

Y dentro del ámbito político, vital su actuación como diputada durante la II República Española y mano derecha de Fernando de los Ríos.

A pesar de todo ello, su nombre permanece en la sombra, sus libros no se reeditan, «su nombre no figura en ninguna de las listas de escritores y artistas elaboradas por los historiadores del modernismo hispánico. El nombre que aparece es el de su marido...»<sup>4</sup> ya que, como hemos dicho, en el umbral del S xx, María Lejárraga decidió usar la firma *G. Martínez Sierra* y presentar sus obras al público con nombre masculino. No debería sorprendernos, si recordamos que Joanne Rowling también tuvo que crearse una firma con las iniciales *J.K. Rowling*, para esconder que era una mujer y vender Harry Potter, un siglo después.

## 2. GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA: ¿SEUDÓNIMO, COLABORADOR O MANAGER?

G. Martínez Sierra es la firma que aparece en la portada de unos doscientos títulos. Al ser el nombre real de una persona no podemos decir que actúe realmente como seudónimo.

Gregorio se dedicará a la vida literaria, a las tertulias, a las relaciones públicas de la firma que llevaba su nombre, además fue empresario de teatros, como el Eslava de Madrid, desarrollando y llegando a ser el primer auténtico director de escena, «con iniciativas tan importantes como «Un Teatro de Arte en España»»<sup>5</sup>, dedicándose a la dirección, a la escenografía, a la administración/economía y a las relaciones personales de la empresa y se encargará de fundar y dirigir revistas y editoriales donde publicar los libros que llevan su nombre o los de sus amigos, por todo ello aquí lo proponemos como el primer manager, *avant la lettre*.

Por otra parte, María siempre defenderá la idea de que era su colaborador, dando lugar a la sociedad de colaboración más insólita de la literatura, única y casi desconocida.

Triunfaron gracias a la amistad que iniciara Gregorio con figuras de la talla de Benavente, Juan Ramón, los Quintero, Santiago Rusiñol... y que María alimentó, real y metafóricamente, con almuerzos y sobremesas a modo de tertulias, en «la casa de la Primavera», como la bautizó Juan Ramón.

Y aunque al principio escribieran juntos, luego sería ella la que empuña la pluma en solitario para escribir una obra que compone: ensayos, teatro, óperas, zarzuelas, textos feministas, revistas, traducciones...

<sup>4</sup> S. Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia...* pág. 129.

<sup>5</sup> M. L. González Peña, *Música y músicos en la vida de María Lejárraga*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2009, Pág. 29.

Ambos trabajaron duro juntos para lograr hacerse una firma, algo nada fácil durante los agitados años de lucha literaria para imponer el modernismo, como sabemos por Cansinos Assens y sus memorias. María y Gregorio compartían una ilusión que los llevó al matrimonio: escribir un drama, esta los mantendrá unidos como firma literaria, incluso después de su separación y hasta la muerte de este.

María recordará con emoción su primer artículo publicado y ver y «por primera vez nuestro nombre adoptado voluntariamente como cifra de nuestra común ilusión juvenil»<sup>6</sup>. Trabajaron duro y alcanzaron su sueño, *Canción de Cuna* fue un éxito teatral, representado en España, Hispanoamérica, París, Londres, Nueva York, Praga, Tokio... y de la que se han llegado a hacer cinco películas.

Pero el éxito profesional no fue ligado al familiar y la pareja se «descasó» en 1916, separándose definitivamente en 1922, cuando Gregorio y Catalina Bárcena, famosa actriz de su compañía de teatro, tuvieron una hija.

### 3. LOS HIJOS DE MARÍA Y GREGORIO

Los comienzos fueron de arduo trabajo, y es que no era fácil que un empresario de teatros invirtiera en un dramaturgo desconocido. La primera obra teatral la representaron gracias a Santiago Rusiñol, quién en pleno auge de su carrera, les propuso escribir un drama entre los tres, y así el nombre G. Martínez Sierra logró verse por primera vez en cartel.

Si Rusiñol les abrió las puertas de los teatros, Benavente y Benito Pérez Galdós también fueron sus *padrinos*, la metáfora no se aleja, pues María como ya hicieran Cervantes, Bécquer o Delibes, llamará *hijos* a sus obras de arte, aunque en este caso, no eran hijos solo de un padre, al estilo mitológico, sino que tenían un padre y una madre. María, como madre, nos cuenta que siempre ha procurado «presentarlos al mundo con la cara bien lavada, la pelambreira en orden y el vestido limpio, planchado y adornado con bordados cuando fue menester; de ninguno de ellos me avergüenzo, ya que nunca les he consentido mentir ni embaucar»<sup>7</sup>. Gregorio, como padre orgulloso y aunque no los pariera, los ha llevado de la mano por el mundo y ha conseguido que les salgan rentables, además de darles su nombre, en opinión de María recién casada pensó que los hijos de esta unión intelectual «con el nombre del padre tienen honra bastante»<sup>8</sup>, relegando su nombre propio al silencio y apostando por una firma masculina.

La pregunta es la siguiente: ¿Por qué decidió María que llevaran el nombre del padre, relegando el suyo propio al silencio? Nos los explica ella misma a los 76 años de edad, aparte de la anterior razón personal, nos presenta dos más basadas en el contexto de la época.

<sup>6</sup> M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*. México, Biografías Ganesa, 1953, pág. 97.

<sup>7</sup> M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo...*, pág. 126

<sup>8</sup> M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo...*, pág. 76



Una es que su oficio de maestra le impedía afrontar la dudosa reputación de una mujer literata. Esto es comprensible si tenemos en cuenta que ser maestra (entre 1897 y 1907), era la única «actividad laboral que estaba admitida por la mentalidad tradicional de la España de la Restauración, al ser considerada «femenina»<sup>9</sup>. Y que la escritura como «vía de expresión artística, con lo que tenía de confesión de sentimientos íntimos o incluso de denuncia, no era bien tolerada en la sociedad de su tiempo y por ello, como tantas otras, esta mujer se refugió en un pseudónimo masculino»<sup>10</sup>, según Alda Blanco.

Y la segunda razón fue la reacción familiar al llegar a casa su primer y único libro con su verdadero nombre, se trataba de un libro de Cuentos Infantiles, este sí era acorde con su profesión de maestra. El rechazo y la falta de apoyo familiar hacia su carrera de escritora le hizo jurar: «No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro»<sup>11</sup>.

Gregorio, con alma comercial, también da sus razones y explica que al público le atraen más las obras de un solo autor y en unas declaraciones afirma: «mi mujer es mi colaborador y tiene más talento que yo. Es más, mientras luché sin éxito, no he querido decir nada; pero ya que hemos triunfado, me gusta que se sepa, y no hay cosa que más me enorgullezca que el que digan que mi mujer tiene talento [...].... Le disgusta mucho que hable de ella. Esta confesión mía, sin duda, le desagradará»<sup>12</sup>. Y, firma antes testigos un documento en el que se lee: «Declaro para todos los efectos legales que todas mis obras están en colaboración con mi mujer María de la O Lejárraga y García (14 Abril 1930).»

A pesar de las razones contextuales o las de mercado, puro *marketing*, hay otra razón que ideológicamente podría ser suficiente, y es que María estaba a favor del anonimato en la obra de arte y piensa: «el ideal, sería acertar a escribir libros perfectos, cuyo autor quedase para siempre ignorado. A este sueño ha sido preciso renunciar desde que el escribir se ha convertido en modo de ganarse la vida. Por mucha repulsión que sintamos ante la publicidad, ante la intromisión del mundo en el insignificante secreto de nuestras vidas [...] hasta yo más enemiga más que nadie de la exhibición personal, ahora que la muerte me privó del «responsable» que hasta hace bien poco otorgábame la inapreciable merced de cubrir con su nombre único la mercancía común he de inclinarme ante el *ukase* (reglamento) [...]»<sup>13</sup> y firma sus obras María Martínez Sierra tras la muerte de Gregorio.

La decisión de usar una firma masculina vemos que es para María una merced pero también podemos ver que es una estrategia literaria que le permitió publicar artículos en periódicos y revistas y estrenar sus obras en los mejores teatros, en España y en el extranjero. Han denominado esta colaboración literaria de mu-

<sup>9</sup> M.J. Matilla Quiza, *María Lejárraga y el asociacionismo femenino 1900-1936*. Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>10</sup> A. Blanco, *María Martínez Sierra (1874-1974)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1999, pág. 27.

<sup>11</sup> M. Martínez Sierra, *Gregorio y yo...*, pág. 75

<sup>12</sup> A. Insúa, *Memorias*, Madrid, Editorial Tesoro, 1953, págs. 429-30.

<sup>13</sup> M. Martínez Sierra, *Una mujer por caminos de España*. Buenos Aires, Losada, 1952, pág. 255.

chas maneras, algunos críticos lo llaman *pseudónimo*, *estrategia vivencial*<sup>14</sup>, *razón literaria*, *sociedad de producción literaria*<sup>15</sup>, *razón social*<sup>16</sup> ... Pero es importante reconocer que esta firma le permitió publicar en periódicos vetados casi exclusivamente a firmas masculinas, le abrió las puertas de los teatros y que el público no prejuizgara sus obras por ser una mujer, además la utilizó para hablar de feminismo a través de una boca masculina —con las connotaciones que eso implica—, y coincidimos con la afirmación de Alda Blanco al decir que fue una «estrategia que consiguió que su voz y la teoría feminista que contiene su obra literaria, ensayística y periodística llegara más lejos, que tuviera más calado social.»<sup>17</sup>

Este trabajo defiende la teoría de que María Lejárraga utilizó el nombre G. Martínez Sierra como estrategia literaria, pero hay otra versión, la que presentamos a continuación, que no coincide con la anterior.

#### 4. INVESTIGACIONES ANTERIORES SOBRE EL CASO MARÍA LEJÁRRAGA

La versión extendida por la crítica acerca de esta colaboración es la presentada por su descubridora Patricia O'Connor y desarrollada por su biógrafa Antonina Rodrigo. Estas investigadoras no hablan de colaboración sino de *explotación* por parte de Gregorio y *abnegación* por parte de María. Su argumento se basa principalmente en la vida privada de la pareja y su separación.

Lo leemos en las afirmaciones de Rodrigo, que opina que Gregorio «sostenaba su vida en la explotación de dos mujeres: una le escribía las obras y otra las representaba»<sup>18</sup> y O'Connor nos cuenta que «Gregorio abandonó a María para vivir con Catalina (...) Cuando Gregorio la dejó en 1922, al nacer su hija con la actriz, puede que María sufriera una doble pérdida. Muchos creen que Gregorio, además de marido, era el sustituto de un hijo para María»<sup>19</sup>.

La conocida novelista Rosa Montero reproduce la versión de Rodrigo y añade que: «María, ya traicionada por Gregorio y maltratada por la Bárcena, aguantándolo todo desde el morbosos encierro de su silencio[...]»<sup>20</sup>.

Y podemos leer frases del tipo «dependencia afectiva femenina[...] invisibilidad de la escritora detrás del nombre de su marido, aceptada con voluntaria sumisión[...] entrega del talento y el trabajo por amor a quien no tiene méritos para ello[...] que las explotaba a las dos[...]».<sup>21</sup> Nos lo resume Ana Dionisio:

<sup>14</sup> A. Blanco, *María Martínez...* pág.15.

<sup>15</sup> S. Salaün, *Introducción a G. Martínez Sierra, Teatro de ensueño*, Madrid, Clásicos de Biblioteca Nueva, 1999, pág.15.

<sup>16</sup> G. Ricardo, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. México: Universidad de Puerto Rico, 1961, pág. 25.

<sup>17</sup> A. Blanco, *María Martínez...* pág. 35

<sup>18</sup> P.W. O'Connor, Patricia W. (2003) *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pág. 63.

<sup>19</sup> P. O'Connor, *Mito y realidad...* pág. 40.

<sup>20</sup> R. Montero, *Historias de mujeres*, Madrid, Alfaguara, 1995, pág. 125.

<sup>21</sup> P. W. O'Connor, Patricia W, *Mito y realidad...* pág.17.

«Habitualmente se les encorseta en la imagen típica de la esposa luchadora, abnegada, víctima del esposo sin escrúpulos que tras utilizarla le es infiel y termina abandonándola... para seguir utilizándola, eso sí». <sup>22</sup>

Así que ahora tienen dos versiones incompatibles de un mismo hecho y deberán pronunciarse por una de ellas, porque, estarán de acuerdo en que no es lo mismo decir:

«Escribía para su marido» que «usaba el nombre de su marido para firmar lo que escribía».

O «la abandonó por una mujer más joven» que «se separaron» o «se descasaron». Tampoco es lo mismo hablar de «explotación» que de «estrategia».

Las afirmaciones primeras están sesgadas de género, es decir, se basan en la vida personal de los autores y encasillan a María dentro del rol tradicional como mujer abnegada, sumisa, tonta...

La misma O'Connor se pregunta: «Como feminista ¿cómo pudo permitir María —y sin protesta aparente— que su marido tuviese una relación amorosa con otra mujer? Su conducta parece más propia de una esposa tradicional y sin formación profesional de una generación anterior». <sup>23</sup>

Si su nombre ha sido condenado al silencio y al olvido por la historia y la literatura, la crítica contemporánea, ha ignorado las circunstancias y el contexto social y cultural que la llevaron a tomar tal decisión y la han encasillado a la sombra de su marido, aportando una visión sesgada, basada en los estereotipos de género, para presentar a María como una esposa sumisa.

Es hora de presentar nuevos datos y entre ellos destacar el testimonio de Don Julio del Moral, extraído de las memorias de Cansinos Assens, contemporáneos de María, quien al hablar de Gregorio dice: «con una mujer como la que tiene, esa María, que vale un tesoro y a la que debe el argumento de *Canción de cuna*, va y se enreda con la Bárcena, [...] ahora que María es otra clase de mujer [...] María es una intelectual [...] al descubrir la traición de Gregorio, lo llamó a capítulo y le dijo: «Mira, ya veo que has dejado de amarme.... Eso es fatal, lo sé, en el sentimiento nadie manda y yo no he de hacer nada por mantener una fachada conyugal hipócrita... te dejo en libertad... sigue con la Bárcena y yo me iré a viajar por el extranjero...». Gregorio, que es también un espíritu a la moderna, le dio las gracias, le besó las manos y le entregó un libro de cheques... y así se solucionó el conflicto, sin suicidio y sin divorcio...». <sup>24</sup>

Claro que no existía el divorcio en España todavía, con lo cual lo que hicieron fue «descasarse», que era lo más parecido y lo más moderno que podía hacerse. Y aunque el matrimonio se disolvió no ocurrió lo mismo con la sociedad de producción, que se mantuvo firmando *G. Martínez Sierra* hasta la muerte de Gregorio.

<sup>22</sup> P. W. O'Connor, Patricia W, *Mito y realidad...* pág. 15.

<sup>23</sup> P. W. O'Connor, Patricia W, *Mito y realidad...* pág.69.

<sup>24</sup> R. Cansinos Assens, *La novela de un literato. Tomo 1*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pág. 220.

## 5. CUESTIÓN DE FIRMA

Antes de terminar, analicemos las diferentes firmas que usa María a lo largo de su carrera literaria y política y cómo influye el contexto social y cultural en este hecho:

1. Único libro firmado María de la O Lejárraga: *Cuentos Breves* de 1898.
2. El 98% de su Obra: traducciones, artículos, teatros, zarzuelas... utiliza el nombre: G. Martínez Sierra.
3. Durante la II República Española, María pronunciará, firmará sus conferencias y usará como nombre político: María Martínez Sierra, al igual que tras la muerte de Gregorio como firma literaria.

Y aunque es en 1931 cuando aparece por primera vez el nombre María Martínez Sierra a la luz, en la época todos conocían que María era una brillante escritora. Esto se demuestra en un artículo de periódico de 1933 que presenta: «María Martínez Sierra, la insigne escritora, da en el Ateneo un curso sobre política y feminismo»<sup>25</sup>, esto prueba que era considerada una insigne escritora aunque tan solo existiese un libro de cuentos con su verdadero nombre, y deberíamos preguntarnos ¿insigne escritora o explotada por su marido? Porque las dos versiones no encajan.

Como investigadores, serán conscientes de la importancia del contexto al realizar cualquier estudio: los factores sociales, culturales, familiares son puntos a tener en cuenta. Mary Nash nos dice que «la situación de la mujer española en los albores del siglo xx ofrecía un panorama descorazonador. La segregación de género y profesional, la desigualdad política y educativa y la discriminación legal y laboral caracterizaban su suerte. La población femenina estaba sometida a serias restricciones en las esferas cultural, económica y social que se debían, en gran parte, al discurso imperante de la domesticidad, que reforzaba la supremacía masculina, a la división sexual del trabajo y a la limitación de las actividades femeninas a la esfera privada del hogar»<sup>26</sup>.

Por lo mismo que la cuestión de género está implícita en estas dos versiones casi opuestas del mismo caso, la historia ha dejado en el olvido el nombre de Gregorio Martínez Sierra, probablemente para no tener que entrar en el debate de si era él o ella quien escribía. Aunque es algo que ha sido probado por P. O'Connor.

En este trabajo les invitamos a reflexionar y replantearse la pregunta y pensar ¿María fue una mujer tonta enamorada que se dejó explotar? o por el contrario, María utilizó una estrategia al usar una firma masculina para luchar contra los

<sup>25</sup> 1931-05-10. Crónica, Madrid, *Curso de María Martínez Sierra*. <http://archivo.ateneodemadrid.es/entrevistas;term/browseTerm?limit=10>

<sup>26</sup> M. Nash, *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*, Madrid, Taurus, 2006, pág. 39.

prejuicios sociales, revelándose contra el sistema patriarcal y criticándolo a través de su obra.

Nuestro trabajo defiende que María a través de un nombre masculino, rompió simbólicamente en escena todos los prejuicios y estereotipos, porque sabía que antes de cambiar la realidad es necesario cambiar la ideología.

Nos apoyamos en pruebas como el análisis del contexto socio-cultural, que nos presenta Mary Nash, que nos habla de los códigos de género y de la delimitación de los ámbitos de actuación femenina, de la rígida separación entre el ámbito público/privado en el discurso de la domesticidad durante el siglo XIX y principios del XX, justo cuando María decide firmar con el nombre del marido, cuando «la casa era el máximo horizonte de realización femenina»<sup>27</sup> y desde casa fue desde donde María logró acceder a la esfera pública.

Cuando la realidad defendía el rol social de las mujeres como ««Ángel del Hogar» y «Perfecta casada» en el seno del hogar doméstico, alejada de toda actividad pública»<sup>28</sup>, María prefirió que Gregorio leyera y defendiera públicamente sus escritos feministas, sabiendo que tenía más poder un personaje masculino hablando de derechos para la mujer.

María con sus escritos y traducciones influyó en el movimiento feminista siendo «la primera mujer que nos dio un concepto claro, perfecto y definido de feminismo»<sup>29</sup> cuando se debatía la cuestión palpitante del feminismo, llegando a tener una sección quincenal en la revista *Blanco y Negro*.

Al cambiar las circunstancias sociales y personales con la II República española, tras años de lucha feminista, María pronunciará sus propios discursos, María firmará María Martínez Sierra, continuando su labor feminista y fundando o colaborando con numerosas asociaciones de mujeres como la Asociación Femenina de Educación Cívica o presidiendo el Patronato para la Protección de la Mujer junto con Victoria Kent, Clara Campoamor. También fundó y participó en la dirección del Comité Nacional de mujeres contra la Guerra y el Fascismo con Dolores Ibárruri y colaboró en la revista *Mujeres* de esta asociación, fundó el Comité Pro-presos del PSOE, la UGT y Juventudes Socialistas y participó en la Alianza de amigos de América Latina...entre otras actividades. Y también será nombrada diputada por las Cortes durante los agitados años de la II República Española con Fernando de los Ríos.

---

<sup>27</sup> M. Nash, *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Barcelona, Alianza editorial, 2004, pág. 45.

<sup>28</sup> M. Nash, *Mujeres en el mundo...* pág. 45.

<sup>29</sup> V. Priego, *La mujer ante las urnas*, Madrid, Índice, 1933, pág. 16.

## 6. SILENCIO Y CENSURAS

¿Cómo es que el nombre de esta mujer se ha mantenido en la sombra todo este tiempo?

El silencio al que la historia ha condenado la firma G. Martínez Sierra se debe a dos motivos principalmente:

1. Censura de género: el que detrás de un nombre masculino hubiera una mujer es algo que la ha mantenido en el olvido y le ha restado el protagonismo que se merece. Incluso una vez demostrada su autoría, gracias a las cartas que María conservó sin mostrar hasta morir, Patricia O'Connor elabora una teoría acerca de la razón por la que no usó su verdadero nombre, pero basada en la vida personal del matrimonio. Apoyando esta versión Antonina Rodrigo afirma en la biografía de María que la única razón por la que firmaba con el nombre de Gregorio «era el amor»<sup>30</sup>.
2. La segunda razón por la que la historia ha condenado este nombre al silencio es que esta mujer, fue socialista, diputada republicana y fue censurada por la dictadura Franquista.

Nos lo resume muy bien Martínez Olmedilla al describir a María como «mujer inteligentísima, de gran cultura y fina sensibilidad, que por una aberración inconcebible, durante nuestras revueltas políticas tomó partido por los rojos más avanzados y manchó su historial de dulzura y serenidad predicando ideas disolventes en los agros andaluces y extremeños»<sup>31</sup>.

Esto traducido a lenguaje no oficial de la época quiere decir que María fue propagandista socialista en Andalucía y Extremadura, como ella nos cuenta en memorias, razón por la que la Censura política recayó sobre ella y fue condenada al exilio físico y literario.

Alda Blanco nos cuenta que «La guerra civil y su resultado conllevaron un retroceso para los derechos políticos, sociales y económicos de todos los españoles y, particularmente, para los de las mujeres. Las asociaciones desaparecieron, excepto las que fomentaban el modelo de mujer adecuado al modelo de sociedad que se pretendía imponer (Acción Católica de la Mujer, Sección Femenina, club Medina). María, como tantas otras, tuvo que exiliarse. Continuó su actividad solidaria y su producción literaria, [...] La importancia de su legado literario y humano nos permite, nos obliga a reflexionar y nos ayuda a resolver problemas aún actuales en el camino hacia la igualdad a través de la solidaridad, camino que se construye y que hay que mantener en buen uso, camino sinuoso cuyo trazado

---

<sup>30</sup> A. Rodrigo, *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pág. 344.

<sup>31</sup> A. Martínez Olmedilla, *Arriba el telón*, Madrid, Aguilar, 1961, pág. 248.

podemos hacer más recto y fácil, camino que avanza hacia una meta que todavía está en el horizonte»<sup>32</sup>.

Ahora deberíamos entendemos mejor lo ocurrido. Y ver por qué la que la historia, la literatura y la crítica han mantenido en el olvido a esta mujer extraordinaria.

Para terminar, recordemos la cita con la que abríamos en la que el artista enamorado de su obra de arte renuncia a todo bien material y exterior, y cerrémosla con otra cita de María en la que afirma: «a mí no me interesa la firma: lo que me interesa es la obra». Como investigadores de la Literatura Hispánica, nuestra misión es rescatar del olvido, tanto la figura y la obra de autores condenados al silencio y a la censura, antes de que el tiempo, como losa de mármol, recaiga sobre ellas y estas obras, frutos de una época y testigos de nuestra historia, se conviertan en polvo.

---

<sup>32</sup> A. Blanco, *María Martínez...* pág. 101.





## CAPÍTULO 28

### *Numancia.*

Miguel de Cervantes, 1580 - Rafael Alberti, 1937

M. MAR PUCHAU DE LECEA  
*Universitat de Barcelona (UB)*

Nunca hubo mayor correspondencia entre una sala y un escenario. Allí los numantinos, aquí los madrileños. Cervantes nos resultó el mejor sostenedor de nuestra causa.

LEÓN, 1970: pág. 52

EL propósito de esta comunicación es atender al proceso de reescritura de la tragedia numantina: del texto de Cervantes, escrito en 1580, a la obra de urgencia de Alberti que vio la luz entre trincheras, en 1937. Tanto la original como la reescritura constituyen una respuesta a momentos históricos críticos y decisivos para un pueblo asediado. Sin embargo, mientras la primera es fruto de la reflexión sobre el conflicto y el sufrimiento y está escrita *a posteriori*, la reescritura albertiana se produce y se representa en plena guerra.

El artículo se estructura en dos grandes bloques. En el primero nos proponemos ahondar en el contexto histórico y teatral que propició la reelaboración de la obra de Cervantes por Alberti y en las concomitancias que pueden establecerse entre los episodios históricos del s. XVI y del s. XX. Haber atendido a este panorama nos permitirá abordar, ya en la segunda parte, el análisis de las variaciones puramente textuales entre una y otra obra pues, aunque fueran hechos históricos similares los que desencadenaran la creación de ambas, el distinto punto de vista

respecto a esos hechos históricos hace necesarias ciertas diferencias textuales y formales. En no pocos casos, las variaciones introducidas por Alberti responderán a la aplicación de la preceptiva brechtiana, fórmula dramática conocida y practicada por el autor en el contexto teatral de su momento.

#### 1. LA RENOVACIÓN TEATRAL. EL TEATRO DE AGITACIÓN POLÍTICA (TAP) Y «EL TEATRO COMO ARMA»

El agotamiento de la fórmula teatral burguesa en la España del s. xx fue un hecho desde los principios de la centuria. Ya Galdós, en los primeros años, y Rivas Cherif, hacia los años 20, habían empezado a apuntar la necesidad de un cambio teatral que diera respuesta al cambio social del país. Sin embargo, el resultado de esas intentonas fue un teatro profundamente artístico que no llegaba al gran público y que quedaba confinado en salas pequeñas. Con el advenimiento de la II República y el surgimiento de un proletariado cada vez más consciente de su poder como grupo, la necesidad del cambio se hizo cada vez más evidente y los intelectuales empezaron a trabajar por la «creación de un repertorio adecuado a las circunstancias y a los intereses de ese nuevo público» (AAVV, 1975: 9). Las estructuras de la industria teatral respondían a las voluntades de su consumidor principal, la burguesía, por lo que, pese a la existencia de formulaciones como la de Araquistain con *La batalla teatral* (1930) o la de Sender con su *Teatro de masas* (1931), hubo que esperar a 1937 y la nacionalización de esa industria para percibir un relativo auge —tengamos en cuenta la situación del conflicto civil español— de ese nuevo teatro.

La renovación teatral española de los años 30 y 40 en Madrid corrió a cargo de la «Alianza de Intelectuales Antifascistas y de algunos intelectuales movilizados en el frente de la capital» (AAVV, 1975: 51). El Gobierno de la República creó la Comisión de Trabajo Social y Cultura que incluía la compañía «Nueva Escena», formada por los intelectuales republicanos de más importancia en la época que conocían de primera mano las propuestas teatrales europeas —Piscator, Brecht, Craig, Jarry— y soviéticas —Stanislavski, y el conocido como *agitprop*, un teatro de agitación y propaganda de alto contenido ideológico, incluso casi doctrinal—. Más adelante los esfuerzos se concentrarían en las Guerrillas de Teatro y el Teatro de Arte y Propaganda (TAP), dirigido por María Teresa León, que contaba con escuela de actores y ofrecía diversos espectáculos. Este movimiento asociativo en torno a la renovación teatral culminaría en 1937 con la creación del Consejo Central del Teatro Español (CCTE).

La *Numancia* de Alberti fue llevada a escena ese mismo año, precisamente con el apoyo del CCTE, que surgía como organismo regulador del quehacer teatral en nuestro país durante la II República y la Guerra Civil. Su cometido principal era la creación de un teatro nacional —aprovechando la incuestionable calidad de los escenarios como herramienta difusora de ideas— mediante el control de la industria y el impulso a las iniciativas proletarias.

La renovación del teatro burgués llevaba de la mano la renovación del público: las compañías y la industria teatral en general no podían arriesgarse con una nueva fórmula sin contar antes con un público que pagara su entrada y sustentara así el proyecto. Por eso resultaba importantísimo que el Estado, que el Gobierno de la República, se hiciera cargo de esa industria teatral, para garantizar la realización de esa apuesta por un nuevo teatro político y social.

Se trataba de crear un teatro «al servicio de una lucha» (AAVV, 1975: 5) en el marco de esas asociaciones de marcado talante comunista. La *Numancia* albertiana se insertó, pues, en un movimiento de reforma teatral que buscaba una salida al drama burgués que se encontraba hasta entonces en los escenarios españoles a través de la creación de una dramática del comunismo. Este nuevo teatro constituiría un arma de ideologización y propaganda y para ello cubriría todos los frentes posibles: el público, que debía ser ideologizado y concienciado de la empresa colectiva contra el fascismo, y también los artistas del teatro, que eran formados cuidadosamente, pues su importancia como verdaderos realizadores del propósito revolucionario era capital.

## 2. CAMBIOS ESTRUCTURALES Y TEXTUALES RESPECTO A LA NUMANCIA CERVANTINA

Habiendo atendido al contexto teatral en que se escribió la reelaboración de la *Numancia* y conociendo las circunstancias que rodean la Guerra Civil española, abordamos ahora el análisis de los cambios estructurales y textuales que Alberti propone al texto de Cervantes para reutilizarlo y cargarlo de un nuevo significado en 1937.

### 2.1. *El prólogo y el componente popular*

La primera variación que se hace evidente en la versión actualizada de la *Numancia* es la introducción de un prólogo. Precisamente en el exordio a su versión actualizada, Alberti enumera las variaciones más importantes que hay entre la obra cervantina y la suya. La aparición en escena de Macus y Bucu abre la tragedia del s. xx. Estos dos personajes son máscaras tomadas de la *fabula Atellana*, un subgénero farsesco de la Roma del siglo I d.C. Se trataba de obras breves, de temática rural y villana en que eran frecuentes los chistes, las bromas y los juegos humorísticos sencillos; dentro del género cómico representaban las obras de menor complejidad, no tenían un segundo nivel de significación, como otros subgéneros y, a menudo, daban cabida a la obscenidad y la escatología. De este contexto toma Alberti a los personajes de Macus y Bucu, que han de servir al autor para evidenciar el estado de adocenamiento y laxitud moral del ejército romano/italiano que sitia Numancia/Madrid. El primero, Macus, «was the fool, the stupid clown» y el segundo, Bucu, «was the glutton or braggart. Beare says: «It is usually

taken for granted that Bucco is connected with *bucca*, and that the characteristic feature of this type would be the large cheeks —whether this denote stupidity, talkativeness or gluttony.»» (Duckworth, 1952: 11). La introducción de estos dos personajes es utilizada para emular, de modo evidente, las actitudes de estos personajes despreciables a los miembros del ejército que, precisamente, adolecen de los mismos defectos que los bufones de la comedia romana: son personajes bajos, abandonados a la gula y la lujuria, socarrones que confían sobradamente en sus posibilidades de éxito sobre un enemigo al que consideran inferior.

CIPIÓN Mas no hay que reprimir, a lo que veo,  
la furia del ejército presente,  
que, olvidado de gloria y de trofeo,  
yace embebido en la lascivia ardiente.

(Alberti, 1975: 11)

La función de estas dos máscaras, tan cercanas a la concepción del gracioso que desarrollará la Comedia Nueva de Lope, constituye un paralelismo burlesco al colectivo del ejército romano.

Alberti is above all interested in exaggerating the importance given to the libidinous corruption on which was corroding the Roman troops. [...] The audience —the spectator— forces the author to bring the besieging army in disrepute (Hermenegildo, 1978: 152).

Sin embargo, creemos oportuno añadir a las observaciones de Hermenegildo, la importancia de este prólogo en el marco del teatro —y de la producción artística, en general— del propio Alberti. La raíz popular y la tradición hispánica son elementos que siempre surgen con mucha fuerza en sus obras. Su *Numancia* no es un caso aparte en este aspecto, pues al género trágico el autor gaditano le imprime un matiz burlesco, casi esperpéntico, en el prólogo protagonizado por los dos personajes latinos. Son evidentes las concomitancias con una de las escenas de las Viejas de su obra —también de temática bélica— *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956): los juegos escatológicos, la doble significación del parto, la aparición de las tijeras como arma y como símbolo fálico, la escoba como «arma popular», la borrachera, la risa estridente, los bailes... Los episodios parecen casi idénticos y en ambos son evidentes la sátira y la burla, de profunda raíz hispánica: desde los textos medievales hasta los sainetes de Arniches, destacando, por supuesto, como influencia principal para los fragmentos de estas obras el esperpento de Valle, pues la caricatura grotesca y tragicómica nos lleva directamente a las obras del escritor gallego. Pareciera que, aunque reescribiendo una obra de un género elevado como es la tragedia cervantina, Alberti quisiera mantener el tono popular que imprime en toda su obra y que le mantiene cerca de todos los estratos sociales y culturales. Y es que en una obra política y de propaganda como la *Numancia* este propósito debía estar más presente que nunca para el autor gaditano.

Quizá resulte más arriesgado apuntar que la introducción de ese prólogo, como la adición de los versos finales en boca del personaje alegórico de España —a modo de epílogo— responden al uso en la obra de técnicas de la preceptiva brechtiana, que Alberti conocía y que pondrá en práctica años más tarde —especialmente, en la ya citada obra *Noche de guerra...* La inclusión de prólogo y epílogo, como la de notas al pie o títulos, funciona en el teatro épico de Brecht como un servicio al *lector de teatro* que, con ellos adquiere «the habit of turning back in order to check a point» (Brecht, 1964: 44). Es decir cuando el teatro funciona como literatura y el receptor es lector, el prólogo y el epílogo constituyen una pieza más del engranaje que convierte la obra teatral en un medio de aprendizaje, de reflexión. La abstracción que haga el lector del sentido último de la obra irá guiada por estas dos piezas. A este aspecto, que consideramos herencia de la preceptiva alemana, hay que sumar el uso de la música folclórica y de las canciones tradicionales —puestas en boca de los personajes romanos— que tienen la función de llevar la realidad contemporánea a escena. Así se evita que el espectador sea arrastrado por la fábula, y por el recurso a la *historización*, el desarrollo de una *historia* en la que es básico que el espectador «no pierda el hilo» porque «no se le muestran hombres cara a cara, sino una *estructura social* que domina, conduce, aprisiona o libera a los hombres» (Desuché, 1968: 78). Estos dos últimos elementos observados por Brecht en su nuevo teatro son perfectamente rastreables en la actualización de la *Numancia* de Alberti, pues incluye en el prólogo personajes y músicas que fácilmente comulgan con el público popular al que se acerca; y, por otro lado, en una obra de la carga política de esta tragedia, resulta más que factible que el autor quisiera transmitir al auditorio la idea de que es él quien conforma esa *estructura social* que lucha en esa Numancia/Madrid y que tiene en sus manos el avance y la transformación del país.

## 2.2. *La caracterización del bando enemigo. Cipión > Escipión*

Si hay algo que hace especial a la tragedia cervantina y que, en parte, desconcierta al lector-espectador es el tratamiento que recibe el personaje de Cipión, teórico antagonista de la obra. Parte de la crítica considera la profunda psicología del general romano una incoherencia de Cervantes. Sin embargo, Hermenegildo apunta que la humanidad del personaje tiene una clara función dramática: demostrar que el destino de la ciudad está ya escrito y que el dirigente romano, aunque ordenado, honrado y disciplinado tiene el cometido de asolar Numancia.

Es claro que esta caracterización del antagonista no servía en absoluto al propósito revolucionario que llevó a Rafael Alberti a escribir su obra. Su *Numancia* constituía una arenga a los milicianos republicanos sitiados por el ejército nacional en la Ciudad Universitaria de Madrid por lo que el enemigo no debía aparecer dibujado con ningún rasgo favorable. El mismo autor refiere en el prólogo que algunas de las variaciones tienen el fin de «sugerir al espectador la semejanza histórica de aquel momento con el actual» y para conseguir la identificación Nu-

mancia/Madrid «en los versos donde se dice «romanos», escribo, con frecuencia, «italianos»». (Alberti, 1975: 8)

Alberti could not share with Cervantes the admiration for the enemy general. [...] version B [B se refiere a la versión de la *Numancia* de Alberti de 1937] insists in identifying the Romans with the italian fascists (Hermenegildo, 1978: 151).

Esta identificación del enemigo romano con el fascista que atenta contra el ejército republicano se ilustra en la caracterización de los personajes romanos —que han de aparecer vestidos al modo de los *camisas negras* de Mussolini— y también en el parlamento añadido de España al final de la obra. La tragedia cervantina se cierra con una intervención del personaje de la Fama que, tras el suicidio de Bariato, asegura la fuerza que tendrán los herederos del pueblo numantino y la perduración de su gloria en la memoria de la tradición. Alberti, sin embargo, altera este parlamento e incluye al personaje de España en el final de la obra. Este cambio responde a la necesidad de reforzar la arenga que constituye el resto de la tragedia; la Fama no promete difundir la gloria por causa de la derrota de los republicanos, como sucede en la versión de 1580, sino que les garantiza la memoria si estos se convierten en verdugos del fascismo alemán e italiano. Recordemos que la obra se representa en 1937 y la capitulación de Madrid no se produce hasta marzo de 1939; quedaba, por tanto, mucho tiempo de lucha por delante y el espíritu republicano debía mantenerse aún alto para soportar la larga batalla.

The author tries to codify a whole series of means which enable him to hold the spirits of the besieged in a state of tension. (Hermenegildo, 1978: 149)

Alberti and those who stage B [B se refiere a la versión de la *Numancia* de Alberti de 1937], particularly emphasized the emotional and pathetic character of the most representative passages (Hermenegildo, 1978: 150).

A diferencia de Cervantes, Alberti escribía y llevaba a escena la pieza estando aún en guerra, por lo que no cabe esperar que mantuviera episodios que declararan abiertamente la derrota o que pudieran despertar compasión o empatía con miembros del ejército enemigo.

### 2.3. *Las escenas de magia y mitología*

El último de los grandes cambios que podemos apreciar, a nivel textual, en la escritura de la *Numancia* albertiana es la supresión de casi la mitad de la segunda jornada cervantina. Alberti elimina los episodios de magia, ritual y sacrificio de la obra, así como las alusiones mitológicas o históricas directas que puedan suponer al espectador del s. xx un sobreesfuerzo de decodificación, poco conveniente en

un contexto de teatro de urgencia como es la *Numancia* de 1937. El público de Alberti es, no lo olvidemos, popular y tal como apuntábamos antes no debe ser distraído de la fábula que se le está contando.

todas aquellas escenas del sacrificio público y las apariciones del demonio y el cuerpo amortajado —muy teatral esta última, sobre todo— que a mi entender borran o diluyen los perfiles escuetos, severos, del suceso glorioso, las he suprimido (Alberti, 1975: 8).

Alberti tiene muy en cuenta, pues, que debe mantener la atención del espectador que, después de asistir a la representación de una obra perteneciente a un género denso y profundo como la tragedia, ha de abstraer una idea clara; no debe contemplarse, entonces, la posibilidad de distraer con tramas paralelas.

En el caso cervantino, sin embargo, el episodio resulta imprescindible pues, en el contexto histórico del s. XVI, habiendo ya pasado la guerra de las Alpujarras y habiendo ya sido derrotado el pueblo morisco, el oráculo que predice la derrota funciona como transmisor del *fatum* ineludible del pueblo numantino. Así, no se trata de derrotismo en el caso de Cervantes, sino de justificación dramática del final ya conocido. Esta es la circunstancia que difiere, como sabemos, del caso albertiano y, por ello, es necesaria la alteración que realiza el autor gaditano.

Si recuperamos la lectura brechtiana que proponíamos a propósito del prólogo, la música y la *historización*, podemos justificar el hecho de que estas escenas que hacen referencia a lo mágico y ritual sean obviadas por Alberti. Y es que Brecht contempla un teatro realista en su más alto grado, es un «artista comunista» (Desuché, 1968: 112) que entiende el arte al servicio de la ideología del materialismo marxista. No habrá cabida, entonces, en sus obras para el plano trascendente de la religión o la superstición sino para «elementos sólidos, físicos, que es la presencia del mundo de las cosas, en el corazón de nuestro mundo humano, ya que las cosas son mediadoras de las acciones de los hombres entre ellos» (Desuché, 1968: 82).

### 3. SIGNIFICACIÓN POLÍTICA. ¿A QUÉ ALUDE LA PARÁBOLA NUMANTINA EN EL S. XX?

El arte debe estar al servicio del pueblo y en este caso concreto sirve, además, para demostrar que gracias a la labor del comisario, el héroe colectivo (el pueblo) puede llegar a sustituir al héroe individual. La historia encierra este tipo de lecciones.[...] la refundición hecha por Alberti de un texto sobre un suceso político tan ejemplar en la historia de España, merecía una atención especial (Hermans, 1989: 76).

Se puede decir que la obra de Alberti responde claramente a un impulso revolucionario, a una voluntad de mostrar al espectador los horrores de una gue-

rra y, en concreto, sus consecuencias más directas sobre el colectivo del pueblo español. El distanciamiento temporal constituye casi un *exemplum* medieval, un mecanismo para ilustrar una situación paralela a la de 1937 que revele con claridad el absurdo de la lucha y la miseria y las pérdidas que ocasiona la guerra.

La vuelta a un pasado propio pero lejano para transmitir la idea de evitar errores pasados es esencial en su adaptación de la *Numancia* cervantina y responde a esa misma intención revolucionaria. Estrenada en plena guerra, en 1937 y en una adaptación que reduce sus cuatro actos a tres y elude la noción del final trágico, Alberti acude a la Hispania romana para crear una arenga a los milicianos republicanos: resistir unidos como pueblo para lograr la victoria ante un enemigo claramente superior desde el punto de vista militar.

[Respecto a la *Numancia*] El uso que hace Alberti de una conocida historia ejemplar y de un héroe colectivo no es totalmente original, pero inicia, de todos modos, una nueva época del teatro político español, acentuando «el canto hablando» (Hermans, 1989: 78).

La Guerra Civil española y la Guerra de Sucesión (1808) constituyen dos momentos históricos en que el pueblo español ha sido sometido a un poder injusto e impuesto. El mal gobierno de Carlos IV propició la entrada en España de un ejército extranjero que asoló al pueblo madrileño. Lo mismo sucedió con el alzamiento nacional en 1936 que derrocaba un gobierno republicano escogido por el pueblo español. Alberti, declarado defensor de la II República, dedicó sus dotes artísticas a la causa republicana; unas veces de modo incondicional, creando verdaderos panfletos, y otras, desde un punto de vista profundamente humanista, más cercano al de Cervantes. En estos casos la reflexión que pretendía transmitir iba más allá de una ideología específica, defendía la libertad del hombre —es el caso de *Noche de guerra...* y de la segunda actualización de la *Numancia*, de 1943, ya habiéndose declarado victorioso el ejército nacional.

La versión de 1937, la que aquí hemos trabajado, quizá se inserta en la producción albertiana más puramente panfletaria. Debemos tener en cuenta la fecha en la que se escribe y su propósito, junto con su contexto teatral —las Guerrillas de Teatro, el TAP— para, lejos de emitir un juicio directo que denueste la obra, valorar el hecho de que, aun para la elaboración de ese tipo de teatro, se acuda al gran clásico hispánico que es Miguel de Cervantes.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Teatro de agitación política. 1933-1939. Rafael Alberti, Germán Bleiborg, Rafael Dieste, Miguel Hernández, María Teresa León*, Prólogo y presentación de Miguel Billbatúa, Madrid, Edicusa - Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- ALBERTI, R., *Numancia*, Madrid, Turner, 1975.
- BARTHES, R., *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Paidós, 2009.



- BRECHT, B., *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*, traducción y notas de John Willett, London, Shenvall Press, 1964.
- *El compromiso en literatura y arte*, edición preparada por Werner Hecht, traducción de J. Fontcuberta, Barcelona, Edicions 62, 1973.
- CERVANTES, M., *La destrucción de Numancia*, edición de Alfredo Hermenegildo, Madrid, Castalia, 2005.
- *El cerco de Numancia*, prólogo de Max Aub, México, Ecuador 0° 0' 0», 1966.
- *La Numancia*, edición, prólogo y notas de Francisco Ynduráin, Madrid, Aguilar, 1963.
- DESUCHÉ, J., *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, introducción de Ricard Salvat, Barcelona, Oikos-Tau Ediciones, 1968.
- DUCKWORTH, G., *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment*, New Jersey, Princeton University Press, 1952.
- HERMANS, H., *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.
- HERMENEGILDO, A., *Los trágicos españoles del s. XVI*, Madrid, Publicaciones de la Fundación Universitaria Española, 1961.
- *La «Numancia» de Cervantes*, Madrid, SGEL, 1976.
- «Alberti and the spectator of Numancia», en *The Malahat Review*, XLVII (1978), págs.148-153. Disponible en línea: [www.uqtr.ca/teatro/otros/.../17-1978Alberti.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/.../17-1978Alberti.pdf)
- «El proceso creador de la *Numancia* de Alberti», en *Imprévue*, 1-2 (1979), págs. 147-162. Disponible en línea: [www.uqtr.ca/teatro/otros/.../38-1988Proceso.pdf](http://www.uqtr.ca/teatro/otros/.../38-1988Proceso.pdf)
- LEÓN, M.T., *Memorias de la melancolía*, Buenos Aires, Losada, 1970.
- MONLEÓN, J., *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*, Madrid, Primer Acto / fundación Rafael Alberti, 1990.
- POPKIN, L., *The theatre of Rafael Alberti*, London, Tamesis Books Limited, 1975.
- TORRES NEBRERA, G., *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, SGEL, 1982.



## CAPÍTULO 29

# La dramatización del yo fragmentado de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti en *Sonámbulo* de Juan Mayorga

MÓNICA MOLANES RIAL

*Universidade de Vigo*

A embestidas suaves y rosas, la madrugada te iba poniendo nombres: Sueño equivocado, Ángel sin salida, Mentira de lluvia en bosque.

RAFAEL ALBERTI

Pasaba volando el ángel del silencio

JOSÉ MANUEL CORREDOIRA

*Sobre los ángeles* de Alberti es, a juicio de Juan Mayorga, «uno de los grandes poemarios de que ha sido capaz la lengua española en el siglo xx». De su lectura del libro como «documento mayor de la crisis del hombre europeo en el tiempo de entreguerras»<sup>1</sup> escribe *Sonámbulo*, a petición de Helena Pimenta, directora del montaje de Ur Teatro que se estrenó en la inauguración del XVIII Festival Iberoamericano de Cádiz el 16 de octubre 2003 a propósito de los actos conmemorativos del Centenario de Rafael Alberti. La propia Helena Pimenta describe así la obra: «Ni recital, ni documental, ni hagiografía, se trata de una obra teatral que, sin dejar de lado al aspecto poético, pretende hacer llegar al público el uni-

---

<sup>1</sup> J. Mayorga, «Herida de ángel», *Primer Acto 300*, Madrid, 2033, pág. 26.

verso de Alberti, mediante el empleo de lenguajes y útiles propios de lo escénico, a la búsqueda de una comunicación directa con el espectador, no exenta de la belleza y de las resonancias de la experiencia de uno de los más grandes poetas españoles»<sup>2</sup>.

La obra, una reescritura de poemas de *Sobre los ángeles* y del *Libro de Tobías* bíblico, se enmarca dentro del conjunto de textos teatrales de Mayorga que se sitúan a medio camino entre la versión de obras canónicas y la creación propia. Esta labor de reescritura se vincula de manera directa al trabajo de adaptación de textos clásicos, una de las facetas más proliferas de su trayectoria profesional: en los últimos trece años ha versionado más de una docena de obras clásicas de la literatura española y europea, algunas tan exitosas como la última, *La vida es sueño*, que ha llevado a escena la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la temporada 2012/2013, montaje dirigido por Helena Pimenta y galardonado en los Premios Max 2013 en la categoría de Mejor Adaptación de Obra Teatral.

A juicio de Juan Mayorga, *Sobre los ángeles* es uno de los textos que mejor refleja la fragmentación del ser humano del siglo xx. Esta idea incide de modo particular en la definición de algunos de los elementos fundamentales de *Sonámbulo*: a partir del personaje del Poeta, recreación de la figura de Alberti, se crean otros tres, los Huéspedes, que constituyen el desdoblamiento múltiple del yo del Poeta, su yo fragmentado. Las características de los espacios recreados en el texto, la alcoba del poeta y su exterior, y las del tiempo en que sitúa la acción, una noche, responden a una estética particular de tintes oníricos y surrealistas que remiten a la obra de Alberti y al conflicto que Mayorga ha querido llevar a escena: el doble drama personal y generacional que registra los versos de Alberti<sup>3</sup>.

La idea de fragmentación adquiere una importancia capital en el *dramatis personae* de la pieza. En *Sonámbulo*, además del Poeta, Mayorga construye tres personajes, los Huéspedes, trasunto de los ángeles que pueblan buena parte de los versos del poemario de Alberti. Los llama Huésped Primero, Huésped Segundo y Huésped Tercero en alusión al título que Alberti dio a cada una de las tres partes en las que estructuró *Sobre los ángeles*, «Huésped de las nieblas.» Al recuperar ese nombre, frase que encabeza las tres secciones en que se divide *Sobre los ángeles*, se mantiene la referencia a la poesía de Bécquer (en concreto a la Rima LXXV), tan presente en la obra de Alberti: «¿Será verdad que, huésped de las nieblas,/ de la brisa nocturna al tenue soplo,/ alado sube a la región vacía/ a encontrarse con otros?»<sup>4</sup>.

Es interesante apuntar cómo Mayorga acude a la imaginería asociada al movimiento estético de vanguardia surrealista para hacer surgir las figuras de los Huéspedes, fragmentos autónomos del ojo del Poeta, tal y como se describe en una de las primeras acotaciones: «(Intenta dormir. Pero un enorme ojo lo mira

<sup>2</sup> J. Monleón, «Alberti frente a la tradición escénica española», *Primer Acto 300*, Madrid, 2033, pág. 65.

<sup>3</sup> J. Mayorga, «Herida de ángel», *Primer Acto 300*, Madrid, 2033, pág. 26.

<sup>4</sup> G. A. Bécquer, *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 163.

dese el otro lado del cristal. Es su propio ojo. Con su navaja de afeitar, el Poeta intenta cortarlo, pero el tajo convierte el ojo en dos. Cada corte multiplica los ojos, que desbordan la ventana e invaden las paredes. Junto a su ojo multiplicado han aparecido otros que aún no reconocemos. Entre ellos están los ojos de los Huéspedes. De cuyas voces nos llegan murmullos que por fin se convierten en palabras)»<sup>5</sup>. La acotación es recurso principal que Mayorga maneja para describir los personajes y para construir la atmósfera de la pieza. El trasvase del material poético de *Sobre los ángeles* a *Sonámbulo* no se reduce en exclusiva a la reproducción literal de una selección de sus versos. Mayorga ha sabido trasladar al texto teatral la incipiente estética surrealista del poemario de Alberti mediante imágenes como la que se incluye en la acotación anterior<sup>6</sup>. Si bien en los versos de Alberti que preceden a esta acotación ya figura la imagen del ojo, «Pensad en aquella hora:/ cuando se rebelaron contra un rey en tinieblas/ los ojos invisibles de las alcobas./ [...] Ojos invisibles, grandes, atacan.»<sup>7</sup>, la propuesta de Mayorga incluso exagera la incidencia de esta estética en el texto a través de la acotación: remite a iconos reconocibles del arte surrealista como la disección del ojo con navaja de *Un perro andaluz* de Buñuel. La imagen del ojo multiplicado reaparece en la acotación posterior que refiere el viaje onírico que emprende el Poeta a la playa de su infancia: «(Dibuja un ojo que mira al Poeta: su propio ojo. El Poeta quiere borrarlo, pero solo consigue multiplicarlo. La playa se llena de ojos que lo miran. Reconocemos ojos que ya vimos en la alcoba. Ahora descubrimos que son los ojos de un cura.)»<sup>8</sup>

La imagen del ojo multiplicado vincula, además de dos espacios que visita el Poeta, uno real (alcoba) y otro soñado (playa), dos tiempos: el presente de la acción dramática y el pasado de la infancia del Poeta. La alusión a su niñez se sugiere en varias acotaciones anteriores: «(El Poeta dibuja números y pájaros. El espacio se llena de dibujos infantiles.)», «(El Poeta dibuja una playa. El dibujo convoca el sonido del mar. El azul se impone. Objetos dibujados cobran cuerpo. Aparecen otros no dibujados: cosas abandonadas por un niño en la arena; cosas que ha traído el mar. El Poeta se desnuda.)»<sup>9</sup> o «(Mojado, el Poeta vuelve a la playa. Se echa en ella, a dormir como un niño. Silencio.)»<sup>10</sup> que preceden o siguen a poemas de *Sobre los ángeles* como «El ángel de los números» o «Los ángeles colegiales», incluidos en *Sonámbulo*, que rememoran la experiencia escolar. En este contexto, la imagen del ojo multiplicado asociada en esta acotación a la figura

<sup>5</sup> J. Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 30.

<sup>6</sup> En la conferencia inaugural de *Poesía Última 2006*, Jaime Siles apuntaba que en *Sobre los ángeles* la incidencia del surrealismo es aún parcial, pues no será hasta la publicación de *Sermones y moradas* cuando el surrealismo sea ya «casi revolucionario y total». (Siles, 2007: 22).

<sup>7</sup> J. Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 30.

<sup>8</sup> Ob. cit., pág. 45.

<sup>9</sup> Ob. cit., pág. 44.

<sup>10</sup> Ob. cit., pág. 45.

de un cura sugiere, como apunta C. Brain Morris<sup>11</sup>, la relación con un episodio de la infancia de Alberti que ficcionaliza en *La arboleda perdida*: acostumbraba reunirse en la playa con sus compañeros del colegio religioso al que asistía durante las horas que se saltaban las clases. En una ocasión, su profesor vio a través de un antejo cómo los chicos, escondidos en la playa, se iniciaban en la práctica de la masturbación. Aunque Brain Morris señala como motivo de la reprimenda del cura las faltas de asistencia a clase, la causa principal parece ser más bien el descubrimiento de las prácticas sexuales de los jóvenes: «¿Qué consigues con eso, niño? Disgustar a Él y disgustarme a mí, únicamente. Porque no se trata solo de un daño para el alma, sino de algo muy malo para el cuerpo»<sup>12</sup>. Con la inclusión del poema «Ángel de arena» y la referencia a los ojos de un cura en *Sonámbulo*, se consigue no solo hilar los poemas de *Sobre los ángeles* y fijar una estética concreta a partir de la reiteración de la imagen del ojo multiplicado, sino que además se enriquece el texto y se amplía su capacidad de significación sugiriendo la relación con otras obras de Alberti como la citada *La arboleda perdida*.

La potencia de la imagen del ojo diseccionado y reduplicado debió influir sobremanera en el imaginario poético de Alberti pues reaparece en poemas de su última etapa: «Escondí las navajas, los cuchillos/ los tenedores e incluso las cucharas./ Tuve miedo de la noche»<sup>13</sup>. Además de en la referencia cinematográfica buñueliana, quizás estén en la génesis de la imagen del ojo multiplicado que recrea Mayorga los versos que Alberti incluyó en «El espejo y el tirano»: «Me están mirando fijos. ¡Cuántos ojos!/ ¡Qué inmensa muchedumbre de pupilas vacías!/ ¿Quién apaga la luz? Me estoy quedando ciego. Apenas si el espejo me devuelve mi imagen.», poema integrado en la serie *Cuatro poemas escénicos* que escribió entre 1961 y 1962<sup>14</sup>. Mayorga considera que «[Alberti] escribe en imágenes y, en este poemario [*Sobre los ángeles*], en unas imágenes [...] que tienen un sustrato teatral muy importante»<sup>15</sup>. La relación entre poesía y teatro es estrecha en la obra de Alberti: no debiera extrañar entonces la naturaleza híbrida de *Sonámbulo*.

De la multiplicación de ese ojo que invade la alcoba resulta la fragmentación física del yo del Poeta en los tres Huéspedes que otra acotación caracteriza:

El Poeta cae en el suelo de la alcoba. En las paredes, las sombras han ganado precisión: podrían ser sombras de ángeles con una sola ala. No descienden, caen. Quienes finalmente aparecen junto al Poeta son seres humanos, demasiado humanos. Son mancos y violentos. Sus gestos dialogan —los anticipan o los suceden; los conforman o los contradicen; los complementan o los fragmentan...— con los del Poeta. El Huésped Primero tiene algo de viejo capitán sin barco. El

<sup>11</sup> R. Alberti, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 2010 (1ª edición de 1981), pág. 128.

<sup>12</sup> R. Alberti, *La arboleda perdida*, Madrid, El País, 2005, pág. 63.

<sup>13</sup> R. Alberti, *Versos sueltos de cada día*, Madrid, Alianza, 1999, pág. 61.

<sup>14</sup> R. Alberti, *El poeta en la calle*, Bucarest, Editions de la Librairie du Globe, 1974, pág. 277.

<sup>15</sup> J. Mayorga, «Herida de ángel», *Primer Acto 300*, Madrid, 2033, pág. 26.

Segundo, algo de antihéroe de cine mudo. El Tercero viene a ser la sombra del poeta: el cuerpo de su palabra; a veces mueve la boca intentando hablar, pero su voz resulta inaudible<sup>16</sup>.

En la prosopografía de los Huéspedes se establece por primera vez la relación de estas figuras con los ángeles de Alberti. Se reducen a sombras esos ángeles unialados, que recuerdan al ángel alicortado del poema que cierra *Sobre los ángeles*, «El ángel superviviente.» En la acotación, en un falso juego de identificación, acaba por humanizarse a los Huéspedes, bajo un halo deformista y violento. La descripción etopéyica que sigue incide una vez más en el carácter fragmentario del *dramatis personae* e introduce la idea de la contradicción interna del personaje del Poeta que resulta capital en el desarrollo de la obra: su yo se encuentra en perpetua lucha con sus Huéspedes, con sus compañeros de viaje en la noche sin sueño.

Las características que atribuye en esta acotación anterior a cada uno de los Huéspedes ahondan en esa constante fragmentación del yo del Poeta, pues pueden identificarse como rasgos que se relacionan con secciones de la creación poética de Alberti: Huésped primero, «algo de viejo capitán sin barco», referencia que parece remitir al poemario *Marinero en tierra*; Huésped segundo, «algo de antihéroe de cine mudo», alusión al Buster Keaton de sus versos de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*; y Huésped Tercero, «cuerpo de su palabra», «voz inaudible», que parece recordar también a los personajes del cine mudo por los que tanto se interesó Alberti. La disociación cuerpo/palabra es referida con frecuencia en *Sonámbulo*. La importancia de la segunda es notoria, sobre todo en el discurso del Huésped primero. La idea de la rememoración de un tiempo pasado que se desprende del fragmento anterior, y que se repite a lo largo de la obra como una especie de salmodia, entronca con una de los principales puntos de reflexión de la poética teatral de Mayorga, el poder de la palabra: «Yo quisiera devolverte esa palabra que has perdido. La palabra entera, poderosa, feliz. En otro tiempo, mi palabra podía salvar o condenar. En otro tiempo, con una sola palabra yo podría detener una guerra o desencadenarla»<sup>17</sup>, fragmento que posee un claro paralelismo con la idea sugerida en una pieza breve del propio Mayorga, *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*: «Si de verdad supiera cantar, podría parar la guerra»<sup>18</sup>. Esta idea de disociación cuerpo/palabra, que matiza una vez más el argumento de la fragmentación del yo, si acaso en un plano más simbólico, se refuerza con la frecuente alusión al espejo que incide en la mostración de la soledad del hombre moderno: «Segundo— Esta noche, no puedo tocarte. Estoy aquí, pero no estoy contigo. Estás solo y en el espejo no hay nadie»<sup>19</sup> o «Segundo— [...] Soy lo peor de ti. Soy tu espejo roto. Y, sin embargo, soy más real que tú. En el espejo no hay nadie. La alcoba está vacía. Escucha el

<sup>16</sup> J. Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 30.

<sup>17</sup> Ob. cit., pág. 31.

<sup>18</sup> J. Mayorga, *Teatro para minutos*, Guadalajara, Ñaque, 2009, pág. 12.

<sup>19</sup> J. Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 31.

vacío»<sup>20</sup>. La idea de soledad, asunto principal en *Sonámbulo*, se refiere en el texto a través de la incorporación del relato de la historia de Tobías, tal y como explica la directora en entrevista posterior al estreno del montaje en Cádiz:

[...] uno de los ángeles cuenta una historia, la historia de Tobías, que también es un viaje a la madurez, pero que es exactamente lo contrario del itinerario anterior. Es lo que predominaba hasta el siglo XIX: el hombre estaba apoyado por la tradición, por la religión y, de alguna forma, caminaba con garantías. En el poemario de Alberti hay esta ruptura del gran conflicto entre la naturaleza y el progreso, entre la tradición y la evolución. Particularmente, en él hay también una enorme crisis religiosa. Juan ensambla estos dos caminos, que en algunos momentos se juntan y parecen paralelos, pero en realidad van en sentido contrario, para expresar la falta de una tradición, la soledad del hombre contemporáneo en la tierra<sup>21</sup>.

No solo la fragmentación del yo del Poeta tiene lugar en la fisicidad de los Huéspedes. También su gestualidad y sus acciones se ven usurpadas por ellos, como se describe en varias acotaciones. Es proceso recurrente en la construcción de *Sonámbulo* que acotaciones como esta que preceden a versos de Alberti transcritos por Mayorga recreen imágenes poéticas, describan acciones o gestos que relacionen ambas realidades. Es el caso de la siguiente acotación: «(El Poeta toma papel. Intenta escribir. Pero quienes escriben, a su espalda, son los Huéspedes)», que precede a los versos del poema «Engaño»: «Alguien detrás, a tu espalda, / tapándote los ojos con palabras»<sup>22</sup>. La fragmentación tiene que ver además con la acción escénica: son los Huéspedes quienes ejecutan las acciones que sugiere la voz del Poeta.

También la fragmentación se hace patente en el plano discursivo de la obra. Mayorga distribuye el material literario que recoge de *Sobre los ángeles* entre las cuatro voces de los personajes. A ello añade varios textos de su autoría en relación con los versos de Alberti y una versión libre del *Libro de Tobías* bíblico. La voz del Poeta solo participa de la recitación de versos de *Sobre los ángeles*; son los Huéspedes Primero y Segundo, apenas el Tercero, quienes relatan la historia de Tobías e interpelan al Poeta con reflexiones sobre los propios versos y las imágenes creadas. Poeta y Huéspedes dialogan, se enfrentan entre sí verso a verso: «Segundo— Es dentro de ti. Es en ti donde combates»<sup>23</sup>. Buena parte de los poemas de *Sobre los ángeles* transcritos en *Sonámbulo* se adscriben por estrofas a dos o tres personajes, fraccionándolos, dándoles una orientación metadialéctica, dramática en esencia, que no figura, al menos no en esos términos, en el original albertiano. El poema «Muerte y juicio», del que sigue un fragmento, aunque reproducido íntegro en

<sup>20</sup> Ob. cit., pág. 33.

<sup>21</sup> J. Henríquez, «Sonámbulo», el intenso viaje de Ur Teatro», *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 23.

<sup>22</sup> Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 31.

<sup>23</sup> Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 48.



el texto de Mayorga, se transforma en un diálogo entre el Huésped Primero, el Huésped Segundo y el Poeta:

Tizo electrocutado, infancia mía de ceniza, a mis pies, tizo  
yacente.  
Carbunco hueco, negro, desprendido de un ángel que iba para  
piedra nocturna,  
para límite entre la muerte y la nada.  
Tú: Yo: niño.

Bambolea el viento un vientre de gritos anteriores al mundo,  
a la sorpresa de la luz en los ojos de los recién nacidos,  
al descenso de la vía láctea a las gargantas terrestres.  
Niño.

Una cuna de llamas, de norte a sur,  
de frialdad de tiza amortajada en los yelos  
a fiebre de paloma agonizando en el área de una bujía,  
una cuna de llamas, meciéndose las sonrisas, los llantos.  
Niño.

Las primeras palabras, abiertas en las penumbras de los sueños  
sin nadie,  
en el silencio rizado de las albercas o en el eco de los jardines,  
devoradas por el mar y ocultas hoy en un hoyo sin viento.  
Muertas, como el estreno de tus pies en el cansancio frío de una  
escalera.  
Niño (...) <sup>24</sup>.

La estructura dialógica que adquiere el poema confiere un aporte rítmico que sugiere una estructura de letanía u oración no religiosa. Ese tono como de predicación que posee la forma del versículo albertiano está en consonancia con la fórmula de salmodia que parece reproducir las reflexiones del Huésped Primero respecto al relato de la historia de Tobías.

Cuando *Sonámbulo* se llevó a escena en el Festival Iberoamericano de Cádiz, Óscar Cornago criticó que «La concepción del teatro como un espacio de declamación casi ininterrumpida de versos, tratando de aclarar el hermetismo surrealista de estos a través de la acciones escénicas, empobreció la posibilidades poéticas que puede llegar a alcanzar la escena»<sup>25</sup>. La crítica no ha sido unánime en

<sup>24</sup> J. Mayorga, *Sonámbulo (A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti)* en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 49. La convención gráfica reproduce la utilizada por Juan Mayorga en la edición referida.

<sup>25</sup> Ó. Cornago, «Teatralidades de dos mundos: la puesta en escena de la violencia (XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)», *Iberoamericana IV 13*, 2004, pág. 186.

la valoración del espectáculo de *Sonámbulo*. Si Óscar Cornago cuestiona la idoneidad de la propuesta, Gordon Craig ofrece una visión más amable del montaje: «Hay, en fin, en este espectáculo —cuya poética visual nos recuerda a Tadeusz Kantor—, una reivindicación de la escena como lugar sagrado y misterioso; como lugar de encuentro de el sueño y la realidad; como lugar donde se materializa el misterio insondable de la palabra poética, cuya repentina eclosión iluminadora del sentido profundo de las cosas suplanta al desarrollo pausado, natural y lógico del pensamiento discursivo»<sup>26</sup>.

La puesta en escena de un poemario como *Sobre los ángeles* no es empresa frecuente. Juan Mayorga y Helena Pimenta quizás hayan buscado huir de los homenajes habituales y hayan procurado la originalidad de una propuesta que intenta situar en espacio y tiempo ese poemario, alejada de los caminos del realismo formal de los que el propio Alberti rehuyó con su concepción del teatro como rebelión contra las convenciones literarias y escénicas de la época. Para la memoria de la historia del teatro español quedó acuñada la frase que vociferó Alberti al finalizar su primer estreno de *El hombre deshabitado* en el Teatro de la Zarzuela: «¡Muera la podredumbre del actual teatro español!»<sup>27</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, R., *El poeta en la calle*, Bucarest, Editions de la Librairie du Globe, 1974.  
 —LA *arboleda perdida*, Madrid, El País, 2005.  
 —VERSOS *sueltos de cada día*, Madrid, Alianza, 1999.  
 —SOBRE *los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, Madrid, Cátedra, 2010 (1<sup>o</sup> edición de 1981).  
 BÉCQUER, G. A., *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2000.  
 CORNAGO, Ó., «Teatralidades de dos mundos: la puesta en escena de la violencia (XVIII Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz)», *Iberoamericana IV 13*, 2004, págs. 182-187.  
 HENRÍQUEZ, J., «"Sonámbulo", el intenso viaje de Ur Teatro», *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, págs. 20-25.  
 MAYORGA, J., «Herida de ángel», *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 26.  
 —SONÁMBULO (*A partir de Sobre los ángeles, de Rafael Alberti*) en *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, págs. 27-53.  
 —TEATRO *para minutos*, Guadalajara, Ñaque, 2009, pág. 12.  
 MONLEÓN, J., «Alberti frente a la tradición escénica española», *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, págs. 54-66.  
 SILES, J., «Es compromiso cívico en la poesía de Rafael Alberti» en *Poesía última. Fundación Rafael Alberti. Sobre los ángeles 2006*, Madrid, 2007, págs. 19-30.

<sup>26</sup> Material cedido por el autor.

<sup>27</sup> J. Monleón, «Alberti frente a la tradición escénica española», *Primer Acto 300*, Madrid, 2003, pág. 58.

## CAPÍTULO 30

# Los caminos de Tábano para sortear la censura. El hallazgo de una fórmula dramática en tiempos de silencio

MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO  
*Universidad de Murcia*

### INTRODUCCIÓN

El artista siempre ha sabido inventar las metáforas precisas para decir lo que no se puede decir. El camino de lo indirecto es el camino predilecto del arte. El teatro del último franquismo no supo —o no quiso— callar. Y halló los caminos y las fórmulas para hacerlo.

Tábano nace en 1968, ya después de la ley de prensa del 66 con el consiguiente aperturismo del régimen. Sin embargo, esto no lo libra de altercados con la censura de espectáculos. El más significativo a propósito de su versión escénica *de El retablo del Flautista* de Jordi Teixidor, prohibida la misma noche de su estreno en Madrid. El presente trabajo se propone abordar cómo Tábano genera una fórmula teatral de enorme validez escénica para esquivar la censura, cuáles son sus armas y sus estrategias. Para ello, acometeremos el análisis de *El retablo del flautista* de Teixidor que suben a la escena en 1971 por tratarse de un caso paradigmático a este respecto dentro de su producción. La apertura de los años sesenta motivada en parte por la Ley de prensa de 1966 será el principio del final de la dictadura y el germen embrionario de una transición social y cultural que nos llevará al cambio político. La introducción de otras voces en el monolítico discurso del poder generará una quiebra de la que ya no se recuperará. En este contexto de apertura, más que limitada, es en el que nace el texto que proponemos. Las ideas de Brecht

están recién llegadas a territorio español y la suspensión de espectáculos «subversivos» está a la orden del día. Nos hallamos en un contexto histórico particularmente agitado. Los momentos de cambio y revolución hacen del teatro un arma poderosa. El régimen se tambalea pero persiste en su discurso. El poder cuando es absoluto prohíbe, silencia. La censura es una de sus estrategias: impedir decir. Así nadie cuestiona el discurso propio. Pero cuando el poder impone silencio, los autores se inventan metáforas desde la historia o el mito, encuentran grietas en las que introducir su mensaje. En este pulso entre censura y atrevimiento juegan un papel importante los Teatros Independientes. Y con ellos, la versión de *El retablo del flautista* que sube Tábano a la escena.

1. EL RETABLO DEL FLAUTISTA, DE JORDI TEIXIDOR. EL HALLAZGO DE LA FÓRMULA DRAMÁTICA PARA SORTEAR LA CENSURA: LA PARÁBOLA, LA SÁTIRA Y LA IRONÍA

La obra de Teixidor comporta una dura sátira sobre la sociedad y el poder —los de ayer y los de hoy— en la que se desvela que el interés último que mueve todo el engranaje es el económico. Construida bajo una concepción marxista de lucha de clases, pone de manifiesto los peligros de la libre competencia capitalista. Comporta una crítica al poder político —secundado por el militar y el eclesiástico— que no atiende a las necesidades y demandas del pueblo. A hilo de este surge un amplio abanico de temas de gran actualidad como la ausencia de responsabilidades por parte de los políticos («me lavo las manos»), la corrupción, el reparto desigual de los bienes o la ciencia al servicio del enriquecimiento. Al perseguir esta voluntad afiladamente crítica vuelve la mirada a Bertolt Brecht y sigue su modelo de teatro épico. La distancia con el autor de *Madre Coraje* es evidente, pero esto no merma su efectividad escénica. Veamos de qué armas se vale para la construcción dramática de esta invectiva contra el poder.

La alusión del título al flautista responde a la leyenda popular<sup>1</sup> que emplea para la elaboración de la trama: el flautista de Hamelín. Ya hemos hablado algo sobre los caminos indirectos para llegar al destino difícil, del hablar figurado o alegórico, de la fábula al servicio del desentrañamiento de la realidad. Elige Teixidor un cuento infantil y construye en torno a él una parábola satírica. Se trata de colocar las equivalencias en sus lugares precisos y elevar a categoría de símbolos determinados elementos. Sitúa la historia en un tiempo lejano y en un lugar ajeno: «Hace más de 600 años», en «Alemania, en una ciudad muy bonita, Pimburg». La inconcreción espaciotemporal en que transcurre la acción

---

<sup>1</sup> Recurso habitual en Brecht. Recordemos, por ejemplo, la leyenda del círculo, parábola sobre la pugna de una madre natural y una madre adoptiva empleada en *El círculo de tiza caucásico* para la resolución del debate entre los campesinos de dos koljoses; o los cuentos finlandeses que inspiran *El señor Puntilla y su criado Matti*.

dramática posibilita la creación de un lugar idóneo para que suceda la fábula. Las razones parecen evidentes, el autor lo corrobora en una entrevista: «Bueno, puede haber una razón poética, pero básicamente es la dificultad con la censura. Después de la localización se establecen los paralelismos»<sup>2</sup>. Lejos puede ser muy cerca, y ningún lugar en particular puede ser mismamente este.

El conflicto central de la obra es el de la leyenda: la invasión de ratas que asola la ciudad. Sin embargo, aparece en tesitura de alegoría, con un marcado carácter simbólico que parece nacer de un desplazamiento calificativo. Las «ratas» además de designar el problema que hay que resolver (valor funcional en el argumento), parecen designar a los representantes del poder que proceden de manera poco limpia y honesta en la resolución de tal conflicto (valor simbólico). Más allá del sentido conjunto que así lo sugiere, encontramos dos marcas textuales que apuntan este valor. En el cuadro primero, cuando los pimburgueses acuden a las puertas del ayuntamiento a reclamar la resolución del problema, gritan al unísono: «¡Ratas!», quedando en la ambigüedad si se refieren al problema que los lleva allí o insultan a los responsables con tal animalización. Tras el último cuadro y antes de la canción final, Frida se dirige al público con este parlamento: «Y he aquí que las ratas se fueron multiplicando, multiplicando, multiplicando, hasta que los pimburgueses tuvieron que abandonar su ciudad. Pero las ratas los siguieron, y juntos se instalaron en otras ciudades, y hoy en día no hay ni un solo municipio que no se gaste millones y millones de escudos en campañas de desratización»<sup>3</sup>. El final parece enfatizar el paralelismo entre ratas y políticos corruptos. Hay por tanto una presencia de elementos fantásticos procedentes del acervo cultural al servicio del avance dramático y de las posibilidades simbólicas que el espectador encuentre tras ellas. En uno de los montajes que se hicieron de este texto se extremará el recursobajo el título de: «Ratas y rateros», representada por el Grupo Internacional de Teatro.

Un elemento vertebrador de la parábola dramática es el esquema social bajo el que organiza Teixidor los personajes, ya que la trama se articula en torno a las relaciones de enfrentamiento de un bloque con el otro: del pueblo frente al poder. Está conformado, en primer lugar, por el poder político; en segundo, por el eclesiástico y el militar; y en tercer lugar, por la burguesía representada por el grupo de los regidores. El pueblo lo componen en escena las cuatro vecinas y los cuatro vecinos, Hans y Frida, los soldados y, en cierta medida, el Zapatero que, pese a representar los intereses del pueblo, queda en ocasiones entre dos aguas ya que se nos avisa de su intento como regidor.

Trama y personajes están al servicio de la parábola. Guiños y paralelismos hacen al espectador cómplice de lo que observa porque lo re-conoce en una realidad que no le es ajena. Se extrema el procedimiento de la fábula hasta el empleo de una moraleja o sentencia ejemplarizante. En el epílogo, Frida concluye que el problema de las ratas queda sin solución definitiva: «Vecinos, si

---

<sup>2</sup> J. Teixidor, *El retablo del Flautista en Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, pág. 15.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, pág. 52.

enseñamos un agujero, lo remendarán. Donde nos duela, pondrán cataplasmas. En suma, siempre pegotes. Las soluciones expeditivas, tendremos que imponerlas nosotros mismos»<sup>4</sup>. El final abierto que presenta la obra, a diferencia del cuento infantil, tiene que ver con esa llamada a la crítica o al juicio que caracteriza al teatro brechtiano. Teixidor evita la solución del problema, porque el problema no nos viene resuelto en nuestra vida diaria. Hace una llamada a la responsabilidad colectiva ante la dominación de la clase burguesa y de sus aliados y cómplices.

Vemos por tanto que en la construcción de la trama subyace una ironía de orden general, critica lo que propone. Existe en este sentido una voluntad tácita de catarsis, en el sentido de mostración del camino incorrecto, de lo que no debe ser, para despertar en el espectador el deseo de cambio y de acción. Encubre una reivindicación sobre quiénes nos gobiernan y cómo lo hacen, y decimos «encubre» porque los caminos para su expresión son indirectos, ya que son los de la parábola y la sátira.

### 1.1. *El efecto de extrañamiento... ¿una vía para la crítica velada?*

En su emulación del maestro alemán, Teixidor introduce abundantes elementos distanciadores que van desde el fragmentarismo preludiado en el título (diez cuadros, un prólogo, un epílogo en los que se insertan once canciones) al uso de la leyenda popular que ya hemos comentado o de personajes-narradores como Hans o Frida. Recordemos que el camino hacia el extrañamiento es el narrativo o épico, ya que la mostración o imitación nos lleva a la identificación emocional y con ello a la supresión de la capacidad crítica del espectador.

Cada cuadro comienza con la intervención de uno de los dos personajes narradores (Hans o Frida) que nombran el cuadro, para que nadie dude del carácter ficcional de lo que observa, y relatan lo que se va a ver escenificado. Estas acotaciones narrativas<sup>5</sup> cuentan con un estilo cercano a la fábula infantil con ciertos ecos de los modos de nombrar los capítulos de las novelas de caballerías o del Quijote que los parodia. La fábula nos es dada narrativamente antes de representarse ante nosotros. El larguísimo reparto (28 personajes) lleva aparejado el doblaje de papeles. Encontramos nuevamente fines distanciadores. En el texto del catalán esta voluntad de doblaje se explicita en la indicación de que Hans desempeñe el papel del barbero y tal vez el de pregonero. No olvidar que estamos ante actores que representan varios personajes lo cual nos ayudará a no sucumbir al sueño o enajenación de la trama de la que este teatro huye. La abundancia de personajes colectivos sin nominación explícita (vecina 1, vecina 2, vecina 3, vecina 4) así

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pág. 53.

<sup>5</sup> Son habituales en las obras de Brecht, recordemos las de *La ópera de dos centavos* o *La resistible ascensión de Arturo Ui*, al estilo periodístico, o las de *Madre coraje*, que remiten a la crónica histórica.

como de personajes designados únicamente por su profesión (herrero, alguacil, soldado, etc.) es muy significativa, nos sitúa en el nivel de la parábola, donde los personajes cumplen una función simbólica o representativa de una idea.

Parece claro que la finalidad del extrañamiento planteado por Brecht obedece a un intento de evitar la identificación y mantener al espectador activo y alerta al juicio crítico, pero no nos parece aventurado juzgar que existe escondido en este, un propósito de «acercamiento» en el distanciamiento, es decir, de hablar de lo cercano, de lo propio a través del cuento o fábula. O sea, a través de la parábola. La libertad conquistada por el camino indirecto. Son tan claros los paralelismos que parece decirnos el autor entre risas, «No, no voy a hablar de la situación actual sino de un cuento antiguo, de una leyenda muy lejana...». He aquí la ironía y el juego que mantiene alerta e implicado al espectador.

### 1.2. *La parodia, elemento vertebrador de la fábula dramática*

La parodia juega un papel elemental en *El retablo del flautista*. Es útil partir de una reflexión acerca de la naturaleza intergenérica de dicho rasgo estilístico, definido por Claudio Guillén como otra de las «modalidades del decir»<sup>6</sup>, o por Túa Blesa quien reserva para la parodia el lugar de tópico compositivo intergenérico<sup>7</sup>. Para la definición de su valor ayuda sin duda bucear en la etimología y origen del término. «Parodia» procede del griego contra-oda, rapsodia invertida, con la ambivalencia del prefijo «para», que alude a proximidad en el espacio («junto a») o a confrontación («frente a»). El término remite necesariamente a otro discurso en una relación de oposición.

Parece claro que este tópico atraviesa el texto en toda su dimensión. Pero sin que en esa operación resulten indiferentes ni los personajes ni los sucesos. Aunque en este caso no se construye contra o sobre un texto literario sino sobre una realidad, la de sus días. El texto primario o autoritario en este caso corresponde a la sociedad del momento contra la que se rebela revelando sus rasgos fundamentales. Este parodiar tiene además de un efectivo valor lúdico, otro satírico y reformador. Opera en la parodia una doble dialéctica<sup>8</sup> de cuyo análisis obtendremos el desentrañamiento del drama. Por una parte existe una rebelión contra la realidad, un enfrentamiento contra el discurso ideológico y formal de la autoridad. Y por otra, dicho sentido paródico descubre las líneas maestras de su composición: lo hipertrofia y lo exagera pero partiendo de él; nos muestra, aunque deformados, sus elementos constitutivos básicos. Esta hipertrofia es vinculable a la categoría

---

<sup>6</sup> C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquet, 2005 (1.ª edición de 1985), págs. 158-159.

<sup>7</sup> T. Blesa, «Parodia: literatura», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, vol. II, pág. 59.

<sup>8</sup> J. M., Pozuelo, «Parodiar, rev(b)elar», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, núm. 4, 2000, págs. 1-18.

de la caricatura, ya que son caricaturescos los procedimientos más empleados en el texto para esta deformación lúdica.

La parodia actúa como eje esencial en la creación de los personajes. Son muñecos que sirven a la fábula. Aparecen caricaturizados, reducidos a unos pocos rasgos que los definen y los exageran. Concebidos «desde arriba», traspasados de parodia. Vemos en su construcción la doble dialéctica paródica: de una parte nos remiten a una realidad conocida, de otra la extreman rebelándose contra ella mediante la risa y carcajada. El Herrero representa el alto mando del poder militar perfilado por la metáfora de Vulcano, el único rasgo que lo define es la resolución de todo conflicto mediante la fuerza bruta; el alguacil queda limitado al papel de recadero de Schmid, de mero criado y los soldados se caracterizan por obedecer y por no pensar (resulta interesante la canción de los soldados avergonzados porque hay una falla, una paradoja: son «pueblo» y van contra el pueblo, este es su conflicto). El reverendo Grundig (construcción paródica incluso del nombre que hace referencia a una marca de electrodomésticos del momento famosa por sus televisiones y radios) representa al poder eclesiástico y su función consiste en convencer a las masas con su discurso; está del lado del poder y no del pueblo, aunque solo es realmente fiel al interés económico. Los regidores son definidos por su orgullo y por su cambio de opinión en función de su interés personal. Es notable el grado que alcanza la parodia en el ballet de los regidores, basta imaginar la representación de los concejales de cualquier ciudad vestidos de bailarinas y haciendo las pertinentes cabriolas. Los síndicos Weis y Baun representan el libre capitalismo y en ellos se aprecia con más claridad que en ningún caso la avaricia y la voluntad de enriquecimiento, el avance científico no está en pro del progreso sino del dinero, y son corruptos ya que dan comisión al poderoso para que permita sus negocios. Muy interesante es el personaje de Schmid, también caracterizado por ese cambio de opinión (hasta que no le muerde la rata, no reacciona), por su cobardía (recurre a otros para enfrentarse a los problemas y siente miedo de las ratas), por su inactividad (la primera acción que realiza en la obra es dormir la siesta). Representa el poder político. Es un títere manejado por otros. Traza Teixidor con este entramado de personajes un dibujo paródico y crítico de la sociedad de sus días y quizás la de todos los tiempos.

Pero el autor va más allá. Consciente de la efectividad escénica que conseguiría la parodia de los discursos del poder, se lanza a ello. En este caso, la parodia sí opera sobre un texto primario y autoritario, o al menos sobre un modelo general de estos textos o discursos. Veamos cómo lo hace. En el cuadro primero, el pueblo acude a las puertas del ayuntamiento a reclamar soluciones al problema de las ratas. El burgomaestre no sabe cómo salir de la situación y le pide a uno de los regidores que lo ayude: «SCHMID.— Batts, hablad vos primero. BATTTS.— ¿Y qué digo? SCHMID.— Vos sabéis hablar. Cuando una persona sabe hablar, lo que dice es lo de menos»<sup>9</sup>. A lo que el pueblo contesta: «¡Que se calle! ¡No queremos

<sup>9</sup> J. Teixidor, *El retablo del Flautista en Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, pág. 23.



discursos! ¡Los discursos a las ratas!», y unas líneas después «Esta gente tiene la manía de los discursos».

El humor y la crítica están servidos a partes iguales. Más extensa es la parodia del discurso de la Iglesia. Dada la ineffectividad del discurso del regidor, recurre el burgomaestre al reverendo.

SCHIMD Reverendo, habladles vos, os lo suplico.  
 REVERENDO ¡Hijos míos, conozco la desgracia que os afecta, sé que sufrís una plaga terrible! Sin embargo, decidme, ¿quién os ha traído aquí? ¿Por qué os habéis dejado engañar? ¿qué esperáis conseguir con vuestra actitud provocativa? Hijos míos, si el señor ha permitido que las ratas se apoderen de vuestro barrio, ¿no habéis pensado por qué lo ha hecho? Acusáis al ayuntamiento de negligencia, y yo pregunto, ¿de qué pecados debemos acusarnos a nosotros mismos?<sup>10</sup>

Concluye el sermón y una acotación nos señala que algunos vecinos se arrodillan. Este signo proxémico evidencia que el discurso triunfa pese a su ridiculez y su inconsistencia. Y da un paso más allá. Coloca un número musical, el «Sermón de la justicia divina» cuya tesis se resume en a) el mal que acontece es un castigo divino por algún pecado o perversidad y b) la única solución es la resignación. Imaginemos a la compañía cantando alegremente el estribillo: «Resignación, docilidad, tened paciencia y humildad». Más adelante consejos como «El respeto a los superiores es grato al Señor» o «Bienaventurados los mansos porque ellos poseerán la tierra» terminan de conformar la parodia. Se produce en este caso la parodia por acumulación de elementos propios del discurso primario y autoritario que en el mismo estarían, aunque presentes, más diluidos y no ostentarían una conexión con el problema tan forzada y ridícula. Es efectiva la parodia, porque el espectador conoce y reconoce el texto que le parodian.

Hacia el final de la obra (cuadro octavo) aparece otro acercamiento paródico al discurso del poder, en este caso político. Se desvelan estructuras demagógicas usadas por el poder desde siempre: «Vecinos, ¿quién de vosotros osaría tener tratos con una persona que, mediante oscuros pactos con el Diablo, ha obtenido el secreto de las prácticas demoníacas y de la magia negra?» o «Tengo el desagradable deber de...» o «Me duele profundamente...»<sup>11</sup>. No nos cuesta imaginar que el público de estas representaciones riera con estos parlamentos tan reconocibles en otros del momento.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pág. 24.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

### 1.3. *La crítica se viste de fiesta: música y humor*

Una punzante ironía, un fresco sentido del humor, las diversas músicas y bailes son algunas de las herramientas que utiliza y que hábilmente rescata y pone en funcionamiento *Teixidor*. Podemos señalar a modo de ejemplo la parodia caricaturesca de los poderosos o los efectos humorísticos del ballet de los regidores. Xavier Fábregas en una crítica contemporánea<sup>12</sup> señalaba cómo *Teixidor* supo incorporar elementos propios del teatro español como la zarzuela y el teatro musical y paródico catalán en una dramaturgia de corte brechtiano. Probablemente, el éxito de la crítica se deba al cauce humorístico en que se vierte. Logra *Teixidor* denunciar un buen número de injusticias a través de la risa, de una carcajada que deja cierto regusto amargo. Subyace un asunto serio detrás de la bufonada.

El sistema capitalista es puesto en entredicho en varios episodios siempre mediante la lectura irónica de la fábula. Quizá el momento más llamativo a este respecto sea cuando los síndicos Baun y Weis quieren sacar tajada de la desgracia y le proponen al gobernador la venta de ratoneras y veneno a altos precios para lograr su enriquecimiento antes que la solución del problema. Weis afirma frívolamente: «No nos mueve solamente el interés material»<sup>13</sup>. Cuando más adelante se comunica al consejo la decisión de aceptar tales medidas, el Herrero plantea la inmoralidad del asunto pero Schmidt hace oídos sordos. Los síndicos lo han comprado mediante una pequeña comisión». Afirma el Herrero «que es inmoral negociar con una desgracia como esta», a lo que Schmid le responde «las cosas son como son. No es el momento de discutir la moralidad de los negocios. Al fin y al cabo, entre nosotros quien más quien menos tiene un negocio. (...) Los negocios han de ser libres»<sup>14</sup>. Esta cuestión, central en la obra, cuenta con dos canciones: la «Song de los negocios», cuyo estribillo repite una y otra vez «Ahora manda el capital»<sup>15</sup> y el «Soul de las calamidades» que cierra la pieza. De la mano de este, aparece otro tema también sometido a denuncia: la corrupción y el soborno. Además de la pequeña comisión» que recibe Schmidt de parte de los síndicos, en otro momento este mismo personaje le da dos escudos a Franz mientras le dice: «Y la próxima vez grita más, y no te olvides de «Viva el ayuntamiento»»<sup>16</sup>.

La música cobra varios valores en esta propuesta. De un lado, la fundamental: divertir<sup>17</sup>, distender, que el público — eminentemente popular — se lo pase bien, dar una apariencia de no seriedad y no gravedad del tema propuesto. De otro, consideramos que la música y la canción tienen la capacidad de exaltar el

<sup>12</sup> X. Fábregas, «A propósito de *El retablo del flautista, Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, pág. 56.

<sup>13</sup> J. Teixidor, *El retablo del Flautista en Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, pág. 26.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pág. 31.

<sup>15</sup> «El hombre es un animal/ que persigue beneficios/ con intrigas y artificios/ ahora manda el capital», *ibíd.*, pág. 50.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pág. 41.

<sup>17</sup> En este aspecto sigue también la poética brechtiana que defiende como finalidad primera del teatro la diversión. Ver primer punto de *El pequeño organón*.

ánimo del espectador, de animar a la acción, por lo que determinados números vendrían a cobrar un carácter o una fuerza propia de las canciones protesta. Entre las doce piezas musicales que se intercalan con la acción, solo tres no tienen en sí mismas un carácter crítico autónomo. La función dramática se limita en ellas a lo lúdico o narrativo. Completan este grupo la cuña publicitaria del flautista en la que describe las divertidas invasiones de langostas o moscas que engrosan su *curriculum vitae*, el pregón cuya función es eminentemente narrativa, y la canción de los descubrimientos medievales que no tiene más misión que entretener y provocar la risa. El resto exhiben abiertamente una denuncia que ha sido o será dramatizada en la fábula: la Canción de las vías legales acusa la lentitud de los trámites legales y de las ayudas («Han pasado quince días/ desde que la recibí/ y la carta yo diría/ que se les traspapeló»<sup>18</sup>) y anima a la acción conjunta, el Sermón de la Justicia divina parodia el discurso de la Iglesia como ya hemos señalado, el Gospel song de la resistencia pasiva («Ven y siéntate a mi lado/ juntos vamos a cantar,/ si te cogen y te encierran,/ vendrá otro en tu lugar»<sup>19</sup>) exhorta a la manifestación pacifista, el Ballet de los regidores define irónicamente a los políticos («Somos, somos las autoridades,/ los incorruptibles,/ somos intachables/ e incommovibles»<sup>20</sup>), el tango de Alfredo denuncia la ausencia de responsabilidad del político («y si me ensucio las manos/ me las lavo y en paz»<sup>21</sup>), la canción de los soldados avergonzados cuenta cómo estos se venden sin cobrar paga alguna, la *song* de los negocios expone cómo el motor de todo es el capital («En un negocio cabal/ no caben los sentimientos/ solo cuenta el rendimiento/ ahora manda el capital»<sup>22</sup>) y el cierre de fiesta, el «soul de las calamidades» pone de manifiesto cómo los que están en el poder sacan beneficio incluso de las situaciones de crisis («Cuando por desgracia nuestra/ viene una calamidad/ a unos cuantos aprovecha/ y otros tienen que encajar»<sup>23</sup>). Solo el conjunto de números musicales recoge ya un repaso de los temas fundamentales de crítica. Como en la fiesta de carnaval, los papeles se invierten y todo es sometido a burla. La fiesta escénica consiste en la subversión humorística. En hacer caer al poderoso, si quiera por un rato.

La efectividad de esta parábola escénica procede tanto de los signos verbales, es decir, del texto; como de los signos no verbales: música, vestuario, escenografía, etc. Precisamente el empleo de estos últimos le valió a Tábano teatro el precio de la censura.

---

<sup>18</sup> J. Teixidor, *El retablo del Flautista en Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, pág. 21.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 25.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 28.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 44.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 50.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 53.

#### 1.4. *Breves notas sobre su prohibición en los escenarios*

El 4 de agosto de 1971 estrena Tábano Teatro en el teatro Reina Victoria de Madrid *El retablo del flautista*. Al día siguiente la Dirección General de Cultura Popular prohíbe el espectáculo. El montaje había sido sometido a censura previa pero, como señala Alberto Miralles, se hizo un falso ensayo siendo muy distinta la representación en el estreno:

Tábano, que hizo un ensayo angelical para censura de *El retablo del flautista*, de Teixidor, traducido al castellano, puso todo el hierro el día del estreno y no pudo pasar a la segunda representación, pese a tener todo el teatro de la Comedia vendido. Bien es verdad que el Burgomaestre salía con caña de pescar y acento gallego y el jefe de la Milicia, manco y tuerto, recordando a Millán Astray. Pero aquellos eran tiempos de «apertura» y los grupos le echaban un pulso que, claro, no siempre ganaban<sup>24</sup>.

Quedan bastante claras las razones de la prohibición. Solo estas dos referencias hacen caer directamente el peso de la crítica y la burla sobre dos personas de vinculación con el Régimen que no debían ser tocadas. El atrevimiento les valió la censura. Reproducimos parte de la nota de prohibición facilitada a la prensa por la Agencia Cifra:

Se fundamenta esta resolución en la alteración posterior y sin previo conocimiento del organismo competente. (...) Asimismo, graves extralimitaciones de interpretación, acción, montaje y dirección escénica han desvirtuado el dictamen acordado para *El retablo del flautista*, haciendo inadmisibles su realización y personajes representativos, incompatible con básicos principios cuyo respeto imponen las normas en vigor para todo espectáculo público de carácter teatral<sup>25</sup>.

Como reacción a tal prohibición se publicó una carta en el diario Madrid en señal de protesta. La polémica del momento gravitaba en torno a este tema. Se dieron varias razones para tal prohibición. El entonces Subdirector General de Teatro, Antolín de Santiago, explicaba algunas, especialmente relacionadas con la puesta en escena madrileña, en una entrevista publicada por el *Diario Regional de Valladolid* del 5 de septiembre del 1971: «La Iglesia está representada por un obispo al que pintan como invertido que cuando reza letanías lo hace con un rosario de ajos. La clase militar está representada por una vergonzosa caricatura de nuestro glorioso Millán Astray. Si esto no es suficiente para prohibir una obra tú me dirás qué lo es». El entrevistador sigue preguntándole:

---

<sup>24</sup> A. Miralles, *Nuevo teatro español. Una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977, pág. 124.

<sup>25</sup> F. Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, Madrid, Prensa Española, 1972, pág. 64.

- Sin embargo, en Barcelona sigue representándose.
- El montaje catalán es muy distinto.
- ¿No será por una cuestión lingüística?
- No. Es por el montaje, un montaje horizontal distinto al de Madrid. Tú sabes que el montaje puede cambiar el sentido de una obra.

Todos los periódicos del momento se hacen eco de la polémica. El diario *El Mundo* publica un artículo titulado «El grupo Tábano y su flor de un día». En él se comenta que «El estreno del Reina Victoria estuvo caldeado y ambientado. Y los bravos atronaron por doquier». Y se pone de manifiesto en la misma nota que Antolín de Santiago, Subdirector general de Teatro responsable de la prohibición y firme representante del teatro oficial es nombrado alcalde de Valladolid. La escisión entre el teatro oficial, aplaudido y premiado por el poder; y el suboficial, víctima de su censura, queda claramente dibujada. El columnista concluye con cierto tono de reproche que ha asistido a «bochornosos estrenos comerciales en los que la Iglesia y sus representantes quedan en el más vergonzoso ridículo». Pero, ¿cómo se vivió la representación desde el patio de butacas? No contamos más que con los testimonios de la prensa que son unánimes a este respecto. *Nuevo Diario, Pueblo, Ya, Informaciones* entre otros hacen constar que se produjo una comunicación real con el público que disfruta y aplaude la crítica clara y definida. Como única nota negativa coinciden en cierto descuido de lo artístico en pro de la sátira y la diversión. Como muestra valga este comentario de *Nuevo Diario*: «Cada una de las alusiones satíricas o posibles paralelismos con nuestro tiempo eran acogidas por el público con verdadero regocijo»<sup>26</sup>.

Sospechamos que la fórmula que se generó en torno a estos años por «necesidad» se convirtió en un esquema dramático de enorme validez que no sería abandonado inmediatamente por sus cultivadores.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVARO, F., *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, Madrid, Prensa Española, 1972.
- BLESA, T., «Parodia: literatura», *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, vol. II, pág. 59.
- CARANDELL, J.M., «El retaule del flautista de Jordi Teixidor», *Primer Acto*, núm. 118, marzo 1970, pág. 62.
- FÁBREGAS, X., «A propósito de *El retaule del flautista*», *Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, pág.56.
- FUSTER, J., «El retaule del flautista», *Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, págs. 17-18.
- GARCÍA, F., «Parodia contra el poder y tragedia vodevilesca», *Blanco y Negro ABC*, 30 de noviembre de 1974, pág.70.

<sup>26</sup> *Ibid.*, págs. 64-68.

- GARCÍA LORENZO, L.; Díez BORQUE J. M. (comps.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.
- GUILLÉN, C., *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquet, 2005 (1.ª edición de 1985), págs. 158-159.
- LABORDA, Á., «El grupo internacional de teatro en la sala Cadarso», *Abc*, 23 de marzo 1976, pág. 72.
- MIRALLES, A., *Nuevo teatro español. Una alternativa social*, Madrid, Villalar, 1977.
- MONLEÓN, J., «Dos espectáculos catalanes. *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor», *Primer Acto*, núm. 133, junio 1970, pág. 15.
- OLIVA, C., «Los clásicos en el primer franquismo», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, págs. 1251-1263.
- PÉREZ, M., *El teatro de la transición política (1975-1982): recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- POZUELO YVANCOS, J. M., «Parodiar, rev(b)elar», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, núm. 4, 2000, págs. 1-18.
- PREGO, A., «*El retablo del flautista* de Jordi Teixidor», *Abc*, 16 de noviembre de 1974, pág. 87.
- TEIXIDOR, J., *El retablo del Flautista en Yorick*, septiembre 1970, núm. 43, págs. 19-53.

## CAPÍTULO 31

### Herejes en el franquismo: Agustín Gómez-Arcos, Carlos Muñiz, Manuel Martínez Mediero y Claudio de la Torre

MARTA OLIVAS

*Universidad Complutense de Madrid*

Brujas y herejes han aparecido en el teatro desde una época bien temprana (recordemos a la inolvidable «puta vieja» de Fernando de Rojas) hasta el siglo xx. Las más de las veces, los autores han participado de aquelarres y sortilegios como pretexto para configurar un universo mítico que conviviese con el real (tal es el caso de Valle-Inclán) o para explotar el lado fantástico y dionisiaco en sus obras (como sucede en Nieva). Sea como fuere, estos personajes siempre han representado un grupo al margen de lo establecido y opuesto a las leyes religiosas y sociales por las que su sociedad se regía, razón por la cual fueron señalados y perseguidos sistemáticamente a través de los siglos. Esta condición proscrita resultó atractiva a muchos autores que desarrollaron o dieron los primeros pasos de su carrera durante el franquismo y que entendieron la sociedad de la nigromancia, como un trasunto de aquella de la que formaban parte. Este interés por el mundo de la hechicería encontró su cauce ideal en el teatro histórico que experimentó un magnífico auge en las décadas de los 50, 60 y 70 y fue cultivado recurrentemente tanto por los dramaturgos de la Generación Realista como por algunos de los que configuraron el llamado Nuevo Teatro. En este subgénero, la Historia es el cauce por el cual, en tiempos de dictadura, el contexto sociopolítico de los autores que lo cultivan puede ser llevado a escena sin demasiadas cortapisas. Merced a los dos niveles de lectura que ofrece el género (especialmente a partir de Brecht) el pasado es capaz de superponerse al presente e interpretarlo. Encontramos, pues,

una semántica bifronte: un cauce de interpretación exclusivamente historicista y aquel aprehensible como parábola del presente, gracias a la cual es factible llevar a cabo una denuncia de corte social (desde una perspectiva más «posibilista» y, además, más original estéticamente hablando) de un gobierno totalitario y castrador que coartaba toda libertad de expresión y que impedía estrenar libremente a sus dramaturgos cuando no eran vetados.

A la manera romántica, los heterodoxos se convierten de nuevo en el *alter ego* no solo de los autores, sino de todos los oprimidos y silenciados por el régimen o contrarios a él. Así, las brujas, los procesos inquisitoriales, las delaciones... volvieron a subir a las tablas para hablar a los espectadores de una *pretérita contemporaneidad*. Aunque el *Galileo* de Bertolt Brecht anunciaba ya muchas de las claves de estos dramas de temática *inquisitorial*, quizá el ejemplo más paradigmático lo constituya *El crisol* (conocida popularmente como *Las brujas de Salem* [1950]), donde las acusaciones de hechicería actuaban como toda una alegoría de la «caza de brujas» llevada a cabo por el general McCarthy durante los primeros años de la Guerra Fría.

Para ilustrar este interés por el iluminismo y la brujería como trasunto de la sociedad del franquismo hemos optado por tratar dos líneas concretas: la denuncia de la hegemonía de la Iglesia católica en el ámbito público y privado y la persecución de corte intelectual o racial durante la dictadura a través de *Diálogos de la herejía*, de Agustín Gómez-Arcos (1961-1980), *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz (1972), *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto* (1973), de Manuel Martínez Mediero y *El cerco* (1965), de Claudio de la Torre.

## 1. NUEVOS HEREJES Y NUEVOS AUTOS DE FE

*Diálogos de la herejía* fue escrita por el dramaturgo almeriense Agustín Gómez-Arcos en 1961. La pieza fue merecedora del premio Lope de Vega de ese año que, finalmente, la organización le retiró por la presión del Ministerio de Información y Turismo. Tal fue la polémica generada que *Diálogos...* hubo de esperar tres años hasta verse estrenada con las consiguientes enmiendas de la censura en el Teatro Reina Victoria<sup>1</sup>. Este «drama en dos partes», basado en los sucesos reales de los alumbrados de Llerena, cuenta la llegada de un peregrino con visos de santo de la mano de Asunta (un remedo de Celestina o Trotaconventos) a un pequeño pueblo de Extremadura «vacío de hombres, enrolados en los tercios de Su Majestad, o partidos a la colonización de las Indias de América. [Donde] Las mujeres se han hecho cargo de los trabajos masculinos (...) se visten mitad hombre, mitad mujer, se comportan parecidamente. Sin embargo, su resignación solo es aparente:

---

<sup>1</sup> Por suerte, Agustín Gómez Arcos elaboró una «reestructuración y nueva versión» fechada en noviembre de 1980 en París, ya libre de las tachaduras impuestas en 1964 que fue editada por Julio Enrique Checa en 2006. Es esta última a la que nos referiremos en las siguientes páginas.



el ansia del hombre o el deseo de la maternidad las corroe por dentro»<sup>2</sup>. Tras un encuentro sexual entre el iluminado y Doña Tristeza de Arcos, la hidalga de la ciudad, esta queda encinta, considerando que su embarazo se ha obrado a través de la intervención del Espíritu Santo. Finalmente, tanto la infantona como Asunta y el Peregrino son denunciados y condenados a muerte por la Inquisición. En la obra, las ligazones con la contemporaneidad se manifiestan de forma elocuente (encontramos incluso algún anacronismo en los diálogos como sucede en otros dramas históricos de carácter comprometido del autor) y la denuncia social está establecida desde la elección del cronotopo: un pueblo donde los hombres han sido arrancados de sus familias por la miseria o las guerras que sangraban lentamente a la Monarquía Hispánica. Este estado de cosas es fácilmente extrapolable a la España de los sesenta, donde la emigración tanto exterior como interior fue un fenómeno generalizado. Asimismo, el abuso de poder que ejerce la Capataza sobre las mujeres que trabajan las tierras y su indefensión ante la explotación de que son víctimas delatan la situación de muchos trabajadores de la época. No obstante y, pese a estas concomitancias, *Diálogos de la herejía* arremete principalmente contra la beatería y la superstición que rigen el país, así como la ambigüedad y la falsa moral de quienes ostentan el poder religioso. Como en la del Quinientos, en la España nacional-católica la autoridad era bicéfala. De una parte, un gobierno absoluto y despótico y, de otra, las instituciones religiosas, tremendamente influyentes no solo en los círculos políticos sino también y, sobre todo, en las costumbres y la cosmovisión del pueblo llano.

*Diálogos de la herejía* intenta poner de manifiesto las fallas de la Iglesia en varios sentidos: por un lado, el de la propia doctrina y, por otro, la hipocresía imperante en sus altas esferas. Con respecto a los dictados eclesiásticos, las dos últimas intervenciones de Tristeza de Arcos en el diálogo final con el Inquisidor, censuradas en la versión para la escena de 1964, defienden la vida por encima del credo y las convicciones individuales frente a los dogmas impuestos. Frente a las leyes eclesiásticas prohibitivas que conducen, irreversiblemente, a baños de sangre, la hidalga propugna como única religión válida la que antepone la vida y la libertad a las normas que la someten. Por consiguiente, cree, con la mayor de las convicciones, que su hijo ha sido engendrado por designio divino: «Yo creo en la vida. A la vida no se le reza; se la lleva en el seno, se la alimenta de las propias entrañas, se la defiende. El Inquisidor impone una fe estéril y manda rezar... porque solo vive para dar la muerte»<sup>3</sup>. El niño que lleva en su vientre es, en realidad, una alegoría de la Vida, de sus anhelos y deseos individuales, de la felicidad y la existencia plena que le fueron arrebatadas por las imposiciones sociales con la marcha de su marido. Para ella, un hijo supone un auténtico milagro (equiparable a aquel que dio lugar a la religión que ahora profesa): el de un nuevo comienzo. Sin embargo y, así lo refleja el siguiente extracto del diálogo entre el Inquisidor y

---

<sup>2</sup> A. Gómez-Arcos, *Diálogos de la herejía*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006, p.94.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 177.

la joven Tristeza, la lucha entre los deseos individuales de una mujer y la jerarquía eclesiástica resulta totalmente desigual.

- INQUISIDOR Lamento su orgullo, créame que lo lamento. Nunca he visto un acto de soberbia ni de ignorancia tan insensato ni tan gratuito como el suyo. Ni siquiera ha pensado que el Hijo de Dios nació en la humildad de un pesebre para aleccionarnos.
- TRISTEZA (*Serena*) Pagué de mi bolsillo paños de altar bordados de oro para su iglesia, pagué coronas incrustadas de piedras preciosas para las imágenes de su iglesia: nunca pagué la paja de ningún pesebre, nadie me lo pidió. Si hay una sola lección que su iglesia no puede darme es, precisamente, la de la humildad.
- INQUISIDOR Está lapidando al dogma, hidalga, pero el dogma la vencerá: es el más fuerte<sup>4</sup>.

A lo largo de este intercambio de ideas entre el acusador y la acusada, se denuncia la hipocresía de la Iglesia católica. En primer lugar (y así se evidencia en el propio texto), en lo tocante al voto de pobreza y, en segundo, a causa de los desmanes cometidos en nombre de la ortodoxia (como se pone de manifiesto mediante los personajes de Asunta y el Peregrino). Es precisamente la Iglesia la que, merced al ejercicio de una vigilancia paranoica de los dogmas de su doctrina, da carta de naturaleza al iluminismo. Los alumbrados, en un extremado ejercicio de misticismo, creen estar en contacto directo con la divinidad y toman como punto de partida para sus actos su propia exégesis de los textos, donde las fronteras entre conceptos como el de santidad–profanación o misticismo–erotismo se vuelven difusas<sup>5</sup>. Es, pues, la propia doctrina la que permite que aquellos que explican a través de la fe todo lo que conocen se conviertan en víctimas de quienes, deshonestamente, pretenden medrar aprovechándose de esas creencias. Los alumbrados son, por tanto, hijos bastardos (pero naturales) de la doctrina católica. Al hilo de esta denuncia, resulta especialmente interesante el giro de la acotación que cierra la obra en aras de señalar el doble rasero de los poderes eclesiásticos tanto en el siglo XVI como en el XX.

- INQUISIDOR (*Se arrodilla, agotado, ante el Cristo y dice de manera mecánica:*) Señor, ilumina a este pobre ser humano en el abismo; su error no puede ser el resultado de tu voluntad, yo no lo creo... pero yo no soy todo el mundo. Enmudece su lengua, aclara su mente. ¡No te quedes inmóvil, Señor! (*Mira hacia arriba,*

<sup>4</sup> *Ibid.*, pág. 177.

<sup>5</sup> Citando a Gregorio Marañón: «El alumbrado español era un místico y estupidez. Toda actitud religiosa tiene su clave en el amor. En el misticismo, ese amor se sublima; y en su delirio adquiere tonalidades eróticas, en el sentido doble de esta palabra» (G. Marañón, «Los alumbrados en el espíritu español», *Primer Acto*, 54, Madrid, 1964).

*hacia el Crucifijo; la capucha del hábito resbala hacia su espalda, descubriendo la cabeza del Peregrino, es decir, del mismo actor que interpreta al personaje de alumbrado. Este efecto escénico debe ser lo más simple posible: como una moneda que tuviese las dos caras idénticas)*<sup>6</sup>.

Así pues, cuando parece que el orden religioso se ha restablecido, el lector-espectador asiste a una suerte de anagnórisis que da sentido a toda la obra: la sexualidad impura, el engaño, el iluminismo, son la cruz de esa cara que es la atalaya de la fe y la virtud: la Inquisición en particular y el catolicismo en general, cuyos cargos más altos parecen estar ostentados por la corrupción y la moralidad ambigua. El Santo Oficio es el organismo religioso que ha de eliminar las miserias que esa misma religiosidad castradora ha generado.

Y continúa el Inquisidor: «¿Cuánto dolor, cuánta sangre nos costarán todavía tu dolor y tu sangre? ¿Cuánta muerte nos costará tu muerte? (*Se incorpora, se aparta unos pasos, vuelve a mirar al Cristo*). Si mi lengua fuera libre... te acusaría de asesino. Alguien lo hará... Algún día. (*Detrás del ventanal, las llamas vivas parecen apoyar esta última frase*)»<sup>7</sup>. Con esta lapidaria sentencia se ataca frontalmente a la religión (o, por lo que deducíamos de las palabras de doña Tristeza de Arcos, a la religión mal entendida) como una de las principales lacras de la Humanidad, causante, aún hoy, de auténticos genocidios en todo el Mundo. A este respecto, resultan más que evidentes las relaciones entre esta forma de entender la religiosidad y la que propugnaban los ideólogos del nacional-catolicismo que concibieron la Guerra Civil y la represión de sus enemigos políticos como una auténtica cruzada de orden religioso. Esta hipocresía y exacerbación de los valores católicos también puede entenderse en un sentido más amplio y extrapolarse a gran parte de la sociedad española de la época. Durante el Franquismo, la influencia de la Iglesia era incuestionable y su moral el rasero por el cual se medían los códigos de buenas costumbres. Como hemos venido apuntando, la sumisión en muchos aspectos del poder político al eclesiástico fue denunciado por numerosos dramaturgos a través de distintas apuestas estéticas. Además de Gómez-Arcos, una de las voces en contra de la asfixiante vigilancia de las buenas costumbres y ortodoxia religiosa fue Carlos Muñiz. Si ya en 1966 había escrito una sátira de corte expresionista sobre la rancia moral de algunos españoles con *Las viejas difíciles*, en *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1973), lanzó un órdago a la mitología del Régimen al «desenmascarar» a uno de sus principales baluartes: Felipe II. Para ello, escribió un drama histórico donde la Inquisición jugaba un papel de importancia. *Tragicomedia...* no es, en puridad, una obra sobre herejía puesto que aborda, sobre todo, la figura de don Carlos, hijo primogénito de Felipe II y el enfrentamiento entre ambos. Sin embargo, herejía e inquisición constituyen la clave para entender ambas personalidades así como el estado de

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 178.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 178.

cosas en que se encontraba la España del xvi y, por extensión, la de principios de los 70. A través de la visión supersticiosa y fanática de la Monarquía Hispánica, Muñiz pone en tela de juicio el peso de la Iglesia sobre el poder político así como la enajenación casi paranoide con respecto a la existencia de herejes (léase «rojos») en el franquismo. Tanto es así que las ejecuciones públicas derivadas del auto de fe que tuvo lugar en la Plaza Mayor de Valladolid en 1559 hacen las veces de prólogo de la obra. En las palabras del Obispo de Zamora y, con una exquisita ironía por parte del autor, se ponen de manifiesto las incoherencias de un sistema que, al tiempo que aviva las hogueras y da tormento a sus semejantes, predica la misericordia y el perdón. Al igual que en Gómez-Arcos, advertimos cómo el dogma se antepone a la vida humana, perdiendo todo favor aquellos que no profesan la fe oficial. La piedad no se contempla con ellos y, por supuesto, el ejercicio sacrificial que se está llevando a cabo, es tenido por un acto de justicia del cual los asistentes obtendrían cuarenta días de indulgencia.

«¡Si mi hijo fuera tan malo como vos yo mismo traería la leña para quemarlo!»<sup>8</sup>, le espeta Felipe II a D. Carlos de Seso, uno de los condenados. En una especie de *ritornello* trágico, esta afirmación será llevada a término por el Austria, quien ordenará la muerte de otro Carlos, en este caso, su primogénito. Don Carlos había negociado en secreto con los líderes de la revuelta en Flandes y había sido acusado de hugonote<sup>9</sup> en múltiples ocasiones. Sin embargo, el joven no alberga ningún sentimiento religioso exacerbado sino que concibe la negociación con los rebeldes flamencos como una reivindicación de sus derechos dinásticos que le son negados por su padre de forma constante. Su última intervención, justo antes de su muerte, camina en la misma dirección condenatoria de esa religión malentendida y los desvíos de la que hablábamos anteriormente al referirnos a *Diálogos de la herejía*.

DON CARLOS    Pienso que mi perdón no os servirá cuando hayáis de dar cuentas al Rey de los reyes... Él os castigará... Él sabe que en su nombre cometéis las mayores vilezas y que a su amparo desatáis vuestro odio y en su nombre aniquiláis la vida... Os perdono a todos porque sé que Él no puede perdonaros si es de veras la Suma Justicia... Os perdono porque ya me es igual. Ante la muerte tú y el trono y la guerra de Flandes y mi padre y sus santas reliquias dais una risa tremenda... Me pregunto por qué los moribundos, que sentirán los mismos deseos de reír que yo siento, no ríen, como tampoco ríe el desdichado príncipe de España... [...] No me extraña que el Señor, indignado con la vileza humana, enviase el Diluvio... Lo que me pregunto últimamente, sin lograr responderme, es... (jadea más intensamente) por qué... por qué no... envía... otro...

<sup>8</sup> C. Muñiz, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005, pág. 446.

<sup>9</sup> Así se conocía a los calvinistas franceses.

di... diluvio a la tierra y aniquila juntos, por igual, a mahometanos... (respira hondo y sigue jadeando ahora más intensamente.) calvinistas... luterana... nos... y ca... tólicos...<sup>10</sup>

Así pareció entenderlo también la censura, que prohibió su estreno en el Teatro Poliorama de Barcelona, lo que haría que *Tragicomedia* subiera a las tablas ya en Democracia, concretamente en 1980 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid<sup>11</sup>.

La España de hoy, como la de entonces, parecen decirnos tanto Gómez-Arcos como Muñiz, ahonda en la veta abierta de la archiconocida Leyenda Negra. Aquel Felipe II supersticioso y santero, totalmente entregado a una suerte de «taxidermia sacra»<sup>12</sup>, impío e inflexible que comenzó a escribir las primeras páginas de esa leyenda negra que tiene a Franco con la mano de Santa Teresa en ristre como heredero natural, encargado de escribir las últimas.

## 2. LA CONDENA DE LA DIFERENCIA

El «cuadro grotesco»<sup>13</sup> *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto*, de Manuel Martínez Mediero (aparecido en el número 173 de *Primer Acto*) refleja una sociedad del miedo y la traición donde se persigue a inocentes en nombre de la preservación de un credo o una ideología. La obra aborda el interrogatorio a un tal Ramírez, a causa de sus declaraciones sobre su capacidad para desaparecer. Acusado de nigromancia, se le insta a delatar al que fue su maestro, Pedro Lagarto que, finalmente, será condenado a la hoguera. Merced a esta pieza, Mediero retrata un sistema donde no solo la traición es entendida como una virtud («No temas, muchacho, guerrilleros como tú son los que necesita la sociedad y nuestro pueblo para separar el fruto de la cizaña»<sup>14</sup>, le dice amistosamente el secretario a Ramírez una vez este ha concluido la delación<sup>15</sup>) sino también y, ante todo, donde

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 528.

<sup>11</sup> Otro dramaturgo, ya en democracia, Domingo Miras, también hablaría sobre la relación entre poder y religión y la ambición que iguala ambos mundos en *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979). La relación de mutualismo entre los próceres (que con tal de perpetuarse en su situación de privilegio no dudarán en acatar cuantas condiciones sean necesarios para tener de su lado al Cielo y al Infierno) y las monjas iluminadas (que aprovecharán sus supuestas conexiones divinas para conseguir prebendas y fama para su orden).

<sup>12</sup> La afición por el coleccionismo de reliquias es retratada en *Tragicomedia...* de forma absolutamente grotesca, constituyendo así momentos realmente hilarantes de la pieza.

<sup>13</sup> J.P. Gabriele, *Manuel Martínez Mediero: deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid, Fundamentos, 2000, pág. 90.

<sup>14</sup> M. Martínez Mediero, *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto, Primer Acto*, 153, Madrid, 1973, pág. 52.

<sup>15</sup> A este respecto, podríamos decir mucho de los interrogatorios en los calabozos del Ministerio de Instrucción Pública, de tan amargo recuerdo.

la aniquilación de toda heterodoxia o divergencia que no se explica a partir de la cosmovisión imperante se impone como dogma. Por esto se recurre al símbolo de la Inquisición, icono de la homogeneización de creencias y pensamientos. A este tenor, resulta elocuente cómo Mediero lo describe en acotación: «Pedro Lagarto es un tipo quevedesco, al mismo tiempo que un halo de «hippies» rodea su figura estrafalaria. Tiene, efectivamente, algo de explorador de la vida, de visionario entrañable»<sup>16</sup>. El acusado se define como astrólogo y considera su saber cercano a la ciencia: «Soy inocente. Jamás fui brujo, sino poeta y estudioso»<sup>17</sup> declara durante su interrogatorio Lagarto. En este sentido y, a partir de una lectura más profunda, se intuye una denuncia de las relaciones entre la investigación, la cultura y el poder gubernamental que, lejos de estimular nuevas perspectivas, cercena toda novedad que contradiga la versión oficial o que la fe no sea capaz de explicar. Especialmente significativo resulta el romance de ciego que interrumpe la anécdota de la obra. La copla refiere la historia de don Eusebio de Herrera que, tras asesinar a su mujer embarazada, rajar el vientre de su esposa y degollar al niño que llevaba dentro, fue perdonado por la Virgen del Carmen (y resucitó a todas sus víctimas) cuando este lloró arrepentido. Al concluir la relación de los crímenes, el ciego añade «Pero no se marchen, que la vida del astrólogo Pedro Lagarto, que cayó en irreligión que es mucha más desgracia»<sup>18</sup>. Partiendo del comentario introductorio, advertimos cómo los pecados más terribles (capaces de ser perdonados por la misericordia de la Virgen) son considerados naderías en comparación con la acusación de herejía. De igual modo, durante la dictadura, los crímenes de orden político acarreaban penas de cárcel del mismo modo que los delitos mayores.

El mensaje de Mediero queda comprimido en las intervenciones del coro que contemplan la ejecución del astrólogo:

VOZ DE MUJER	¿Quién es este desgraciado?
VOZ DE HOMBRE	Un tal Pedro Lagarto
OTRA VOZ DE HOMBRE	Era un hechicero...
OTRA VOZ QUE LLORA SOLA	( <i>Es de mujer</i> ) Era un pobre hombre... <sup>19 20</sup>

La injusticia se ha llevado a término y ese «pobre hombre» ha sido asesinado sin haber hecho daño a nadie y, según él mismo afirma, pese a haber contado muchas veces con el beneplácito de la misma institución que lo está condenando a morir. «Le he visto las manos al inquisidor Espinosa (*Los inquisidores se mueven*

<sup>16</sup> M. Martínez Mediero, *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto, Primer Acto*, 153, Madrid, 1973, pág. 54.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 54.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 54.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>20</sup> Como John P. Gabriele reconoce, *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto* no es una obra grotesca «al uso» sino que, más bien, utiliza el grotesco para sembrar la confusión y el desconcierto en el público a través de la contradicción de puntos de vista de los personajes.

*molestos en sus asientos*)»<sup>21</sup> o a utilizar sus mismas herramientas «Para desligar casados he seguido también el manual de Salamanca que está tutelado por el Santo Oficio»<sup>22</sup>. Como él, muchos durante la dictadura, fueron señalados, torturados o incluso murieron a manos del régimen a causa de defender ideas no necesariamente contrarias sino demasiado adelantadas a su tiempo.

En la sociedad de la Inquisición, como en toda sociedad totalitaria, es habitual la búsqueda de «chivos expiatorios» a quienes achacar todos los males que las acucian con tal de no interrogarse sobre sus propios errores o sus métodos de gobierno. Así, el des-conocimiento heredado y la maledicencia infundada se convierten en máximas por las cuales se establecen leyes que excluyen a esos mismos colectivos señalados. *El cerco* (1965), de Claudio de la Torre<sup>23</sup>, toma como punto de partida el caso de los agotes<sup>24</sup>, subiendo a las tablas la llegada de Jezabel a la comunidad proscrita con motivo de sus bodas con Lorenzo. A causa de la persecución que sufren los de su condición y a las acusaciones de herejía que, de forma totalmente indiscriminada, se ciernen sobre la novia, los jóvenes se ven obligados a exiliarse para poder sobrevivir. *El cerco* muestra cómo la marginación encuentra su origen en el desconocimiento, el miedo y una crueldad innata e injustificada con nuestros semejantes interpretada en la obra a la manera «hobbiana». Tal como declara Lucas, el padre de Lorenzo y *alter ego* del autor en la obra: «Eso es lo que quieren: un muerto más. Quieren siempre lo mismo. Porque esta noche del mundo (...) dura desde que la tierra fue creada y durará por muchos siglos venideros. A veces parece iluminarse, pero es para alumbrar a los nuevos muertos»<sup>25</sup>. Durante la lectura de la tragedia creada por De la Torre, asistimos a la que podría ser la recreación de las represalias tomadas por el bando vencedor contra los republicanos al término de la Guerra Civil, los pogromos del régimen nazi y, en general, la segregación que, en mayor o menor medida, persiste incluso en las sociedades más desarrolladas. A propósito de esta cuestión, declaraba el dramaturgo: «Se diría que desde que el hombre apareció sobre la Tierra ha sentido como una inclinación natural a perseguir a sus semejantes. Nuestro sesenta años de siglo nos dan un amplio muestrario. Diferencias de ideas, de color, de

<sup>21</sup> M. Martínez Mediero, *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto*, Primer Acto, 153, Madrid, 1973, pág. 54.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>23</sup> La obra fue estrenada por la compañía del Teatro Nacional María Guerrero en febrero de 1965.

<sup>24</sup> Los agotes eran un linaje que habitaba en distintos lugares del sur de Francia y el norte de España (concretamente en el navarro valle de Baztán) considerado raza maldita. En *Seroantropología de los agotes*, Pilar Hors afirma: «Llamados también *cristiaas*, *agotack*, son individuos considerados como parias (...), que habitan desde hace siglos distintos lugares del sur de Francia y el norte de España (...). Era tal la aversión que se les tenía, que no se les permitía sentarse en los bancos de la iglesia (...) habían de llevar una pata de pato en paño rojo cosido sobre la espalda y se les enterraba en sitio apartado. Se ha querido justificar esta actitud para los agotes por considerarlos leprosos» (*apud* C. de la Torre, *El cerco*, Madrid, Alfíl, 1965, pág. 7-8).

<sup>25</sup> C. de la Torre, *El cerco*, Madrid, Alfíl, 1965, pág. 85.

creencias o de costumbres no siguen separando»<sup>26</sup>. Ante tal injusticia, no cabe más reacción que la rebeldía y la capacidad de sacrificio en pro de la libertad. En este sentido, resulta paradigmático el personaje de Lucas, que ayuda a escapar a sus seres queridos y asume toda la responsabilidad del acto a fin de evitar el consabido castigo a sus congéneres: «La libertad de los que se fueron (...) puede tener un precio más alto: la vida de los que se quedaron»<sup>27</sup>. Él es quien, rebelándose por fin contra los designios ancestrales que siempre había acatado como válidos y que lo señalaban como maldito, da un paso adelante en favor de los demás a costa de su propia vida. Obviamente, las comparaciones con la historia de nuestro país resultan algo más que factibles. Como ya manifestaba el autor en la «Autocrítica» que precede a la pieza: «El teatro no puede limitarse a un hecho histórico si no va acompañado de una intención crítica»<sup>28</sup> y en este caso, la denuncia a través de la persecución de los agotes va encaminada a señalar la estulticia del ser humano que repite, una y otra vez, los mismos errores fratricidas de antaño<sup>29</sup>.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

En el ensayo «*The Crucible* in History», Miller ponía de manifiesto cómo, más que la existencia o no de la brujería (en la que todos los habitantes de Salem creían *de facto*) asombraba la arbitrariedad que regía la consideración de cualquiera como sospechoso y la ejemplaridad de los castigos. En el caso de estas obras, sucede algo parecido desde el punto de vista autorial: más que evaluar la veracidad de las prácticas de brujas o nigromantes o la efectividad de sus conjuros, los dramaturgos siempre denuncian las sospechas generalizadas, la desmesura de su castigo, la injusticia en el trato por parte de la Inquisición y los poderes civiles de acuerdo con la naturaleza de los acusados. Asistimos, pues, en todas estas obras al reflejo de un tiempo —el de aquella España lejana y esa otra, mucho más reciente— donde el respeto público y la tolerancia se volatilizan en función del cumplimiento de un código de valores hipócrita y contradictorio. Son obras donde el individuo se enfrenta a un dogmatismo masificado y aprehendido como retahíla que aplasta cualquier viso de rebeldía.

A través de la reflexión que plantea el drama histórico y de la reinención y la reelaboración literarias, el autor es capaz de generar una «historia viva» (tomando

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 6.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 85.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 6.

<sup>29</sup> Esta idea, entronca con la concepción de la Historia por parte de Domingo Miras como un «depósito de víctimas». En su obra *Las brujas de Barahona* (1978), las mujeres son el colectivo perseguido. Estas solo ejercen un papel activo en tanto en cuanto brujas (momento en que son dueñas de sus actos y su libertad y ocupan un lugar de prevalencia fuera del hogar y en el ámbito nocturno) y, precisamente por ello, son utilizadas como chivos expiatorios y condenadas a una muerte pública ejemplar. Se cree que la violencia individual y social que las mujeres hubieron de soportar (y de la cual la obra nos muestra algunos ejemplos) fue uno de los elementos determinantes que empujó a la brujería a muchas de ellas.



prestado el término a Buero Vallejo), revisable desde nuestro presente y necesaria para la comprensión del mismo. Este mecanismo va mucho más allá de meras convenciones para evitar la censura sino que propugna una originalidad estética y un mayor compromiso con el ayer y el hoy, que algunos escritores de la primera mitad de siglo como Valle-Inclán habían empezado a llevar a cabo.

En la «Autodefensa» publicada en *Primer acto* a propósito del estreno de *Diálogos de la herejía*, afirmaba Agustín Gómez-Arcos: «Mi preocupación al escribir esta obra ha sido plasmar ese espíritu vivo y cotidiano de la España de todos los tiempos, nuestra España, y seguir obediente a la tradición escénica que nos han dejado a los jóvenes tantos de nuestros autores que, aun perteneciendo a ayer mismo, son ya nuestros clásicos; en pocas palabras, integrarme con todas sus consecuencias a nuestro teatro»<sup>30</sup>.

Precisamente estos jóvenes dramaturgos, herejes del sistema político y social que les tocó vivir, escogieron a los herejes de antaño para hablar de honestidad, de libertad individual o de aspiraciones personales. Herejes escribiendo sobre herejes, subiéndolos a las tablas para que, como si de un auto de fe se tratase, sirvieran de ejemplo y reflexión a los espectadores. En este caso, un ejemplo digno de reivindicación.

## BIBLIOGRAFÍA

- GABRIELE, John P., *Manuel Martínez Mediero: deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid, Fundamentos, 2000, pág. 90.
- GÓMEZ-ARCOS, Agustín, «Autodefensa», *Primer Acto*, 54, Madrid, 1964, pág. 22.
- *Diálogos de la herejía*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2006, pág. 177.
- MARAÑÓN, Gregorio, «Los alumbrados en el espíritu español», *Primer Acto*, 54, Madrid, 1964, pág. 19-21.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto*, *Primer Acto*, 153, Madrid, 1973, págs. 51-55.
- MIRAS, Domingo, *Teatro escogido II*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005.
- MUÑIZ, *Teatro escogido*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2005.
- TORRE, Claudio de la, *El cerco*, Madrid, Alfíl, 1965.

---

<sup>30</sup> A. Gómez-Arcos, «Autodefensa», *Primer Acto*, 54, Madrid, 1964, pág. 22.



## CAPÍTULO 32

### La destrucción del personaje dramático convencional en el teatro de Alfonso Vallejo: El «yo» fragmentado y distorsionado en *Cangrejos de pared*

NATALIA SZEJKO  
*Universidad de Varsovia*

La continua destrucción de la armonía expresada a través de la narración y el elogio de la tradición son características básicas del posmodernismo. Al mismo tiempo, ese rasgo no es una simple estrategia artística, sino constituye un intento de acercarse a la posición existencial del hombre en el mundo de hoy. El dramaturgo, poeta y pintor español, Alfonso Vallejo, en toda su creación artística analiza la complejidad de la esfera emocional y mental del hombre. El ser humano, con sus sufrimientos y sus momentos de excitación, siempre está en el centro de la filosofía vallejana. El dramaturgo desestructura la personalidad para llegar a la verdad absoluta sobre nosotros mismos. Una estrategia parecida adopta también en su drama *Cangrejos de pared*. El desdoblamiento y la fragmentación, tanto del mundo exterior como del «espacio interior», a saber, del espacio mental y emocional de los personajes, son los rasgos que hacen de esta obra una metáfora de los procesos cognitivos, un mapa de los sonidos silenciados e imágenes no vistos pero imaginados, una rayuela que, a pesar de su carácter primitivo, constituye una respuesta a las preguntas más difíciles acerca de la existencia.

En primer lugar, cabe preguntarse el porqué del personaje destruido en el teatro posmoderno, en el teatro situado en el mundo de la destrucción. Mientras que hasta el siglo XVIII predominaba el modelo del teatro basado en la mimesis, en la contemplación y representación de la realidad, los procesos socioculturales que tuvieron lugar posteriormente mudaron el foco de atención de los creadores:

Hasta el siglo XVIII, al menos es constante que el teatro represente las acciones de los hombres en su ejemplaridad, que se sitúe a distancia de lo real, pero siempre en referencia a él; que no produzca imágenes sin significación, sino siempre llamadas, de diversas maneras, a modificar la mirada de los espectadores sobre la vida, las cosas y la gente. (...) En efecto (posteriormente) se produce una transformación intelectual, política y social lo suficientemente decisiva como para modificar profundamente el lugar del hombre en el mundo (...). La mimesis, mantenida pero echada a perder, se vacía poco a poco de su sentido primigenio.

(Abirached 1994:16-17)

Robert Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno* describe el proceso de transformación del personaje dramático, su paso desde desempeñar el papel del elemento primordial hasta los intentos de su aniquilación. Con la crisis de la representación llegó, además, la crisis del personaje que empezó a ser sometido a cada vez más factores externos, manipulaciones y adaptaciones basadas en el seguimiento de un modelo artístico determinado. La constante duda sobre la importancia de la vida frente al modelo teatral o el proceso totalmente inverso, de la dominación del arte en el contacto con la vida, llevaron a la desentronización del personaje por los surrealistas y dadaístas.

La creación dramática y la representación se concentran, entonces, en la transmisión de los significados a través del espacio y su metaforización, donde el personaje comienza a ser solo un elemento más en el complejo juego de relaciones. Por otro lado, el personaje deja de apoderarse del arte de la actuación, el actor tiene más individualidad en la elección de una estrategia dada. Sin embargo, en la época posmoderna, ni siquiera el actor es un vago sustituto del personaje tradicional. Los actores representan solamente las entidades corporales, la materia manipulada por el demiurgo, creador que escoge la imagen final para la obra del arte. Obviamente, los cambios artísticos descritos fueron adecuados a los cambios históricos y sociales, siendo la época del posmodernismo un ejemplo claro de la estrecha vinculación entre la condición del hombre en las circunstancias culturales y la expresión artística de dicha posición.

El drama de Alfonso Vallejo *Cangrejos de pared* debe ser interpretado en relación con la filosofía y cultura posmodernas, una cultura en que el ser humano tiene que enfrentarse con la desintergración del mundo en que vive y con la pérdida de la identidad propia. El hombre está solo frente al horror y al miedo, ya que las grandes ideologías y sistemas fueron derrumbados y sustituidos por el principio del *self-made man*, un individuo que funciona en separación con la sociedad y otros seres humanos, concentrado en su propio ego. De acuerdo con el filósofo polaco Zygmunt Bauman, las grandes tragedias del siglo XX, como nazismo, estalinismo y holocausto fueron una lógica consecuencia de las vertientes filosóficas del progresivismo y puritismo, de los utópicos planes de crear una sociedad ideal, igualitaria y obediente al poder central, al mismo tiempo (Bauman 1994:105). De allí el desencanto ante la

sistematización y organización de la narración y representación, la aproximación al relativismo en todas las esferas de la vida humana. La libertad y preferencia de las relaciones parciales frente al *continuum*, la contemplación de lo efímero frente a lo establecido y planificado. En comparación con la modernidad, la posmodernidad es el tiempo de la antiética, del relativismo en elecciones morales, del rechazo de los modelos de comportamiento moral. Para Bauman la posmodernidad se caracteriza por la moralidad, o sea por un relativismo ético, mientras que la modernidad lo hace por el absolutismo ético ejercido por las instituciones del poder. Sin embargo, el ser humano tiene que confrontarse con nuevos problemas relacionados con la llegada del posmodernismo (Bauman 1992: 13). El relativismo conduce al caos y a la pérdida de la identidad: sin grandes referencias el hombre se encuentra solo consigo mismo, con el miedo a la muerte, al sufrimiento y al sinsentido de la actividad humana. La automatización de las relaciones interpersonales transforma a todos nosotros en seres mecanizados, cada vez más solos y abandonados. La modernidad líquida, descrita por Bauman, es el estado de la ambivalencia e inseguridad ante la realidad cambiante, fragmentación de todas las esferas de la vida dividida en los episodios que aparentan una imagen en serie. Constituye una continuación y el contrario de la estable modernidad, es una variante de la modernidad consciente de su fracaso y deterioro.

*Cangrejos de pared* es un drama que, tanto en la forma de representación como en la selección de los acontecimientos presentados, es una metaforización de la posición del hombre en las situaciones extremas. En primer lugar, Alfonso Vallejo utiliza el espacio teatral como ambiente de creación de significados. El espacio teatral es, en este caso, el microcosmos de la creación y de la destrucción, es un microesquema de los comportamientos individuales e interpersonales, una aproximación más para entender cómo funciona un ser humano en su propio interior y en el mundo exterior, en el contacto con lo ajeno. Desde la primera escena se expone la división del espacio en dos partes pertenecientes a las dos familias. Son dos casas gemelas, casas en serie, duplicadas, como sacadas de la misma fábrica. Son efecto de una producción que conduce a la multiplicación de los seres exactos, los que pretenden ser individuos, pero repiten, en realidad, los mismos estereotipos del comportamiento. El espacio presentado es una manufactura de seres vivos pero mecanizados, artificiales, que no pueden enseñar sus verdaderas emociones. Esta doble imagen es, además, una representación del espejo interior, de la complejidad de la personalidad que se presenta en la obra. A este espacio Vallejo le añade también los sonidos contrastantes, muchas veces el *sacrum* se sitúa al lado del *profanum*, los ladridos de los perros y el sonido de micción se entrecruzan con la música clásica. La lucha interna entre múltiples personalidades que conviven en un ser se demuestra en la automatización del lenguaje, su ritualización (frecuente aplicación de monosílabas como «Bu, bu») y la diversificación del lenguaje:

- BOBY Bienvenida seas, oh tú, Iris, mensajera de los dioses, la del Íe ligero, nieta de Océano y Tesis, hija de Taumante y Electra bienvenida seas al mundo de los vivos (...)
- NORMA Bobby, hijo, me estaré volviendo tonta?
- BOBY Jum Jum.

(Vallejo 1980: 15)

Como en la película *Oxígeno* de Iván Vyrypayev, una acumulación caótica de diferentes estilos, imágenes y sonidos desautomatiza al espectador y lo deja perplejo ante la imagen de la personalidad posmoderna, la personalidad de este espectador:

Lagartijas blancas, insectos negros voladores que poblan el espacio, sardinas de labios carnosos y ojos verdes... piedras preciosas del espacio sideral... ópalo común, halita, geserita, talco lamelar... estealita, crisolito, florina

(Vallejo 1980: 2)

Los protagonistas están situados en un tiempo universal, transgresor, parado, que no tiene fin ni principio:

Resulta que el tiempo existe pero es un eje alrededor del cual damos vuelta.  
(...)

El tiempo pasa. Minutos suceden a minutos. Pero nada transcurre. Todo permanece inquebrantablemente fijo en el tiempo

(Vallejo 1980: 13)

Los protagonistas demuestran un alto nivel de autoconciencia, paran con el objetivo de fijarse en su propia existencia.

- NORMA El gallo... el coño... Yo me estoy volviendo loca. O será que tengo un tumor cerebral. O es que me estoy volviendo simplemente tonta.  
(Vallejo 1980: 13)

En el análisis del mundo externo y autoanálisis de su propia persona los personajes de Vallejo ven un intento de reconciliarse con la destrucción en que están situados. El hecho de sentirse parados en el tiempo es una expresión del nihilismo, del dolor existencial y del sufrimiento que tienen que afrontar. Al mismo tiempo, todos los personajes están en un continuo proceso de autoaniquilación en que cuestionan su cordura, su personalidad y su «yo». Este proceso está presentado tanto en el mundo exterior como en la esfera emocional que se entrecruzan, desdoblan y destruyen. Lo exterior es un símbolo, metaforización de lo interior. La destrucción y el sufrimiento corporal, la incorporación de las enfermedades crónicas y degenerativas como epilepsia, corea de Huntington y osteopenia son un intento de exponer a los protagonistas a las circunstancias más trágicas de la vida.

TOM Y por las noches gritaba desde su cama... Y los gritos le caían por dentro.. Y decía que su alma había vagado por la historia, saltado al espacio y vuelto a caer en él.

(Vallejo 1980: 26)

Al mismo tiempo, las patologías corporales son paralelas a la desintergración mental. El violín que no produce sonido es un instrumento de la creación que fue degenerando, convirtiéndose en un simple fragmento de madera, como el ser humano que pasa de ser una entidad espiritual a la materialidad del cuerpo con sus ritmos fisiológicos. El hombre se cierra en el vacío de su propio cuerpo que está predestinado a la destrucción y la muerte. Pierde relación con el otro, acepta todas las condiciones de su propio egoísmo y ni siquiera nota las necesidades de los en su alrededor. Olivia pierde el oído y la vista progresivamente, pierde, entonces, la referencia objetiva a la realidad apostando por el relativismo de los valores y su propia interpretación de lo vivido. Para escapar de las desbordantes emociones y fragmentación de la personalidad, los protagonistas de *Cangrejos* se concentran en los trastornos físicos y acumulación de los objetos materiales y actividades. Jogging, jatching, ping-pong, surfing, skating y bowling son los posmodernos substitutos de las relaciones interpersonales, un intento desesperado de escapar del miedo a la muerte, para olvidar, en el ritmo exacerbante de la vida, el trágico destino del hombre.

Todos los personajes de *Cangrejos de pared* emprenden el viaje de la búsqueda de su propio «yo» para descubrir su complejidad, llegar a la aceptación de todos sus componentes y enfrentarse con las contradicciones psicológicas. En este proceso tienen que darse cuenta de la variedad de identidades que emprenden a lo largo de la vida y aniquilar el «yo» que frena el desarrollo y libertad emocional, él que conduce a la acumulación de las tensiones. A lo largo de la obra se subraya la duplicación de las perspectivas y, sobre todo el doble carácter del «yo» ejemplificado en la estrecha relación entre los personajes de Bob, Tom, Cynthia y Hugo. Esta vinculación se expresa a través del hecho de poseer las mismas características físicas, las mismas experiencias vividas y en la identificación directa con su doble. Bob busca continuamente su equivalente femenina para llegar a la reconciliación en la oscuridad de la conciencia.

Los protagonistas de *Cangrejos de pared* sufren, en consecuencia, el síndrome asténico. Como en la película *Síndrome asténico* (1990) de la directora ucraniana Kira Muratova, el hombre es un objeto pasivo, un elemento más de la representación que, silenciosamente, se adapta al fondo. La obra de Muratova está dividida en dos partes hechas en blanco y negro y en color, que corresponden a los diferentes puntos de vista de la cámara: uno desde la perspectiva del que sufre de astenia, otro, desde la mirada externa. Lo que une las dos perspectivas es la indiferencia de los personajes, independientemente de la mirada están subordinados al deterioro que ellos mismos eligen. En una situación analógica se encuentran los protagonistas del drama vallejano. La astenia, que se caracteriza por fatiga como sensación de falta de energía y motivación, de agotamiento o cansancio, simboliza en este caso la pérdida final en el marasmo y sinsentido de la existencia.

La astenia puede afectar también a funciones intelectuales como la pérdida de la memoria, una menor atención, concentración y vigilancia que propician una rápida desorientación existencial:

TOM    Mi cerebro no es un cerebro, sino un cerebro sin cerebro... Como una tortilla dentro de un cráneo

(Vallejo 1980: 14)

Se evidencian, entonces, otros trastornos psicológicos incluyendo una percepción alterada del mundo externo, ansiedad y trastornos de la personalidad. Para escapar del mundo asténico los personajes de *Cangrejos de pared* aluden a la violencia, al sufrimiento y al dolor físico que rompe la estagnación. Como «nunca pasa nada» hay que inventarse el mundo a la única medida posible, la medida de la destrucción física. La automutilación es, paradójicamente, una manifestación patológica de la afirmación de la vida. En el camino de la autodefinición se activan cada vez más, adaptando, al mismo tiempo, nuevos, sorprendentes esquemas de comportamiento.

El proceso de continuo desdoblamiento, multiplicación y fragmentación de la personalidad es, en el caso de *Cangrejos de pared* el principio formal en que se basa la obra y el proceso primordial para la presentación de los personajes. Desdoblarse es encontrar su propia esencia, reconciliación consigo mismo y con el mundo exterior. De este modo es posible el autoanálisis y la posterior destrucción del «yo», el fin es el principio del autoentendimiento. Es cuando aceptan, además, el miedo más grande del ser humano, el miedo a la muerte. Solamente esta aceptación puede disminuir el miedo existencial y la constante tensión en que viven los protagonistas. Están, como los protagonistas del drama de Iván Vyrypayev, *La danza Delhi*, involucrados en la danza entre la vida y la muerte, entre el consciente y subconsciente, entre las emociones y multidimensional construcción de la mente.

La base para la interspección ejercida por los protagonistas del drama de Vallejo es la crisis existencial que sufren constantemente, la duda hacia la realidad y posición del ser humano en ella. Frente a la situación de fracaso existencial, a la acumulación de las circunstancias trágicas de la vida, la única solución es el escapismo. Moverse adelante sin ver el rumbo exacto, emprender el viaje hacia su propio interior sin ver el destino exacto, esa es la estrategia propuesta por Vallejo. El autoanálisis hecho por los protagonistas es una medida del autotratamiento producido subconscientemente. La purificación, catarsis, a la hora de encontrarse con su propio doble es la respuesta al desencanto y a la melancolía, a la desmesurada falta de entendimiento del otro y de sí mismo. La huida de la realidad y propia existencia tiene el principio en la paradójica inclinación hacia el mundo de lo material donde todo está reducido a la automatización y mecanización.

NORMA    Los Hellman tienen de todo! Pararrayos con calculadoras incorporadas en todos los rincones de la casa, lavavajillas que hablan,



platos supersónicos, cucharas que rien automáticamente! Sábanas insonorizadas, carabinas telescópicas, bolígrafos antirrobo  
(Vallejo 1980: 4).

De este modo queda cerrada, al mismo tiempo, la apreciación de las necesidades del otro. Sentir con el cuerpo comienza a ser más importante que percibir el mundo interior. En el elogio de la superficialidad se puede ver, además, la mencionada negación de la muerte y del vacío, la inmortalidad y prolongación de la vida en la posesión de los objetos.

Por otro lado, en el mundo dominado por el dolor de *Cangrejos de pared* destaca la presencia de omnipresente melancolía y absurdo trágico. La única solución parece ser, en este caso, la destrucción parcial o total del yo, para poder de este manera volver al principio, a las partículas elementales a partir de las cuales podría intentarse reconstruir la identidad. Solamente en las situaciones extremas el ser humano puede participar en el proceso de la revelación trágica. Para sentirse vivo hay que tocar la muerte, quitar su última máscara, la máscara del temor, de lo realmente verdadero. Cuando finalmente desaparece la separación entre las casas de las dos familias, la frontera metafórica entre dos componentes de la personalidad, es posible percibir el ser total enfrentado consigo mismo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, R., *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1993.
- BARTRA, R., *Melancolía y ciencia en Siglo del Oro*, Ciencias, julio-diciembre, 1999, págs. 4-12.
- BAUMAN, Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa, Instytut Kultury, 1994.
- *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesna wieloznaczność*, Warszawa, PWN, 1995.
- *Nowoczesność i zagłada*, Warszawa, Fundacja Kulturalna Masada, 1992.
- *Etyka ponowoczesna*, Warszawa, PWN, 1996.
- BURTON, R., *The Anatomy of Melancholy*, Ex-Classic Project, 2009.
- BUSTAMANTE GÓMEZ F., *El mito de la enfermedad mental*, Huellas, Vol 2, Num 4, Uninorte, Baranquilla, 1981, pp.4-8.
- CAMUS, A., *Wygnanie i królestwo*, Warszawa, Krag, 1992.
- JĘDRASZEWSKI Marek, *W poszukiwaniu nowego humanizmu*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, 1994.
- SARTRE, J.P., *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 2005.
- SZASZ, T., *Psychiatric Slavery*, New York, Syracuse University Press, 1998.
- VALLEJO, A., *Cangrejos de pared*, versión electrónica, día de consulta: 30.09.13, <http://www.alfonsovallejo.com/espanol/libros/cangrejosdepared.pdf>



## CAPÍTULO 33

### El «Yo» fragmentado en el teatro de Rodrigo García

KAROLINA KLEJEWSKA  
*Universidad de Varsovia*

En el presente trabajo nos proponemos someter al análisis unas puestas en escena elegidas del director hispano argentino Rodrigo García, realizadas en España, en las que se pone de manifiesto de manera más explícita la noción del sujeto teatral fragmentado. Enfocando nuestro estudio en las reflexiones postmodernas acerca de identidad y teniendo en consideración la evolución del lenguaje escénico a lo largo del siglo xx, intentaremos comprobar qué recursos teatrales aplica el fundador del grupo *La Carnicería Teatro* para constituir a un *Yo* escénico desintegrado y descentrado.

Recordemos que el cambio fundamental en el entendimiento y el abordaje de la subjetividad se produjo con el desarrollo de las teorías psicoanalíticas a finales del siglo xix y principios de la década siguiente. Los estudios freudianos junto con las reflexiones filosóficas de sospecha y denuncia de Nietzsche ponen en tela de juicio el concepto del sujeto autónomo, racional y negador del cuerpo, lo que en la segunda mitad del siglo xx supondrá la *crisis de la identidad*, así como la *muerte del autor* o del *personaje dramático*<sup>1</sup>.

No es de olvidar que la actitud del cuestionamiento del *Yo* imperturbable como el gran interés por el inconsciente también se ven reflejados en las producciones artísticas del período mencionado. Las técnicas surrealistas que,

---

<sup>1</sup> M. Borowski y M. Sugiera, *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości* [En la trampa de contrastes. Ideologías de identidad; en polaco], Varsovia, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012, pág. 12.

por medio de una asociación mental libre, trasladan imágenes oníricas al mundo del arte, así como las representaciones del individuo fragmentado en los trabajos cubistas o futuristas constituyen claros ejemplos de dicho fenómeno<sup>2</sup>. En lo que concierne al teatro, conviene mencionar las propuestas escénicas de Strinberg y su contribución al desarrollo del *drama del Yo*. Como destacan los teóricos del teatro, el nuevo *drama subjetivo* opta en primer lugar por la inscenización del espacio interior de la figura dramática, antes del planteamiento de las relaciones o conflictos entre personajes, lo que era de primordial importancia en el teatro mimético<sup>3</sup>. En cuento a la dramaturgia española, hay que reconocer las novedosas técnicas dramáticas como la construcción de piezas a partir de mecanismos del mundo del sueño o el desplazamiento del personaje en las obras teatrales de Azorín, Rafael Alberti o de Federico García Lorca<sup>4</sup>.

En esta línea esbozada de hacer teatro se sitúa la obra *Matando horas*, realizada por Rodrigo García por primera vez en 1991 en Madrid. La puesta en escena gira en torno de la soledad y las memorias de un personaje femenino que intenta reconstruir y elaborar su pasado. Como indican las palabras del director en el programa al espectáculo: «La sal no pudre los recuerdos. La memoria se guarda en infranqueables cajas de cero. Una mujer se encierra en un verdadero bunkier de plomo»<sup>5</sup>. La confrontación con los recuerdos de este personaje interpretado por dos actrices de apariencia física muy parecida, transcurre en el escenario oscuro de extrema sencillez con una silla y una cinta transportadora como únicos objetos de escenografía. Los momentos de introspección, en los que la mujer despliega un recuerdo, un sentimiento, una nostalgia son puestos en escena sobre todo a través del texto hablado intercalado por secuencias de silencio o ruidos producidos por la cinta transportadora, que funciona como una visualización del proceso de la reconciliación con el pasado.

Como vemos, con la creación del ambiente de oscuridad y del espacio que alude a las prácticas del *teatro puro* de Jerzy Grotowski o al concepto del *espacio vacío* de Peter Brook, la dimensión visual del escenario está superada por la voz y otros recursos sonoros. El eje de la acción lo constituyen monólogos rotos de tono poético, demarcados por la repetición que produce el poderoso efecto de la ritmización y frases que no siguen un encadamiento de causas y consecuencias, sino más bien se desarrollan con una lógica de asociación. Esto significa que la claridad de los mensajes garantizada por el uso del texto lógico, en el que signo

<sup>2</sup> B. Frydryczak, «Estetyka fragmentu» [«La estética del fragmento»; en polaco], *Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku* [¿Siempre un fragmento? Estudios sobre la historia de la cultura del siglo XX y XXI; en polaco], Lublin, KUL, 2011, pág. 61.

<sup>3</sup> E. Wąchocka, «Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym» [«El espacio subjetivo en el drama contemporáneo»], *Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym i dramacie* [Espacios en el teatro y el drama contemporáneos; en polaco], Universidad Śląski, Katowice, 2009, págs. 26-40.

<sup>4</sup> U. Aszyk, *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1995, págs. 138-147.

<sup>5</sup> R. García, «Rodrigo García presenta en Madrid su nueva obra teatral, «Mandato horas»», [en línea] (04.04.1991).

hace referencia precisa y explícita a un significado, es sustituida por enunciaciones emocionales que no optan por ordenación ni totalidad unitaria. Rodrigo García mismo afirma: «Yo no me puedo expresar muy bien contando una historia de principio a fin en el teatro porque una historia es una gran mentira. [...] las historias al final lo que hacen es buscar nexos entre las cosas donde no hay nexos, no existen estos nexos»<sup>6</sup>.

Esta actitud crítica hacia el lenguaje entendido como un medio transparente del pensamiento y del conocimiento del mundo junto con el rechazo de su función descriptivista de la realidad, se inscribe en los planteamientos de la filosofía del lenguaje de la segunda mitad del siglo xx. Recordemos que en la tradición logocéntrica de la filosofía clásica, la palabra es entendida como un medio que expresa hacia afuera una interioridad de un sujeto autónomo que no depende de otros *Yóes* ni de ninguna cosa fuera de sí. Como mantiene Aristóteles, la posesión de la palabra convierte al hombre en un animal racional y, por lo tanto, funciona como la base para la conformación de una identidad<sup>7</sup>. No obstante, a partir de dicho giro lingüístico en el siglo pasado y sobre todo desde lo propuesto por John Austin acerca de las enunciaciones performativas, los teóricos del lenguaje conciben la palabra como agente estructurante y acentúan el hecho de que la realidad como el sujeto estén conformados por juegos de lenguaje<sup>8</sup>. Con este nuevo planteamiento de relación entre lenguaje y acción surgen unas vías nuevas del análisis de la noción del poder que está inscrito en el lenguaje, a su vez se plantea la pregunta en qué medida este constituye la identidad del individuo.

Ante dicha *crisis del lenguaje*, a la que se suma también la fragmentación de la lógica del signo y el cuestionamiento de un sentido transcendental, en el pensamiento postmoderno surge el concepto del *Yo* cada vez más fragmentado, fluido y cambiante que se construye a través de las sucesivas identificaciones simbólicas en relación con el Otro. La constitución del sujeto en el discurso se pone de manifiesto en varias reflexiones provenientes del campo del psicoanálisis, la filosofía y la lingüística. Jacques Lacan, por ejemplo, establece una relación entre la subjetividad y el orden del significante, dando lugar a la categoría del sujeto como un efecto de representación<sup>9</sup>. Asimismo, los planteamientos bajtinianos llaman la atención sobre el hecho de que la interioridad de la conciencia de un sujeto es un resultado de significación secundario con respecto a la realidad interdiscursiva del signo<sup>10</sup>. Una observación parecida propone Emile Benvenitte cuando afirma que el sujeto no es otra cosa que una categoría lingüística, que solo

---

<sup>6</sup> R. García, *Prometeo*, C. Leonard y J. Gabriele (eds.), *Teatro de la España democrática: Los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996, pág. 42.

<sup>7</sup> Aristóteles, *Aristóteles. Política*, P. L. Barja de Quiroga y E. G. Fernández (eds.), Madrid, AKAL, 2005, pág. 99.

<sup>8</sup> J. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós Estudios, 1982, pág. 47.

<sup>9</sup> Véanse: J. Lacan, *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

<sup>10</sup> Véanse: M. Bachtin y V. Voloschinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993.

cobra realidad en una alocución<sup>11</sup>. Este desplazamiento en el entendimiento de la concepción de la identidad se sitúa en la base del teatro de Rodrigo García y de tantos otros directores españoles del siglo xx y principios del xxi, como Antonio Fernández Lera, Carlos Marqueríe, Romero Esteo, Roger Bernat o Angélica Liddell, por mencionar unos ejemplos.

La deconstrucción del sujeto como mera conciencia de sí mismo, conseguida mediante la descomposición textual y los juegos del lenguaje, además de *Matando horas*, también podemos observar en otro montaje de Rodrigo García, titulado *Prometeo* y realizado por primera vez en 1992. Se trata de un espectáculo construido en torno al tema del boxeo con la situación espaciotemporal definida como un *allá y entonces*, en la que cada uno de los personajes, es decir, el boxeador, el speaker, la mujer y la otra mujer, se presenta como un individuo que no establece interacciones directas con otros agentes. La base de este montaje la constituyen cincuenta y nueve fragmentos textuales sin recorrido cronológico que destacan por funciones diferentes. Aparte de los comentarios de los personajes que expresan sus puntos de vista acerca de la vida del boxeador, el público está también informado con datos técnicos e históricos sobre el boxeo, además de los momentos reflexivos sobre la condición humana y el funcionamiento de lo subconsciente en el proceso de recordar hechos pasados y la manipulación que lo sigue. Lo demuestra de manera más clara el siguiente texto hablado del speaker:

Reconstrucción. Reconstrucción. Montaje y desmontaje de la memoria. Fragmentos. Imágenes inacabadas. Secuencias sin final. Recordar un trayecto integro. Y después otro más largo. Pero un trayecto completo. Recordar en el tiempo real de recordar. Basta de traer a la memoria fragmentos de pasado.[...] No recuerdes la idea de la conversación de una tarde. Recuerda cada palabra de la conversación de esa tarde. Y después la siguiente. Reconstrucción. Reconstrucción. Montaje y desmontaje de la memoria. Une los fragmentos con precisión. Hazlo poco a poco. Y descansa. No te inventes escenarios, no completes con la imaginación<sup>12</sup>.

Como se puede observar, la escena no refleja el proceso de recordar en términos de la codificación objetiva ni el almacenamiento cerrado, sino acentúa el funcionamiento de los procesos memorísticos expuestos a los restantes mecanismos psíquicos y la manipulación inconsciente. En este punto cabe señalar que de las palabras arriba citadas, que de forma indirecta aluden a psico-mecanización y psico-automatización ocultas del *espacio mental*, surge asimismo el cuestionamiento de la idea de la interioridad estable e inmutable del sujeto.

Analizando la inscenización del *Yo* escénico ambiguo en *Prometeo*, hay que fijarse también en otra estrategia del discurso recurrente en el teatro de *La Car-*

<sup>11</sup> E. Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 1991.

<sup>12</sup> R. García, *Prometeo*, C. Leonard y J. Gabriele (eds.), *Teatro de la España democrática: Los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996, pág. 224.

*nicería Teatro*, que se basa en el juego entre dos recursos de narración, o sea, entre el monólogo y el diálogo. Al aplicar las frases imperativas en dicho fragmento como: «Hazlo...», «Recuerda...», «Une...», «No completes...» que no se dejan ver como locuciones a una persona concreta, Rodrigo García borra las delimitaciones entre personajes hasta llegar a la disolución identitaria, lo que da lugar a una multiplicidad de interpretaciones. Una de las posibles trata las palabras del speaker como un acto de *mirada hacia adentro*. No es de excluir que este habla se dirija al boxeador cuya vida constituye el tema central de *Prometeo*. Por otro lado, no se puede negar que los destinatarios del speaker sean los personajes presentes en el escenario o, incluso, los espectadores. Dado que la historia del boxeador como otros temas tratados están puestos en escena de forma caótica, con la dosificación de la información y el alto nivel de tensión verbal que se va intensificando, se puede decir que en efecto, el espectador está sometido a una experiencia de reconstrucción de historias complejas, o sea, en el proceso que precisamente remite al hecho de montaje y desmontaje de la memoria para seguir las escenas desconectadas entre sí y unir los fragmentos de múltiples relatos. Ahora bien, interpretando esta secuencia desde el punto de vista de búsquedas de las posibles lecturas, las frases imperativas del speaker pueden implicar una indicación o sugerencia para el público cómo seguir los hilos del montaje que solamente ofrece un conjunto de ideas que se entremezclan de un modo no intelectualizado.

Un efecto similar de la construcción del sujeto híbrido y fragmentario conseguido, entre otros recursos, mediante el uso del monólogo que destaca por la estructura del diálogo, presenta la escena donde los ejecutantes recitan simultáneamente la misma réplica que trata de una conversación entre el boxeador y su entrenador. Con esta estrategia y el rechazo de los elementos fundamentales de la forma dramática, o sea, la creación del personaje que se reduce a un conjunto de características con una función necesaria en el desarrollo de la acción, así como del conflicto dramático codificado y normalizado, cerrado en sí mismo antes de ser llevado a la escena, el montaje *Prometeo* ofrece una gama de posibilidades de interpretación del papel de cada uno de los intérpretes. Sobre la idea de la construcción del conflicto a partir del material interno, Rodrigo García declara:

Si conflicto es la relación de una persona que quiere o dice algo con otra que quiere o dice lo contrario, si esa simplificación de la vida, del pensamiento, del corazón y las relaciones y la sexualidad es el conflicto, espero que en mis obras escritas en el papel y escritas en el escenario no exista. Si por conflicto (teatral) entendemos cierto proceso (teatral) que pone a una persona o varias personas en movimiento, ya sea físico, ya sea simplemente un traqueteo mental-verbal ... esta zona empiezo a reconocerla como familiar<sup>13</sup>.

Teniendo estas ideas en consideración en el análisis de la escena mencionada, cabe resaltar que dicha conversación puede hacer alusión a la realidad extra-

---

<sup>13</sup> R. García, «El último Rodrigo García», *Primer Acto*, núm. 285, 2000, pág. 17.

teatral, lo que significaría que se tratara aquí de un recuerdo del diálogo entre el deportista y su instructor. La referencia a la situación de *aquí y ahora*, en la que los intérpretes desempeñan el papel de cuatro individuos que se dirigen a una misma persona también puede constituir la clave interpretativa. Por otro lado, podemos decir que se trata aquí de un monólogo de un personaje desintegrado, interpretado por cuatro personajes, en lo que se podrían señalar puntos comunes con la estrategia del desdoblamiento presente en *Matando horas*. De este juego de probabilidades se deduce que las identidades de los personajes no son otra cosa que los propios deseos del público. Dicho de otro modo, lo que parece ser el *Yo* del personaje, se revela el *Yo* del espectador. Esto pone de manifiesto que la identidad del espectador y del Otro de la escena no son categorías opuestas sin discontinuidad.

La falta de un centro con campos semánticos como la exposición de la categoría de la identidad a disposición del espectador, se puede observar también en los montajes posteriores de Rodrigo García. *After sun, Protegedme de lo que deseo, Aproximación a la idea de desconfianza, Versus o La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* constituyen una muestra de las prácticas escénicas basadas no solamente en los recursos verbales, sino sobre todo en el discurso corporal con una serie de actuaciones físicas de los intérpretes, incluyendo el maltrato de los cuerpos, que no significan otra cosa de lo que realizan. Esto no permite crear una imagen del cuerpo semiótico que haga presente a un personaje que encarna. Se puede decir que en estas acciones corporales autorreferenciales, desconectadas entre sí, donde nada queda durante mucho tiempo y todo aparece como un juego efímero de ideas y sugerencias, se pone en evidencia el juego con las categorías como interpretación del papel y presencia física del actor, es decir, de una persona real.

La cuestión de identidad del personaje-actor discontinua y diferida se hace visible también en los momentos de actuación en primera persona cuando, por ejemplo, en el espectáculo *Protegedme de lo que deseo*, un actor enano se dirige a los espectadores para enumerarle una lista para «hacerse uno una vida segura». En cambio, en *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds* Juan Oriente de tono confesional cuenta la historia de su familia llegando hasta sus bisabuelos, presentando a su pareja y sus hijos que entran en la escena para un tiempo. Sus palabras finales «Y bueno, aquí estamos» acentúan aún más la presencia física de estar en la escena.

De lo expuesto puede desprenderse que la creación escénica de *La Carnicería Teatro* poniendo en tela de juicio el borde frágil entre el *Yo*-ficticio y *Yo*-real, experiencias internas y externas, reales e irreales hace sentir claramente la crisis de conceptos que están en el centro del interés de las preocupaciones filosóficas contemporáneas. Según Zygmunt Bauman, la noción de identidad se ha vuelto ambigua, hasta convertirse en una categoría contestada, que solo se esgrime en el contexto de un conflicto. Por eso, tal y como lo concibe el pensador, se trata de un concepto de identidad que, queriendo unir, divide, y queriendo dividir, excluye, de tal manera que, si alguna vez sirvió como estandarte para la emanci-



pación, hoy puede resultar una forma encubierta de opresión<sup>14</sup>. De ahí, hay que afirmar que hoy en día se puede hablar del concepto del sujeto cultural que se reproduce y recrea continuamente. En este sentido, la noción de identidad no funciona como un *resultado*, sino como un *proceso* que implícitamente entra en relación con el Otro quien sirve como un punto de referencia para responderse qué es lo que se comparte y qué lo que es exclusivo. Es desde esta posición de la relación del *Yo* frente al *Tú* que se presenta la realidad escénica de *La Carnicería Teatro* marcada por la tensión entre un sujeto abstracto y la presencia del *Yo* que actúa en nombre propio, lo que saca a la luz tanto el carácter ilusorio de la construcción coherente del individuo como la posición del espectador que tiene que construir la identidad de los cuerpos presentes en el escenario, además de repensar su propia relación con ellos.

Concluyendo, podemos destacar que el teatro de Rodrigo García constituye un lugar de resistencia a los modelos *universales* y *naturales* de percepción ofreciendo otras vías para acceder a la realidad y al concepto del individuo, no como el punto de referencia constante de una identidad, sino como el *Yo* fracturado que se transforma continuamente. Para conseguir todo ello, el director recurre a una serie de estrategias, entre ellas, la aproximación sonora y física del lenguaje y el uso de enunciaciones de tono testimonial marcadas por materiales autobiográficos expuestos de modo explícito y combinadas con acciones que se remitan a sí mismas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Aristóteles. Política*, Barja de Quiroga P. L. y Fernández E. G. (eds.), Madrid, AKAL, 2005.
- ASZYK, U., *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo XX*, Varsovia, Universidad de Varsovia, 1995.
- AUSTIN, J., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós Estudios, 1982.
- BAJTIN, M. y VOLOSCHINOV, V., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993.
- BAUMAN, Z., *Identidad. Conversaciones Con Benedetto Vecchi*, Madrid, Losada, 2005.
- BENVENISTE, E., *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, 1991.
- BOROWSKI, M. y SUGIERA, M., *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości [En la trampa de contrastes. Ideologías de identidad; en polaco]*, Varsovia, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012.
- FRYDRYZYK, B., «Estetyka fragmentu» [«La estética del fragmento»; en polaco], *Zawsze fragment? Studia z historii kultury XX i XXI wieku [¿Siempre un fragmento? Estudios sobre la historia de la cultura del siglo XX y XXI; en polaco]*, Lublin, KUL, 2011, págs. 61-76.

<sup>14</sup> Veáanse: Z. Bauman, *Identidad. Conversaciones Con Benedetto Vecchi*, Madrid, Losada, 2005.

- GABRIELE, J. y LEONARD, C., *Teatro de la España Demócrata: Los Noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- GARCÍA, R., *Acera derecha. Martillo. Matando horas*, Madrid, CNNTE (Colección Nuevo Teatro Español, 9), 1991.
- *Prometeo*, Leonard C. y Gabriele J. (eds.), *Teatro de la España democrática: Los noventa*, Madrid, Fundamentos, 1996, págs. 197-234.
- «El último Rodrigo García», *Primer Acto*, núm. 285, 2000, págs. 15-25.
- *After sun, Cenizas escogidas: obras 1986-2009*, Segovia, La uÑa RoTa, 2009, págs. 415-427.
- *Aproximación a la idea de desconfianza, Cenizas escogidas: obras 1986-2009*, Segovia, La uÑa RoTa, 2009, págs. 407-414.
- *La historia de Ronald, el payaso de McDonalds, Cenizas escogidas: obras 1986-2009*, Segovia, La uÑa RoTa, 2009, págs. 395-406.
- *Versus, Cenizas escogidas: obras 1986-2009*, Segovia, La uÑa RoTa, 2009, págs. 469-484.
- *Protegedme de lo que deseo*, Madrid, Aflera, 2013.
- LACAN, J., *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
- WĄCHOCKA, E., «Przestrzeń subiektywna w dramacie współczesnym» [«El espacio subjetivo en el drama contemporáneo»], *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie* [Espacios en el teatro y el drama contemporáneos], Universidad Śląski, Katowice, 2009, págs. 26-40.

### *Páginas web consultadas*

- «RODRIGO García presenta en Madrid su nueva obra teatral, «Mandato horas»» [en línea] (04.04.1991) [http://elpais.com/diario/1991/04/04/cultura/670716009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1991/04/04/cultura/670716009_850215.html) [10.04.2013].

PARTE IV  
POESÍA



## CAPÍTULO 34

### Pedro Salinas: El sueño como vía de acceso a la trasrealidad poética

ANNA MARIMÓN GARRELL  
*Universitat de Barcelona*

La obra de Pedro Salinas aparece frecuentemente asociada a conceptos tales como «metarealidad» o «trasrealidad poética». Son muchos los críticos que recurren a estas denominaciones para referirse a una de las constantes que caracterizan los versos de Pedro Salinas: su creencia en la poesía como una fuente de conocimiento, capaz de iluminar aquella realidad oculta que subyace tras la realidad fenoménica. Tal y como hiciera Juan Ramón Jiménez, Salinas considera que la palabra poética es capaz, por sí misma, de descubrir aquellos significados ocultos en el universo que el hombre intuye pero que es incapaz de percibir empíricamente. El universo es eterno y trascendente, pero carece de conciencia; por el contrario, el ser humano está dotado de conciencia pero es un ser limitado y, como tal, necesita de la realidad exterior para existir. La palabra emerge entonces como un puente necesario entre el hombre y el universo: el hombre percibe la realidad, reflexiona sobre ella y, nombrándola, consigue interiorizarla y hacer que forme parte de su conciencia.

El pensamiento de Ortega y Gasset está muy presente en esta concepción trascendente que Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas conceden a la palabra poética. El filósofo afirma que «Nuestro ser consiste por lo pronto en tener que estar en la circunstancia. De ahí que la ocupación con nuestro ser, el hacernos cuestión de él, lleva consigo el hacernos cuestión de lo que nos rodea y envuelve»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Ortega y Gasset: «Unas lecciones de metafísica», *Revista de Occidente*, Madrid, 1981, pág.: 122.

La creencia de Pero Salinas en la existencia de esta dimensión oculta de lo real que solo puede aflorar por medio del poema queda reflejada en el prólogo que el autor escribe para la *Antología* de Gerardo Diego, en el cual leemos: «Hay que contar, en poesía más que nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra, debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva»<sup>2</sup>.

En sus ensayos, en sus escritos en prosa, pero principalmente en sus versos, el poeta hace referencia constante a esa realidad paralela que el hombre descubre por medio del acto del poetizar. Citando nuevamente al autor: «La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino: eso es todo»<sup>3</sup>. Esta cita de Salinas definiendo la poesía como una aventura hacia lo absoluto resulta clave para entender su obra ya que, sin duda alguna, uno de los motivos poéticos que mejor definen los versos de Salinas es precisamente este afán suyo de trascender lo empírico, la realidad positiva, a fin de acceder a la «trasrealidad». Ello está presente ya desde sus poemarios iniciales, en *Seguro Azar* leemos: «Por un mundo sospechado/ concreto y virgen detrás,/ por lo que no puedo ver/ llevo los ojos abiertos»<sup>4</sup>; y se mantiene a lo largo de toda su trayectoria poética, tal y como lo demuestra el último poema de *Confianza* —poemario póstumo de Salinas— donde podemos leer: «Mientras haya/ traslucen en la tiniebla,/ claridades en secreto (...) Tantas palabras que esperan, invenciones, clareando/ —mientras haya— / amanecer del poema»<sup>5</sup>.

El autor entiende por «trasrealidad poética» la dimensión espiritual de cada una de las realidades que conforman el mundo que conocemos, las cuales son reveladas por medio de la creación poética. Esta concepción suya de la poesía como una fuerza capaz de llegar a lo esencial vincula a Salinas con la tradición de la poesía pura francesa, cuyos máximos exponentes son Baudelaire, Mallarmé, Verlaine y Rimbaud. Estos autores, considerados todos ellos como los padres de la modernidad poética europea, sostienen que el lenguaje poético es el medio idóneo para liberar a las cosas de su materialidad y así poder penetrar en su realidad íntima, en su trasfondo espiritual. La poesía queda entonces revestida de una fuerza mágica en tanto que huye del mundo explicable, de la razón empírica, y se asocia siempre a unas fuerzas desconocidas que provienen de la propia musicalidad de las palabras y del ritmo inherente del verso. Estamos, por lo tanto, ante una poesía fundada principalmente en la sugestión, en la capacidad evocadora del lenguaje, y no tanto en su elemento conceptual.

Pedro Salinas comparte en gran medida esta voluntad por parte de los poetas modernos, los representantes de la llamada poesía pura, de entender la poesía como una fuerza mágica que permite interiorizar la mirada y superar lo anecdótico para así poder avanzar hacia la realidad íntima de cada ser. Este es precisamente el objetivo que persigue en sus versos. El autor advierte que es preciso abrir los

<sup>2</sup> P. Salinas, «Poética» en *Antología* de Gerardo Diego, Madrid, Cátedra, 2007, pág. 222.

<sup>3</sup> Ídem.

<sup>4</sup> P. Salinas, *Obras Completas*, ed. Enric Bou y Montserrat Escartín, Cátedra, Madrid, 2007, vol. I, pág. 187.

<sup>5</sup> Ívi, pág. 729.

ojos al misterio, a aquello que aparentemente uno no puede ver, para así poder comprender la realidad en su verdadera dimensión. Hay que estar, por lo tanto, receptivo a la revelación que puede darse por medio del poema, que se presenta entonces como un medio de conocimiento válido en tanto que permite un progresivo ahondamiento hacia la esencia de lo real: lo fácil es solo lo aparente, pero la apariencia no corresponde a la verdad íntima que encierra el mundo tras sí.

El espíritu contemplativo de Salinas, unido a su extraordinaria capacidad de observación y de admiración ante lo creado, le lleva a buscar por detrás de lo cotidiano a fin de adentrarse en el hontanar poético que subyace tras lo aparental. Son muchos los versos de Salinas que reflejan este afán suyo de trascendencia pero es en su segunda etapa poética, compuesta por la célebre trilogía amorosa de *La voz a ti debida* (1933), *Razón de amor* (1936) y *Largo Lamento* (1936-1939) donde se hace más evidente. En estos tres poemarios Salinas parece haber encontrado la vía de acceso hacia la trasrealidad poética, y es el amor, pero un amor canalizado muchas veces a través del sueño.

En efecto, el mundo de lo onírico cobra una importancia fundamental en esta etapa de la poética saliniana porque, a través del sueño, las almas vencen los límites impuestos por la materia y logran entablar contacto entre sí, de modo que es a través de este soñar como los amantes consiguen alcanzar una unión más íntima. En *La voz a ti debida* leemos: «Cuando cierras los ojos/ tus párpados son aire/ me arrebatan/ me voy contigo, adentro/ No se ve nada, no se oye nada»<sup>6</sup>; y más adelante: «Tú dormida, yo en vela,/ hacíamos lo mismo. No había que buscar:/ tu sueño era mi sueño»<sup>7</sup>.

Por medio del soñar, los amantes son capaces de construir un espacio íntimo, propio, donde permanecen a salvo de los límites de lo real y de todo aquello que puede separarles; ya sea el tiempo, la distancia, las apariencias...

En *Razón de Amor* Salinas se recrea en esta concepción suya del sueño como única vía de unión posible para los amantes:

Rechazo de la luz, el ruido, el mundo,  
semidespiertos, aquí, en la porfiada  
penumbra, defendemos,  
inmóviles,  
trágicamente quietos,  
imitando las quietudes de alta noche,  
nuestro derecho a no nacer aún.  
Los dos tendidos, boca arriba,  
el techo oscuro cielo claro,  
mientras no nos lo niegue ella: la luz<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ivi, pág.289.

<sup>7</sup> Ivi, pág.363.

<sup>8</sup> Ivi, págs.407-408.

Asimismo, en una de las cartas que Salinas dirige a Katherine, su amada, el poeta se refiere a esta unión íntima que ambos entablan por medio del sueño:

Quiero dormir rodando, dejándome arrastrar, dejándome llevar en dirección opuesta a la que tú llevas, pero impulsados por la misma fuerza, volver. [...] ya siento en mí alzarse lentamente las fuerzas defensoras, el trabajo interior para salvarnos, contra distancia y tiempo<sup>9</sup>.

Si la unión se consigue a través del sueño, el despertar supone lógicamente una despedida. En *La voz a ti debida* leemos: «Te abrazo por vez última/ eso es abrir los ojos»<sup>10</sup>; «Cuando vuelves a abrir/ los ojos, yo me vuelvo/ afuera, ciego ya,/ tropezando también»<sup>11</sup>; «Estamos mientras la luz, el ruido,/ no nos corrompan con su gran pecado,/ tan inocentemente perezosos,/ aquí en la orilla del nacer»<sup>12</sup>.

Sin embargo, en ocasiones el soñar se convierte en una amenaza para el poeta en tanto que siente que pierde contacto con la realidad física de su amada —con su voz, con su tacto— y, ante esta inquietud, el despertar, la vuelta de la luz, se convierte en algo deseado y tranquilizador:

La noche es la gran duda  
del mundo y de tu amor  
(...)  
La noche; la amenaza  
ya de una abolición  
del color y de ti,  
me hace temblar  
(...)  
Necesito el milagro  
insólito: otro día  
y tu voz, confirmándome  
el prodigio de siempre<sup>13</sup>.

En esta concepción del sueño como vía de unión y de acceso a la dimensión espiritual de la realidad, advertimos la clara influencia que sobre Salinas ejerce la poética de Gustavo Adolfo Bécquer. Bécquer se presenta como continuador de la filosofía idealista alemana en tanto que considera que el estado de ensoñación o semivigilia posibilita el acceso a la dimensión profunda de lo real. Tanto en las *Rimas* como en las *Leyendas* becquerianas aparecen constantes referencias al mundo de lo onírico; de hecho, sueño y realidad se confunden en la mente

<sup>9</sup> P. Salinas, *Obras Completas*, ed. Enric Bou y Montserrat Escartín, Cátedra, Madrid, 2007, vol. III, pág. 301.

<sup>10</sup> Ivi, pág. 286.

<sup>11</sup> Ivi, pág. 289.

<sup>12</sup> Ivi, pág. 407.

<sup>13</sup> Ivi, pág. 311.



del autor hasta el extremo de que a veces le resulta complicado deslindar ambos mundos. En la *Introducción sinfónica* a las *Rimas*, Bécquer advierte: «El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido»<sup>14</sup>. Asimismo, en las *Leyendas* son numerosos los ejemplos que atestiguan este aspecto: en *Tres fechas* el escritor afirma conocer a una mujer a la que se encuentra por primera vez de haberla contemplado en sueños: «era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor, del que, al descender de este, algunos no pierden del todo la memoria»<sup>15</sup> y más adelante añade: «Yo la conocía. Ya sabía cómo se llamaba y hasta cuál era el color de sus ojos»<sup>16</sup>; por su parte, en la leyenda que lleva por título *La venta de los gatos*, Bécquer advierte que en esa región fantástica que es el sueño las realidades «son y no son a la vez»<sup>17</sup> y cobran «unas formas extrañas y fenomenales». Asimismo, en *Entre sueños* leemos: «Una tras otra mis ideas reales fueron desapareciendo, y otra serie de ideas informes que pertenecen a la vida del sueño, que es sin duda alguna una existencia doble y aparte de la existencia positiva»<sup>18</sup>.

La importancia que concede Bécquer al sueño como vía de acceso a la realidad profunda de la vida se debe a que, para el poeta, el proceso de ensoñación equivale al momento de revelación poética. Ello queda reflejado en *Cartas desde mi celda*, un conjunto de textos ensayísticos escritos en forma epistolar en los que Bécquer expone cuáles son las claves de su poética. En la Carta III leemos:

Fueron levantándose las ideas relativas. Estas ideas, que ya han cruzado otras veces por la imaginación y duermen olvidadas en alguno de sus rincones, son siempre las primeras en acudir cuando se toca su resorte misterioso<sup>19</sup>.

Pedro Salinas heredará esta concepción becqueriana de la poesía entendida como un espíritu dotado de una existencia propia e independiente a la del poeta que la capta y, tal y como hiciera Bécquer, encontrará en el mundo de lo onírico la vía de acceso hacia esa dimensión desconocida que subyace tras la apariencia y que conforma la poesía. Citando al autor: «La vida al interior panal se rinde/ y libre al fin de la atadura extraña/ dentro de sí sus horizontes crea»<sup>20</sup>.

Ahora bien, si hay una influencia clave en esta concepción saliniana del sueño como momento de la visión poética y de la unión íntima, esta es la de Juan Ramón Jiménez. El autor de *Diario de un poeta recién casado* se anticipa a las poéticas

<sup>14</sup> Bécquer: *Obras completas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. Manuel Arroyo Stephens, Biblioteca Castro Turner, Madrid, 1995, pág. 477.

<sup>15</sup> Ivi. pág. 187.

<sup>16</sup> Ídem

<sup>17</sup> Ivi. pág. 211.

<sup>18</sup> Ivi. pág. 263.

<sup>19</sup> Ivi. pág. 369.

<sup>20</sup> P. Salinas, *Obras Completas*, ed. Enric Bou y Montserrat Escartín, Cátedra, Madrid, 2007, vol. I, pág. 124.

surrealistas en su concepción del sueño y de los materiales del subconsciente como material poético. Juan Ramón Jiménez considera que el sueño supone un nivel intermedio entre ambos mundos —el interno y el externo, la realidad y la trasrealidad— y se convierte de este modo en el estado prepoético más idóneo porque permite vencer los límites de lo real y adentrarse de este modo hacia la creación de una realidad propia, íntima, que es lo que conocerá como trasrealidad poética. Así, es en este proceso del soñar cuando el poeta vislumbra aquello que luego transmitirá por medio de la palabra poética. Por lo tanto, en los versos del poeta moguerense aparece ya expuesto un tema que será clave en los versos de Pedro Salinas: el permanente conflicto entre lo real y lo imaginario, el cual se deriva en gran medida del sueño.

Asimismo, como luego hará Salinas, Juan Ramón Jiménez entiende el momento del sueño como el instante en el que las almas se liberan y entran en contacto entre sí, de ahí que los amantes se comuniquen a través de este soñar. En uno de los versos de *Sonetos Espirituales* leemos:

En un sueño más sueño aún, volviste  
de nuevo a mí como la mensajera  
del último blancor que el alma espera...  
Me desperté dos veces, triste y triste<sup>21</sup>.

Juan Ramón Jiménez recurre al universo de lo onírico con un fin claro: por medio del sueño, busca interiorizar su vivencia para poder convertirla luego en algo íntimo y, por consiguiente, en algo poetizable y eterno:

¡Hay que olvidarlo todo! El alma no es dueña  
de la ilusión florida que le abre lo invisible...  
el verdugo se duerme, y el alma, libre, sueña,  
se despierta la carne... ¡y al cielo lo imposible!<sup>22</sup>

Esta es exactamente la misma pretensión que tiene Salinas cuando afirma: «Tengo que vivirlo dentro/ me lo tengo que soñar. Quitar el color, el número»<sup>23</sup>.

Ahora bien, es en *Diario de un poeta recién casado* donde mejor advertimos este afán de Juan Ramón Jiménez por convertir el sueño en una vía de unión íntima con el universo y, principalmente, con su amada. En el *Diario* hay numerosos versos en los que el sueño es visto como el medio idóneo para la unión de los amantes pero, tal y como sucederá en los versos de Salinas, hay otros poemas en los que el sueño de la amada se traduce en una fuente de inquietud para el poeta,

<sup>21</sup> J.R. Jiménez: *Sonetos Espirituales, Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Espasa, Madrid, 2005, pág. 1551.

<sup>22</sup> J.R. Jiménez: *Melancolía, Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Espasa, Madrid, 2005, pág. 1207.

<sup>23</sup> P. Salinas, *Obras Completas*, ed. Enric Bou y Montserrat Escartín, Cátedra, Madrid, 2007, vol. III, pág. 257.

que siente cómo no puede acceder a la realidad paralela que ella está labrando a través del sueño

Y aunque te tengo y eres toda mía  
con tu soñar en ti, y pudiera  
matar, amor, tu sueño en ti, lo mismo  
que a un veneno en su flor, le tengo miedo  
a tu sueño, ¡amor, sí, te tengo miedo!<sup>24</sup>

Estos versos de Juan Ramón Jiménez nos remiten a estos otros de Salinas:

¡Qué paseo de noche  
con tu ausencia a mi lado!  
Me acompaña el sentir  
que no vienes conmigo<sup>25</sup>

El soñar se convierte en algo temible porque trae consigo una pérdida de contacto respecto a los contornos precisos y seguros de lo real, supone una desrealización del presente y, por consiguiente, pone en cuestionamiento la tangibilidad de la presencia y la existencia de la amada, Así pues, Salinas no renuncia en modo alguno a la realidad concreta, a la experiencia tangible del amor y de la vida en sí, sino todo lo contrario: la amplía llevándola hacia adentro de modo que, gracias al proceso de interiorización que supone el soñar, puede llegar a descubrir ese «mundo sospechado/ concreto y virgen detrás»<sup>26</sup>.

En conclusión, en los versos de Pedro Salinas el mundo de lo onírico cumple con una función muy parecida a la que advertimos en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y en la de Juan Ramón Jiménez: soñar les permite ampliar su vivencia haciéndola más íntima, más suya; el sueño es el momento del diálogo espiritual, de la comunicación íntima y de la inspiración poética, de ahí la importancia que cobra en sus respectivas obras.

---

<sup>24</sup> J.R. Jiménez, *Diario de un poeta recién casado, Obra poética*, ed. Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Espasa, Madrid, 2005, pág.130.

<sup>25</sup> P. Salinas, *Obras Completas*, ed. Enric Bou y Montserrat Escartín, Cátedra, Madrid, 2007, vol. III, pág. 305.

<sup>26</sup> Ivi. pág. 187.



## CAPÍTULO 35

### *Flotando en el viento. Miguel Hernández y la canción de autor española*

SABRINA RIVA

*UA-Fundación Carolina*

Miguel, aquí nos tienes  
con tu viento y tu canto.  
Llegó lo que abonaste  
sembrándote en el campo.

ADOLFO CELDRÁN, *Al borde del principio*

La obra de Miguel Hernández, vapuleada y amada en igual medida tanto en su época como con posterioridad a su muerte, circuló en la posguerra apenas o nada: publicada fragmentariamente y por editoriales foráneas, por ejemplo Losada, de origen argentino, y sesgada por la censura, como la propia vida del autor, la misma no contaba con dimensiones precisas, ni mucho menos constituía una producción ordenada y fijada por la crítica especializada. No obstante, el tardío franquismo no pudo impedir el regreso lento pero sostenido del interés por el poeta y su apremiante reivindicación. El espesor intimista y combativo de sus poemas encontraron un paradigma transparente, por citar el caso más representativo, en el álbum que Joan Manuel Serrat dedica al oriolano en 1972.

El presente trabajo pretende reconstruir la figura de Miguel Hernández como escritor «popular» que se desprende de las múltiples y variopintas musicaciones de las que ha sido objeto su poética, en especial, aquellas diseñadas por la llamada «canción de autor» de los años sesenta y setenta. Práctica estrechamente vinculada

a la literatura, tanto en su modo de pensarse como lenguaje poético alternativo cuanto en su insistencia por musicar voces de poetas consagrados, el abordaje de los textos hernandianos por parte de muchos cantautores concreta, en sus distintas versiones, una «virtualidad oral» (Romano, 1994) de algún modo ya fraguada en la propia obra del oriolano: entre otras cuestiones, su singular lectura y reescritura de la tradición oral popular, que la nueva canción intensifica y profundiza, posibilitando el acercamiento de la palabra hernandiana a un público masivo. Asimismo, no podemos dejar de mencionar que el diseño de su figura de poeta comporta también una identidad simbólica de escritor vinculada a arquetipos de poeta provistos por la tradición: el poeta-pastor, el poeta-combatiente, el poeta-mártir —los «tres tristes tópicos» según Agustín Sánchez Vidal<sup>1</sup>, que entroncan con ciertas figuras de poeta social durante la posguerra y con la rebeldía —conceptual e icónica— de los cantautores.

Con respecto a la veta de tradición popular, insoslayable en esta poética, la misma adquiere protagonismo en la medida en que la escritura hernandiana evoluciona hacia un tono y unos referentes en principio «épicos» y, hacia el final, de marcado carácter elegíaco e intimista, como correlato de las circunstancias históricas que debe atravesar el poeta: la Guerra Civil y su posterior encarcelamiento. De este modo, Hernández traza una retórica familiar a la oralidad, en la que conviven las formas menudas de la tradición octosilábica con los versos himnicos de largo aliento. Se produce, entonces, el pasaje de lo «tradicional» colectivo al repertorio de lo «tradicional» incrustado en la escena de la intimidad, al tiempo que la poesía del alicantino construye desde su misma retórica una figura de autor «popular» que interpela otras realizaciones más allá de la propia escritura, esto es, la oralización y la puesta en música de sus textos.

En el caso de la «canción de autor» española, esta es un objeto crítico que cuestiona, por un lado, los límites de la práctica poética y el vínculo entre la esfera literaria y los medios masivos de comunicación, por el otro, los dispositivos homogeneizadores de la «cultura hegemónica» en general, y del régimen franquista en particular; dado que, más allá del aspecto literario, en tanto verdadero sucedáneo de las prácticas atribuidas a la vida política, la canción actúa como un auténtico mecanismo de resistencia en el seno de la cultura popular. Continúa

---

<sup>1</sup> Ahora bien, la figura de autor de Miguel Hernández se encuentra mediatizada por una serie de tópicos nacidos, tanto al calor de la propia pluma hernandiana, como de otras «textualidades» circulantes en el campo artístico y político: testimonios escritos de diversa índole, tales como epistolarios, biografías, ensayos críticos coetáneos y posteriores, polémicas actuales, musicación de sus poemas, entres otros. Con gran acierto, en un artículo de prensa de 1992, Agustín Sánchez Vidal ha sintetizado ese conjunto de imágenes en tres tópicos, a los que ha llamado «tres tristes tópicos». Los mismos son el del «poeta-pastor», el del «poeta del pueblo» y el del «poeta del sacrificio». Lejos de clarificar la figura del escritor alicantino, estos —apunta Vidal— «han distorsionado la obra de Hernández y siguen dificultado su recepción» (52). No hay duda de que los tres tienen una base verídica, pero las confusiones comienzan cuando los materiales que dan sustento a esa imágenes se magnifican, pierden de vista los matices, las contradicciones que subyacen a cualquier sujeto, y terminan por mitificar, o lo que es peor, convertir en una caricatura la compleja y escurridiza imagen de autor hernandiana.

por otros medios, las propuestas de los poetas que se oponen al régimen, poetas sociales de la talla de Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Ángel González y Gloria Fuertes, alimentando poéticas de signo más o menos revolucionario y tratando de llegar a la «inmensa mayoría». No casualmente la obra de Miguel Hernández, desde esos momentos y en adelante, se presenta como una de las principales fuentes de inspiración o recreación de los nuevos trovadores. Estos se sienten identificados tanto con la figura de Hernández que emana de sus propios versos, su origen humilde, su ímpetu juvenil y esperanzado, como con la que legaron todas aquellas «leyendas» y «contraleyendas» que conforman su figura de escritor, desde la imagen del poeta-pastor hasta la del poeta-combatiente. Debido a ello, como ya indicáramos, conscientes o no de la posible mitificación del poeta, recuperan y diseñan una figura de escritor popular que, canalizada a través de la canción, logrará una difusión de su palabra poética sin precedentes.

Durante las décadas de los sesenta y los setenta, se llevan a cabo la mayor parte de las musicaciones de la obra hernandiana. Se trata de un período en el que, debido al carácter reivindicativo que adquieren las propuestas de la «nueva canción», se adaptan, en especial, aquellos poemas, firmados por Hernández, de tono más combativo y desafiante, pertenecientes en su mayoría a *Viento del pueblo* o, en menor medida, a *El hombre acecha*. «Aceituneros», «Vientos del pueblo», «El niño yuntero», «Las cárceles» y «El herido» son los poemas más representativos de este ciclo. Los cantautores son perseguidos y censurados, se hace frecuente la prohibición de sus actuaciones. Sin embargo, los versos del oriolano empiezan a salir del ostracismo, merced a la labor de los mismos.

A su vez, las musicaciones de dicha obra tampoco reconocen fronteras geográficas o restricciones de género. Estas se han realizado en diversas partes del mundo, aunque han tenido un especial interés en las mismas los cantautores latinoamericanos, por ejemplo, intérpretes tan emblemáticos como Víctor Jara, Soledad Bravo, Jorge Cafrune o Silvio Rodríguez, respecto de los cuales queda pendiente analizar sus adaptaciones para trabajos venideros. Desde épocas muy tempranas, piénsese en el precoz homenaje al oriolano emprendido en 1971 por Enrique Morente, son frecuentes las versiones efectuadas por algunos de los músicos y cantaores más importantes de flamenco, así como las de grupos de otros estilos, Mocedades o Jarcha, por citar los casos más evidentes.

Hacia finales de los años setenta, y aún más promediando la década, se observa una nueva tendencia, que irá evolucionando en los 80 y 90: los cantautores comienzan a seleccionar para sus musicaciones poemas de Miguel Hernández pertenecientes a su último ciclo compositivo, el del *Cancionero y romancero de ausencias*, así como a otras zonas de la obra hernandiana menos exploradas, fundamentalmente, los ciclos de versos no publicados en libros oficiales. Por lo que, se advierte un claro cambio de tono. Ahora, quizá en consonancia con los nuevos tiempos históricos, los poemas elegidos son aquellos de señalado talante íntimo. Algunas de las composiciones más musicadas son las «Nanas de la cebolla», «Antes del odio», «Elegía (a Ramón Sijé)», «Llegó con tres heridas» y «Tristes guerras».

Tampoco en esta etapa hay limitaciones respecto al género musical, de hecho, durante los ochenta y principios de los noventa, la mayor parte de las propuestas pertenecen a solistas o grupos asociados al flamenco, aunque lentamente también comiencen a hacerse eco del fenómeno las bandas de rock.

En cuanto al objeto central de nuestro análisis, la figura de autor «popular» de Miguel Hernández se fragua, en el marco de la «canción de autor», al calor de una serie de proyecciones de diversa índole, que podemos sintetizar en cuatro tipos.

1. Los cantautores comparten las reivindicaciones ideológicas enarboladas por el oriolano. Tal es el caso de Paco Ibáñez, Adolfo Celdrán, Francisco Curto, Manuel Gerena y Luis Pastor, entre otros, quienes mantuvieron (y mantienen) un compromiso político manifiesto e, incluso, partidario. También lo hacen grupos como Jarcha, aunque su compromiso no sea tan explícito.

Un cabal ejemplo de ello, lo constituye la primera canción que se grabó basada en un poema de Miguel Hernández, «Andaluces de Jaén», en la que se actualizan los ideologemas hernandianos, con los que el cantautor coincide plenamente. Compuesta e interpretada en 1967 por Paco Ibáñez, esta recupera los versos de uno de los poemas de *Viento del pueblo*, «Aceituneros», que denuncia de forma más patente la situación de opresión del campesinado e incita a la lucha de clases. El mismo fue creado durante el período en que el poeta colaboró con el Altavoz del Frente en Jaén, organismo de propaganda del Partido Comunista, en pleno auge de la Guerra Civil.

Considerado el principal referente de los inicios de la «nueva canción»<sup>2</sup> y nacido en 1934 en el seno de una familia de republicanos combatientes, Ibáñez conoció el exilio definitivo tempranamente, a los catorce años. Instalado en París desde su salida de España, el 12 de mayo de 1969, cuando se cumple el primer aniversario del Mayo Francés, el cantautor es invitado a tocar en La Sorbona. «Paco Ibáñez en el Olympia» es el disco en vivo que registra esa actuación, en el que aparece por primera vez «Andaluces de Jaén» y en el que confluyen las musicaciones de autores españoles desde el Arcipreste de Hita a Gabriel Celaya, pasando por Jorge Manrique, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Antonio Machado, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, León Felipe, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Nicolás Guillén y José Agustín Goytisolo. Rafael Alberti, él también en el exilio, resulta el más cantado. Ibáñez se concentra en poetas censurados o mal vistos por el régimen franquista, condición que debe asumir también en carne propia, repitiendo de esa manera —según el texto introductorio

---

<sup>2</sup> Los divulgadores de la «nueva canción» acuerdan en este punto. Víctor Claudín, por ejemplo, a fin de argumentar este aspecto, reproduce las palabras de Álvaro Feito, para quien la venida de Paco Ibáñez «supone la diferenciación de quien está con una canción auténticamente comprometida o de los poetas españoles y una musicación adecuada a esos textos, un poco sobria, nada comercial en ningún momento y sobre todo el comportamiento personal de no ceder ante ninguna presión y estar siempre en vanguardia en todos los sentidos» (1981: 172).



del disco, firmado por Goytisolo— la persecución a la que se vieron sometidos los trovadores y juglares de antaño.<sup>3</sup>

El diálogo continuo con el público caracteriza al concierto. Ibáñez presenta los títulos de cada una de las composiciones, el poema en el que estas se basan, traduce los versos que cree fundamentales al francés y, en ocasiones, realiza un breve comentario u opina sobre el contenido de las mismas. Si bien se apropia de los versos con su apasionada interpretación, no da lugar a confusiones respecto de la autoría de los textos. Además, la presentación en vivo habilita distintas actualizaciones en el pasaje de la letra a la oralidad, al tiempo que permite una respuesta inmediata del auditorio ante la propuesta musical. Por ejemplo, antes de comenzar a cantar «Me llamarán», poema de Blas de Otero, el cantautor reflexiona: «Me gustaría que esta canción no significara nada.» Hacia el final de la interpretación, el público aplaude y corea la palabra «libertad». El músico y su público comparten una actitud contestataria, repudian el autoritarismo y en eso se basa su comunicación, en una suma de breves, pero intensos acuerdos.

En cuanto a «Andaluces de Jaén», basta que Ibáñez mencione el nombre de Miguel Hernández para que el auditorio aplauda enfervorecido, acción que se reitera cuando indica la canción que interpretará. Su musicación del poema hermandiano no contempla las estrofas más combativas, aquellas que responsabilizaban a los terratenientes andaluces de la explotación ejercida sobre los campesinos como consecuencia de la censura.<sup>4</sup>

Sin embargo, antes de empezar a cantar, Ibáñez deja clara su posición en torno a la temática de la canción y declara que los olivos son de quienes trabajan la tierra, gesto que lo coloca en el mismo terreno ideológico, que aquel configurado por

---

<sup>3</sup> Para Goytisolo, de hecho, la diferencia entre poetas y cantautores es homóloga a la que media entre estos últimos: «Los trovadores eran gente culta, alegre y satírica que se expresaba en el idioma del ciudadano común. Componían la letra y la música de sus canciones, y este era su oficio. Sus obras eran interpretadas por los juglares, origen de los canto-autores de hoy, que además de saber cantar sabían también dominar diversos instrumentos musicales. A veces estos juglares componían también la letra y la música, como hacen los canto-autores de hoy».

<sup>4</sup> Las estrofas son las siguientes:

[...] decidme en el alma: ¿quién  
amamantó los olivos?

Vuestra sangre, vuestra vida,  
no la de explotador  
que se enriqueció en la herida  
generosa del sudor.

No la del terrateniente  
que os sepultó en la pobreza,  
que os pisoteó la frente,  
que os redujo la cabeza (500).

De aquí en más la obra de Miguel Hernández se citará por la siguiente edición: M. Hernández, *Obra completa*, 2 vols., Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

las estrofas omitidas. A pesar de evitar toda alusión a la lucha de clases, la canción invita al levantamiento, ya que conserva los versos «Jaén, levántate brava/ sobre tus piedras lunares» (500).

En términos generales, se mantiene la estrofa que actúa como estribillo —la primera, junto con sus preguntas retóricas—, pero no las variaciones que Hernández le va imprimiendo a lo largo del poema, se repite con frecuencia el verso «Andaluces de Jaén» y la persona gramatical de la enunciación no varía. La composición se construye alrededor de la segunda persona plural, prescindiendo de la pregunta que incorporaba al sujeto lírico en primera: «[...] pregunta mi alma: ¿de quién,/ de quién son estos olivos?» (500).

La figura de autor de Ibáñez se forja al calor de su propia experiencia del exilio y de su programa estético, vinculado al ejercicio de una «poesía revolucionaria», que coincide con los postulados de Hernández. Este es elegido para su musicación en tanto «poeta del pueblo», poeta preocupado por las vivencias de los sectores más humildes.

2. Los cantautores se identifican afectivamente con el autor, sienten una suerte de empatía con él, Joan Manuel Serrat o Los Juglares así lo expresan, o esa identificación se configura merced a poseer los mismos orígenes humildes que este. Tanto Elisa Serna, Luis Pastor, Joan Manuel Serrat como Manuel Gerena han sido explícitos en torno al impacto que les generó reconocer en la biografía y la obra hernandianas sus propias vivencias, colaborando de algún modo en la perpetuación del tópico de «poeta pastor» y dando lugar a un nuevo motivo, el de «poeta autodidacta».

Nacida en 1943, de padre militar republicano y madre trabajadora del servicio doméstico, Elisa Serna, por ejemplo, trabajaba en una fábrica y, durante esos años, se había sumado al colectivo madrileño Canción del Pueblo. Tal colectivo tenía como objetivo central crear una «nueva canción», que se diferenciase de la canción comercial, apoyada durante esa época por el régimen franquista. Merced a las lecturas compartidas con ese grupo, entró en contacto con la poesía de Hernández. En una entrevista cedida a González Lucini, relata el impacto que ese descubrimiento le produjo:

Fue sorprendente y maravilloso, él era como yo, como mi familia, como mi padre...; era uno de nosotros; sus palabras fotografiaban nuestra realidad, nuestros sufrimientos, nuestros sentimientos, nuestros mismos problemas... Así que, sin pensarlo dos veces, como si fuese un impulso, o tal vez como una necesidad, seleccioné dos de sus poemas que me impresionaron especialmente: «El niño yuntero» y «No quiso ser», tomé la guitarra y compuse mis dos primeras canciones (2010: 61-62).

Sus adaptaciones tienden a tomar el texto inicial de modo literal, aunque agregan numerosas repeticiones de algunos versos, generando una cadencia aún más

popular. Son canciones acotadas, íntimas y respetuosas del verso hernandiano. Como se desprende de sus confesiones transcritas con anterioridad, su aproximación a la obra del poeta alicantino obedece a una identificación emocional, antes que ideológica, basada en el origen humilde que ambos comparten.

3. Los cantautores reconocen la calidad musical de su poesía, su «virtualidad oral», y, en este sentido, implícitamente, diseñan su imagen de autor en conexión con la reescritura de la tradición oral popular. Así lo señalan músicos como Joan Manuel Serrat, Enrique Morente o Manuel Gerena, quienes expresan la facilidad con la que se pueden musicar los versos hernandianos o su similitud con algunas formas empleadas por el flamenco.

De esta forma, en un artículo escrito por Serrat, en el marco del lanzamiento de su segundo disco monográfico dedicado a Hernández, «Miguel Hernández y la canción», este considera que el alicantino se encuentra dentro del grupo de los poetas «manifiestamente musicales». Sus «versos de rima clara y cadencioso ritmo», «vienen de fábrica con la música puesta». La muestra patente de ello sería, más allá de la calidad, la cantidad de músicos que han adaptado sus versos (2010: 130).

Consultado por su manera de componer, y en consonancia con los dichos de Enrique Morente, Manuel Gerena, por su parte, expresa en una entrevista: «Miguel Hernández es de Alicante... una zona muy minera y muy flamenca... Hernández seguramente de un modo inconsciente escribía flamenco..., así, por ejemplo, la cuarteta octosílaba, que se utiliza mucho en el flamenco, Miguel Hernández la utiliza muy bien, y ahí la tienes en «El niño yuntero»» (Delgado y Manteca, 2003: 13). Una vez más el poeta alicantino es elegido por la «virtualidad oral» de su poesía y porque su sensibilidad encuentra un espejo en la de Gerena.

4. Los cantautores o grupos musicales de diverso género, piénsese que este es el caso más generalizado, reinciden en considerar a Miguel Hernández un «poeta del pueblo», dada su sensibilidad afín a las preocupaciones y valores de la mayoría, su lenguaje directo y su sentimentalidad comunes. Si bien la lista es extensa y en cierta forma subsume a varios de los cantautores ya mencionados, algunos de los principales referentes en este sentido son Camarón de la Isla, La Barbería del Sur, Diego Carrasco, Extremoduro, Lole y Manuel, Los Lobos, Mocedades, Pata Negra, Amancio Prada y, por supuesto, Joan Manuel Serrat.

Cronista excepcional de su época, trovador apreciado a ambos lados del Atlántico, Serrat —nacido en el barrio de Poble Sec, Barcelona, en 1943— es quizá el cantautor que más ha contribuido en la divulgación de la obra hernandiana. Según el mismo ha narrado, conoció la poesía de Miguel Hernández en uno de los bancos del jardín de la Universidad Central, lugar en el que iban de

mano en mano, clandestinamente, ejemplares de la editorial argentina Austral, que rescataban del olvido a los autores silenciados por el franquismo. En un texto reproducido por Diego Manrique para su folleto de la colección *Palabras hechas canciones*, el cantautor arguye que el poeta alicantino «fue un pastor de cabras, fue una persona comprometida con su gente y con su tiempo. Un hombre sencillo y sensible que amaba la libertad y decía: «...soy como el árbol talado que retoño y aún tengo la vida...», y se la quitaron» (2007: 9). La figura de autor definida por Serrat, una vez más, es indudable, está permeada por los tópicos al uso: el de «poeta-pastor», lo dice explícitamente, Hernández era un «pastor de cabras», «poeta del pueblo», aquel «comprometido con su gente», y «poeta del sacrificio», un «hombre sensible», al cual «le quitaron» la vida.

Por otra parte, es fundamental referir las paradojas que suscita la recepción de los poemas adaptados por Serrat. Luis García Gil sostiene que «el efecto difusor que el trabajo del cantautor catalán ejercerá sobre el poeta será muy importante. Aunque también hay algún aspecto ambiguo en este proceso..., en el que se apunta que en la poesía musicalizada importa más el cantante que el poeta» (2005: 286-287). Mientras una dilatada porción del público cree que las palabras de Hernández le pertenecen al cantautor, y el poeta queda relegado a un rol secundario, se configura como una suerte de «letrista» nunca confeso, también existe otro conjunto de espectadores que, merced a su «enciclopedia», pueden reconocer los versos hernandianos.

El homenaje de Serrat de 1972, llamado simplemente *Miguel Hernández*, se concreta en diez canciones, pertenecientes en su mayoría al último ciclo compositivo del oriolano.<sup>5</sup> En términos generales, el cantautor respeta los versos hernandianos y la métrica de los mismos, renunciando al armado de estribillos, tentación en la que caerá la segunda vez que se aproxime a la obra de Hernández, en su disco de 2010, *Hijo de la luz y de la sombra*. De hecho, la mayor parte de las canciones reproducen íntegras y sin modificaciones sustanciales los textos originales, recuperando los tonos, las ideas y los sentimientos sugeridos por los poemas, no solo a través de la música, sino también de las modulaciones de su voz. Serrat morigeró el patetismo de muchos de los pasajes, pero eso no anula la hondura existencial o la angustia de los escritos de partida. Además, aquellas oportunidades en las que promueve la descontextualización de los sucesos que describe la palabra hernandiana, no lo hace en pos de frivolar el contenido de la pieza en cuestión, sino con el objeto de generalizar la experiencia, dotarla de validez universal.

Si bien en «El niño yuntero» y en «Canción última», por ejemplo, se asume la posición ideológica de Hernández, no se saca ni se modifican versos significativos, las canciones se nutren de la denuncia de la explotación infantil y la lucha de

---

<sup>5</sup> Música «Romancillo de Mayo», uno de los primeros poemas escritos por Hernández en 1931, «Elegía (a Ramón Sijé)» y «Umbrío por la pena» de *El rayo que no cesa*, «El niño yuntero» de *Viento del pueblo*, «Canción última» y «Para la libertad» de *El hombre acecha*, y «La boca», «Llegó con tres heridas», «Menos tu vientre» y «Nanas de la cebolla» de *Cancionero y romancero de ausencias*.

clases y de la cristalización de una simbología de larga data, por la cual se reduce al hombre a su condición animal, respectivamente; en «Para la libertad» se perfila un mecanismo de descontextualización.

En principio, Serrat cambia el título del texto inicial por una de sus frases. Los extractos de la canción provienen del poema «El herido» de *El hombre acecha*. Luego, se omite el epígrafe que lo encabeza, el cual enuncia: «Para el muro de un hospital de sangre» (572). Y, a continuación, canta estrofas que pertenecen a la segunda parte del escrito, que, recordemos, se divide en dos extensas tiradas de versos, en su mayoría, de largo aliento. Es decir, omite la descripción de los sangrientos campos de batalla, aquellos «campos luchados» por los que se «extienden los heridos» (572), contenidos en el primer segmento y, de este modo, las causas por las que el sujeto lírico, en la segunda sección, despliega una verdadera declaración de principios.

No obstante, la canción gana en validez universal, lo que pierde en testimonio de una época pasada concreta. El cantautor logra generalizar el gesto hernandiano y esa libertad por la que se lucha puede ser la de cualquier pueblo oprimido. De ahí la elevación de la misma a «himno», tanto en España como en Latinoamérica. Cantada muchas veces en las cárceles o en centros de detención clandestinos, «Para la libertad» actualiza el propósito por el que la compusiera Hernández, infundir ánimo y esperanza.

La lectura que el cantante de Poble Sec hace de Miguel Hernández exhibe cierta paradoja. Si en las entrevistas citadas el músico evoca los tópicos más comunes asociados al poeta, la «virtualidad oral» de sus textos y hace explícita su identificación con el mismo, en el disco esa figura de autor es potente cuando ingresamos a la obra, gracias a la portada y las fotografías, mas se va diluyendo a medida que escuchamos las canciones. Se rescata al «poeta del pueblo» por las vivencias y por la lengua común que este comparte con la gente, por fuera de sus orígenes, combates y sacrificios, aunque estos —paradójicamente— sigan presentes.

Como hemos podido comprobar en el presente artículo, la «canción de autor» española de los años sesenta y setenta recupera e intensifica una figura de Miguel Hernández como escritor «popular», que ya se encontraba presente en su propia poética, aprovechando la oralidad potencial de su poesía y favoreciendo, asimismo, una difusión de la palabra hernandiana sin precedentes, junto con la configuración, más tardía, de una identidad simbólica que aúna imágenes de poeta heredadas del Romanticismo, como el «héroe» o el «mártir», y que entroncan en la posguerra con ciertas figuras de poeta «social». La «canción de autor» continúa por otros medios la tarea de difusión de una ideología y un proyecto estético contrarios al régimen franquista, emprendida por los máximos exponentes de la llamada «poesía social» —Blas de Otero, Gabriel Celaya, Gloria Fuertes, Ángel González—, tarea muchas veces militante, que encarna en poéticas de índole más o menos revolucionaria y que tiene por objeto llegar a un público mayoritario.

Mediada por los «tres tristes tópicos» enunciados por Agustín Sánchez Vidal —«poeta-pastor», «poeta del pueblo» y «poeta del sacrificio»—, que, en parte, fueron cristalizados por Hernández en vida, en su poética y en sus diversas interven-

ciones dentro del campo intelectual de la época, la figura de autor «popular» del poeta se configura, en el marco de la «canción de autor», de acuerdo a una serie de proyecciones de diverso signo. Dichas proyecciones, principalmente la coincidencia ideológica, el sentimiento de empatía generado por sus vivencias u orígenes humildes y la sensibilidad afín apuntada por los músicos, exhiben la dificultad de realizar una lectura «formalista» y autónoma respecto de la biografía de Hernández, de hecho, muy pocos la hacen. En definitiva, no hay duda de que, más allá del gusto por su poesía, los cantautores han adaptado sus versos porque reconocen su plena vigencia, consideran a Hernández representante eximio del «pueblo» y esto los lleva a generalizar las experiencias personales del poeta, tanto públicas como privadas, colectivizarlas y devolverlas a su origen, otra vez, el pueblo.

## BIBLIOGRAFÍA

- CLAUDÍN, Víctor, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, Madrid, Ediciones Júcar, 1982.
- DELGADO, Sandra y MANTECA, Sandra, «Entrevista a Manuel Gerena», en *La mandrágora*, I.E.S León Felipe, Benavente (León), Año III, Núm. 13, mayo, 2003, págs. 7-13.
- GARCÍA GIL, Luis, *Serrat, canción a canción*, Barcelona, Ronsel, 2005.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando, *Miguel Hernández. ¡Dejadme la esperanza!*, Madrid, Ediciones Autor, Serie Canción y Literatura, 2010.
- HERNÁNDEZ, Miguel, *Obra completa*, 2 vols. Edición al cuidado de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay, Madrid, Espasa Calpe, 2010.
- MANRIQUE, Diego, *Miguel Hernández, 1972: palabras hechas canciones*, Madrid, Diario *El País*, 2007.
- ROMANO, Marcela, «A voz en cuello: la canción de autor en el cruce de escritura y oralidad», en Scarano, Laura, Romano, Marcela y Ferrari, Marta, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española contemporánea*, Bs. As., Biblos, 1994, págs. 55-68.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992), «Tres tristes tópicos», en *Abc* [en línea], 28 de marzo, [http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca\\_virtual/hemeroteca\\_ficha.php?id=4824](http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual/hemeroteca_ficha.php?id=4824). [Consulta: 02/ 08/ 2012].
- SERRAT, Joan Manuel, «Miguel Hernández y la canción», en *Barcarola: revista de creación literaria*, Núm. 76, 2010, págs. 129-132.

## DISCOGRAFÍA

- CAMARÓN DE LA ISLA, «El pez más viejo del río», en *Soy gitano*, LP, Madrid, Polygram, 1989.
- CARRASCO, Diego, «Silbo de la llaga perfecta», en *A tiempo*, CD, Madrid, Nuevos Medios, 1994.

- CELDRÁN, Adolfo, «Antes del odio», en *4.444 veces, por ejemplo*, LP, Madrid, Movieplay, 1975.
- «Canción del esposo soldado», «Bocas de ira» y «Juramento de la alegría», en *Al borde del principio*, LP, Madrid, Movieplay, 1976.
- CURTO, Francisco, «Vientos del pueblo» y «Canción primera», en *La guerra civil española*, LP, París, *Le Chant du Monde*, 1972.
- EXTREMODOURO, Fragmento de «De mal en peor» dentro de su canción: «Prometeo» en *Ágila*, CD, Madrid, Dro East West, 1996.
- GERENA, Manuel, *Manuel Gerena canta con Miguel Hernández*, CD, Madrid, Alía Discos, 2001.
- IBÁÑEZ, Paco, «Andaluces de Jaén», en *Paco Ibáñez 2*, CD, Madrid, Universal Music, 2002.
- JARCHA, «Elegía a Ramón Sijé», en *Cadenas*, LP, Madrid, Novola-Zafiro, 1976.
- «La juventud» y «Andaluces de Jaén», en *Jarcha (1974-1976)*, CD, Madrid, Rama Lama Music, 2003.
- LA BARBERÍA DEL SUR, «Rosario dinamitera» y «Sino sangriento», en *Túmbanos si puedes*, CD, Madrid, Nuevos Medios, 1995.
- «Antes del odio» y «Todo por la patria», en *Arte pop*, CD, Madrid, WEA, 1998.
- LOLE Y MANUEL, «El silbo del dale», en *Alba Molina*, CD, Madrid, EMI Music, 1994.
- LOS JUGLARES, *Está despuntando el alba*, LP, Madrid, Ariola, 1976.
- LOS LOBOS, «Vientos del pueblo», «Tristes guerras» y «Ausencia», en *Vientos del pueblo*, CD, Madrid, Rama Lama Music, 2004.
- MOCEDADES, «El niño yuntero», en *El color de tu mirada*, LP, Madrid, Novola-Zafiro, 1976.
- MORENTE, Enrique, «Crisol», en *Negra, si tú supieras*, CD, Madrid, Nuevos Medios, 1992.
- «Compañero», en *Despegando*, CD, Madrid, CBS/Sony, 1996.
- «Sentado sobre los muertos», «El niño yuntero» y «Nanas de la cebolla», en *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, CD, Madrid, EMI Music, 1996.
- PASTOR, Luis, «El niño yuntero», en *Segundo single*, Single, Barcelona, Barlovento, 1973.
- PATA NEGRA, «Compañero del alma», en *Rock gitano*, CD, Madrid, Universal Music, 2008.
- PRADA, Amancio, «Por una senda», en *Vida e muerte*, CD, Madrid, Factoría Autor/Sello Autor, 2008.
- SERNA, Elisa, «El niño yuntero» y «No quiso ser», en *Miguel Hernández. Ensayo n.º 3*, Single, Madrid, EDUMSA-Fontana, 1968.
- SERRAT, Joan Manuel, *Miguel Hernández*, CD, Madrid, BMG, 2010.
- *Hijo de la luz y de la sombra*, CD, Bs. As., Sony Music, 2010.





## CAPÍTULO 36

### El olvido sana lo que el pasado quiebra. *Viejas voces secretas de la noche* de Julia Uceda.

MARÍA TERESA NAVARRETE NAVARRETE  
*Universidad de Cádiz*

La imaginería de *Viejas voces secretas de la noche*<sup>1</sup> no le recuerda al lector su propio mundo. Aparecen objetos cotidianos, pero ninguno habla en lenguaje conocido. No hay acuerdo visible en el cosmos creado por Julia Uceda. Y, sin embargo, incuestionablemente hay un vínculo humano que atrae nuestra fantasía y nuestro sentimiento. En este poemario ocurre algo parecido a lo que tiene lugar en el arte no figurativo. Julia Uceda ha abandonado el reino del mundo concreto, sensorial y natural para dar expresión a su visión interior. El descenso al inconsciente del poemario *Viejas voces secretas de la noche* nos interna en un camino de sombras que Uceda asimila al transitar «por el fondo del mar con una linterna»<sup>2</sup>. La poeta nos advertía que en este bucear en el interior del ser «no sabes lo que vas a encontrarte, pero lo que te encuentres debes aceptarlo como parte de nosotros mismos»<sup>3</sup>. El fondo inesperado de nuestra psique se revela en las figuras que pueblan nuestro inconsciente, pero en ellas hay un lazo que las une a nuestras experiencias reales. Mi lectura de *Viejas voces secretas de la noche* se sustenta en este principio. Pienso que las imágenes de este poemario ponen un pie en la biografía de Julia Uceda. En la asimilación del inconsciente lírico a la realidad biográfica

---

<sup>1</sup> J. Uceda, *Viejas voces secretas de la noche*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1981.

<sup>2</sup> J. Vigorra, *Julia Uceda*, Sevilla, Biblioteca Virtual Andalucía, 2007.

<sup>3</sup> *Ibíd.*

de la autora reside la clave interpretativa de estos versos. Debemos conectar las dos caras de la moneda.

Cuando Julia Uceda publica *Viejas voces secretas de la noche* en el año 1981, ya había vuelto a España. Llevaba viviendo en Estados Unidos y en Irlanda desde 1966. En aquellos años fuera de España se producen numerosos cambios en el itinerario de la autora. Por un lado, consigue una plaza como profesora de literatura en la *Michigan State University*. El acceso con un puesto de propiedad en la enseñanza superior se considera un auténtico logro para la sevillana. Más aún si tenemos en cuenta el estado en que se encontraba la universidad española durante el franquismo y si consideramos el restringido número de profesoras que contaban con una plaza fija en la universidad: «Ser mujer era limitación añadida a la que nunca hice mucho caso. Solo al final, cuando se me advirtió, con realismo y afecto, que aunque podía continuar en la facultad como PNN o Adjunta interina de modo graciable, claro, más valía que hiciera oposiciones a cátedra de Institutos de Enseñanza Media para tener un puesto en propiedad. Las hice, pero como ya había obtenido el doctorado, después de ganarlas me fui a los Estados Unidos»<sup>4</sup>.

Por otro lado, su marcha América produce ciertos efectos naturales en su obra. En Estados Unidos, Julia Uceda accede por primera vez a la cultura de forma ilimitada, es decir, sin las trabas de la censura o las prohibiciones, más o menos tácitas o expresas, de algunos temas. El primer período de su estancia lo dedicó a leer la obra de los escritores prohibidos en España. «¿Puede darse la bulimia de libros? Compré tantos que todavía tengo algunos sin leer»<sup>5</sup>, exclama Julia Uceda cuando se le pregunta por aquel tiempo. También vivió de primera mano los acontecimientos sociales y políticos de finales de la década de los sesenta en América. Uceda estuvo allí cuando asesinaron a Bob Kenedy, cuando Martin Luther King entonaba sus discursos, cuando Joan Baez y Peter Seeger cantaban en defensa de la libertad y los derechos humanos, cuando detuvieron a Angela Davis... La influencia de aquel tiempo se traduce en sus poemas, en sus cuentos y en su forma de percibir la sociedad española en la que había vivido. En palabras de la autora, «solo habiendo vivido todo esto me fue posible regresar a España años después. Puede decirse que estaba curada: era una forma de estar segura de tener razón en algunos puntos fundamentales»<sup>6</sup>.

Al poco tiempo de su llegada, Antonio Llorente la entrevistó para la revista *Tierras del sur*. Ambos habían frecuentado los mismos círculos en Sevilla. En la entrevista hablaron de lo que les había supuesto vitalmente haber experimentado la Sevilla franquista de medio siglo. Llorente afirmaba: «aquellos «terribles años» fueron un tiempo de supervivencia, de vivir a ciegas absorbiendo y acumulando experiencias que entonces no comprendíamos, y que, sin duda se manifestaban

---

<sup>4</sup> L. Mulet, «Hacia Julia Uceda», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, pág. 10.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

<sup>6</sup> *Ibíd.*, pág. 12.

en actitudes de rechazo»<sup>7</sup>. Julia Uceda, por su parte, reflexionaba sobre la forma en que se enfrentó a aquellos recuerdos desde la lejanía de su disidencia en Estados Unidos e Irlanda: «Necesité muchos años, mucha distancia [...] para dejar reposar todo aquello, y poder discernir lo positivo de lo negativo, lo deseable de lo indeseable. Todo eso, o al menos lo que a mí me parece todo eso, está recogido en un libro de cuentos, aún inédito, titulado «En elogio de la locura»<sup>8</sup>.

Aquellos cuentos reflejan algunas de las prácticas sociales que tenían lugar en el franquismo. En ellos, Uceda denuncia la abusiva normalidad del nacional catolicismo para con el diferente. *En elogio de la locura* se publicó finalmente en la editorial Vasija dos años más tarde de la entrevista de Llorente. El retrato que Uceda conforma de aquellos años se traza con un sentido colectivo o con un carácter social. Pero en qué le afectó todo aquello a Julia Uceda. Al mismo tiempo de la escritura de los cuentos de *En elogio de la locura*<sup>9</sup>, Uceda estaba trabajando en los poemas de *Viejas voces secretas de la noche*. La preocupación que invade al libro de cuentos y al poemario se nutre de la misma dificultad de asumir los «terribles años» del franquismo, pero si en los cuentos se analiza la realidad que nos es común y compartida, en el poemario Julia Uceda intenta reconciliarse con lo pasado desde su mismidad dejando que su consciencia penetre en aquellos espacios rechazados por el yo que guarda el inconsciente.

Nos encontramos con el punto de partida de *Viejas voces secretas de la noche* en el verso que inaugura el volumen: «A un árbol doble llamo soy»<sup>10</sup>. La elección de la imagen del árbol para definir el sujeto lírico nos sitúa de entrada en el universo de lo inconsciente. Esta caracterización de la identidad a partir de un árbol no es un recurso exclusivo de la poética de Julia Uceda. La lectura del capítulo de Carl Gustav Jung «El árbol filosófico»<sup>11</sup> advierte sobre la frecuencia con que la imagen del árbol aparece como la representación que el inconsciente proyecta del sí-mismo. Las asociaciones que encierra la imagen del árbol se relacionan con el crecimiento de la vida del individuo. Así, el sujeto asimila su itinerario vital al crecimiento natural del árbol. Jung ofrece un amplio repertorio de esta asociación a partir de los dibujos de varios pacientes, pero ninguno de ellos es susceptible de ser asimilado al árbol ucediano. Su conceptualización desde la dualidad hace que se separe de los casos particulares ofrecidos por Jung en su capítulo. Sin embargo, la particularidad del árbol doble no resulta extraña dentro de la psicología analítica. M. L. von Franz se interesó en uno de sus trabajos por una pintura de Slavko donde aparecía un árbol doble. M. L. von Franz explicó cómo la presencia del árbol doble dentro del paisaje anímico dibujado por Slavko simbolizaba la

<sup>7</sup> A. Llorente, «Julia Uceda, poetisa y mujer en esencia», *Tierras del sur*, núm. 93, Sevilla, 1978, pág. 42.

<sup>8</sup> *Ibíd.*

<sup>9</sup> J. Uceda, *En elogio de la locura*, Sevilla, Vasija, 1980.

<sup>10</sup> J. Uceda, *Viejas voces secretas de la noche*, ob. cit., pág. 9.

<sup>11</sup> C. G. Jung, «El árbol filosófico», *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 2011, págs. 129-210.

unión de opuestos dentro del proceso de individuación<sup>12</sup>. Si consideramos esta interpretación de la pintura de Slavko como válida para el primer verso de *Viejas voces secretas de la noche* y seguimos avanzando en el poema, descubriremos que el sujeto lírico que Uceda propone se debate precisamente entre dos elementos contrarios:

A un árbol doble llamo soy. Hacia opuestos caminos  
sus troncos van. Y la raíz no sabe  
a cuál de ellos nutrir, amar, reconocer<sup>13</sup>.

Es decir, *Viejas voces secretas de la noche* nos muestra el proceso de individuación del sujeto lírico en el que este acepta su naturaleza escindida en el inconsciente y la admite como parte de su propia individualidad. Lo reprimido, las limitaciones y las flaquezas se reconocen como una parte más del yo. En la individuación, el sujeto busca alcanzar el conocimiento total de su interior reconciliando la identidad externa que ofrece ante los otros con aquello que se reprime y olvida en la oscuridad del interior. La imagen que inaugura el poemario nos sitúa ante el principio del proceso de individuación donde el sujeto —que se identifica con un árbol doble— no sabe en cuál de sus dos identidades —troncos— reconocerse. Es decir, el sujeto se interroga sobre la naturaleza de su identidad que se proyecta en dos modelos distintos y contradictorios, pero, al mismo tiempo, propios. Veamos cómo es el primero de los troncos:

Arduo fue para uno de ellos —el que mira a poniente—,  
Caminar sobre horas derrocadas  
que tuvieron su egregio momento, de voces  
sin sonido —boca  
como pez que se ahoga en nuestro aire—,  
de cabellos que huían<sup>14</sup>.

En el primer tronco, la identidad tuvo un tiempo limitado, tan solo unas «horas egregias» en las que las voces se acallaron y los sujetos huían. Aquellas horas fueron destituidas. Por su parte, el segundo tronco:

con la muerte y la vida a la izquierda  
—ancho mar cambiante—  
la otra rama va<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> M. L. von Franz, «El proceso de individuación», *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1979, págs. 158-229.

<sup>13</sup> J. Uceda, *Viejas voces secretas de la noche*, ob. cit., pág. 9.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> *Ibíd.*, pág. 10.

Si pensamos en el árbol e intentamos situar la orientación de sus troncos, el primero estaría en el oeste y el segundo en el este. A la izquierda del segundo de los troncos, esto es, separando a los dos troncos, se encuentran la vida y la muerte asociadas al ambivalente símbolo del mar. Aquí termina la caracterización del árbol dual en el poema, pero no sus implicaciones significativas. Como vimos, el uso de la imagen del árbol dual se explica como representación inconsciente del proceso de individuación del yo. Al solapar la escueta descripción de los dos troncos al itinerario vital de Julia Uceda se advierten ciertas coincidencias. Uceda, natural de Sevilla, lugar en el transcurrió su infancia y juventud hasta 1966, abandonó su ciudad natal y puso rumbo a Estados Unidos. Allí encontró la salida a la asfixiante posguerra española. Cherry Lane, dirección en la que vivió sus primeras experiencias americanas, sirvió como escenario en el que huir de la represión franquista sevillana tal y como puede leerse en su cuarto poemario *Poemas de Cherry Lane* (1968)<sup>16</sup>. A mi juicio, el primer tronco del árbol dual representa la vida de Julia Uceda en el espacio americano. Tanto el tronco como Estados Unidos se sitúan en el oeste y a la derecha de ambos el agua del océano Atlántico que nos lleva hasta el segundo tronco. Esta otra rama del árbol coincidiría con Sevilla. En Sevilla se ubica el lugar del nacimiento de la escritora y con su regreso en el año 1976, la ciudad se advierte como lugar al que retornar y descansar después de todo lo pasado. Este reencuentro con el lugar de origen propician el desajuste identitario de Julia Uceda. El sujeto se siente extraño al comprobar que sus recuerdos, pertenecientes al pasado, no coinciden con la realidad sevillana vivida desde el ahora:

Inútil enviar mensajero —que almendro pudo ser—  
a reunir las piezas del mapa de las sombras;  
A que por mí averigüe dónde  
dejar poblados los recuerdos; qué imagen  
grabar en las memorias fugitivas.  
Viejas voces  
¿lo dirán en mi oído?  
Han borrado el camino hacia las cunas  
y le llamamos muerte a los regresos.<sup>17</sup>

Se vuelve a la familiaridad de la infancia, pero esta se torna en extrañeza cuando el sujeto que regresa no es el mismo del que se fue. El reconocimiento de la aparición de esta dualidad compuesta por los términos *yo del pasado* y *yo del presente* es el que propicia la necesidad de unificar esta dicotomía. De acuerdo con Anita M. Hart, este primer poema «capta la falta de un sentido de cohesión

<sup>16</sup> J. Uceda, *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ágora, 1968.

<sup>17</sup> J. Uceda, *Viejas voces secretas de la noche*, ob. cit., págs. 10-11.

o plenitud y la necesidad de desarrollo hacia la integridad»<sup>18</sup>. O, en otras palabras, el sujeto en el primer poema muestra su deseo por comprender en totalidad la esencialidad del sí-mismo propiciando el proceso de individuación que irá desarrollándose en los siguientes poemas. Sin embargo, el camino que se ha de transitar para reencontrarse con lo que fue enterrado por la conciencia no es fácil. El sujeto debe atender a las «viejas voces» del pasado, escuchar atentamente desde su interior a aquello que se rechaza y que se mantiene oculto:

La noche es ahora  
oír, tratar de oír, de sorprender, mejor, las voces  
que parecen de fuera y son de dentro.

La noche es andar y andar, conjurando, tejiendo  
—no para darles vida, sino digno reposo—,  
todo lo que olvidé, olvidándolo<sup>19</sup>.

La noche se convierte en el lugar en el que encontrarnos con las viejas voces que representan el pasado oculto que nace y se encierra en aquella Sevilla asfixiante y obstaculizadora de la infancia y la juventud. A diferencia de Rilke, Uceda no desea recuperar y vivificar el pasado como tiempo dorado y apacible para el ser. Más bien, quiere apresarlos para darle reposo y no vida, comprenderlos y asumirlo para así olvidarlos definitivamente. El descubrimiento de la noche empuja al sujeto a entregarse a la escucha. El individuo no se muestra indolente a las viejas noches porque sabe que en su comprensión hallará su libertad psíquica. Pero en alumbrar lo temido y deshacer lo oculto, el sujeto se encuentra con los obstáculos, trampas y barreras que utilizó como contenciones a sus propios infortunios. En los versos de este primer poema se intenta desandar la travesía que se creía salvación. El autoanálisis, el ejercicio de reflexión sobre el propio yo pasa por naufragar de nuevo en las viejas voces aunque estas permanezcan tan ocultas que sea difícil entenderlas:

Las voces murmuran tras la puerta,  
tras la piedra. Sí, tras la sombra, es cierto.

Una puerta en forma de sombra.  
Una pregunta en forma de puerta.  
Una pregunta ensombrecida de distancia.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> A. M. Hart, «Julia Uceda y su proceso de transformación: un diálogo con la psique», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, pág. 123.

<sup>19</sup> J. Uceda, *Viejas voces secretas de la noche*, ob. cit., págs. 13-14.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pág. 18.

Como se observa, el deseado encuentro con el pasado como vía por la que aplacar y detener sus efectos en el presente no es un proceso inminente. El *yo presente* —primer tronco— está desvinculado, distanciado y desunido de aquel *yo pasado* —segundo tronco— cuyas señales no hay forma de interpretar ni de incorporar a la actual identidad del sujeto. Por ello, la hablante lírica aparece desasistida, separada —por una puerta que es la sombra que es la noche—, aislada en este primer poema de su pasado, es decir, de su otredad.

El desasosiego que impulsa la búsqueda del yo en la oscuridad de la noche permanece en él hasta que la ansiedad por comprender es vencida por el sueño. Este nuevo elemento, el sueño, se convierte en el protagonista del segundo poema de *Viejas voces secretas de la noche* que lleva por título «Orden del sueño». Si en la composición anterior, las viejas voces, entendidas como los recuerdos del pasado, estaban contenidos en la noche acogiéndose a formas espectrales y sombrías que el sujeto no era capaz de entender, el sueño actúa en este poema accionándose como un antídoto a la comprensión. Funciona como un flexo que alumbrá la oscuridad y perfila claramente las imágenes del recuerdo, pero no bajo el plano de la consciencia, sino desde los dictámenes de la irrealidad, de la imaginación. El sueño posibilita en su ficción el deseado olvido:

A través de los sueños  
se abre paso el olvido, y los rencores  
decaen, lentamente, como otoño ante invierno.  
La noche y sus preciosas criaturas  
limpias de su pasado miserable;  
salvadas de ellas mismas, de mí misma,  
de pie sobre otra tierra: un paraíso<sup>21</sup>.

Hasta este poema el recuerdo ha jugado en dos planos. En el primer poema, el sujeto buscaba en la noche de la memoria las viejas voces del pasado como vía con la que acceder a la comprensión de la totalidad de su identidad. En el segundo, el orden de la ensoñación posibilitaba que el olvido recayera como pátina sobre el recuerdo rectificando los agravios del pasado. Pero, en ninguno de estos planos, el recuerdo se exhibe con tanta severidad como una vez que se materializa en elementos concretos y reales del presente. Es decir, Julia Uceda propone contemplar el pasado desde dos planos, la memoria y el sueño, que se mecen en la inconsciencia interior del sujeto. El verdadero desafío surge cuando las viejas voces de la noche empiezan a imponerse desde el exterior, cuando empiezan a concretarse en el plano real de lo cotidiano. El encuentro en el plano de la realidad con el abismo del pasado abre una brecha que colapsa la identidad del *yo presente*. No es la nostalgia lo que conmueve al sujeto sino la revitalización del desacuerdo con aquello que todavía no ha sido perdonado y, sobre todo, la revelación de que la identidad presente está todavía endeudada con las pesadas

<sup>21</sup> J. Uceda, *Viejas voces secretas de la noche*, ob. cit., pág. 22.

rocas del pasado. Esta falta de reconciliación con el tiempo del ayer en el ahora sitúan la identidad de la hablante lírica en un plano intermedio entre el pasado y el presente, en un perpetuo entreacto que Uceda concibe como una zona limítrofe. A este espacio psíquico, Uceda consagra dos poemas titulados «Poemas limítrofes». En el primero de ellos, el sujeto recrea en su cuerpo actual aquel otro cuerpo perdido de la infancia:

[...] Es ver esta mano  
 —llegada desde una mano más pequeña  
 y perdida, tal vez muy dulce—,  
 quieta, pero no muerta [...].<sup>22</sup>

Aunque el cuerpo adulto contiene al infantil, el lazo psíquico que los une no es firme ni continuo. Entre ellos existe una suspensión motivada por la incomprensión que la identidad presente tiene del pasado. Esta falta de principio, de origen en los que sustentar la mismidad propulsa al sujeto poético a una nueva dirección dentro del camino de indagación que se viene desarrollando en *Viejas voces secretas de la noche*. Hagamos un ejercicio de recopilación. Si en otro tiempo, la única solución para aplacar las perturbaciones del yo pasaba por reprimir el pasado, en el presente la identidad se sumerge en los ámbitos rechazados para lograr así un mayor conocimiento de sí mismo. Hasta ahora, esa era la necesidad que motivaban los versos. Solo en su intento se hallaba el éxito. Pero en este poema el rumbo cambia. El intento de conocimiento se hace insuficiente al ver que no hay forma de comprender lo que las viejas voces quieren transmitir. El yo se piensa sobre su propio cuerpo y se advierte sin ancla con la que sujetarse, sin pedestal en el que erigirse, sin pasado en el que explicarse. El yo flota en la ingravidez, en el pozo de la incomprensión, es decir, en un vacío donde el alma no es capaz de dar respuestas:

Una mano  
 que cuelga de un brazo que pertenece a un hombro  
 y este hombro a un corazón sin luz. Carencia  
 de dolor que produce dolor: solo la piedra,  
 dentro,  
 va creciendo. Somos lo que nunca  
 creíamos llegar a ser<sup>23</sup>.

El final de «Poemas limítrofes I» insiste en la falta de sustento de la identidad. La incomprensión del pasado provoca que este no pueda tener efectos en el presente, pero esta salvaguarda se abre como un precipicio donde el yo navega en la falta de su propia identidad. Los últimos versos, «Somos lo que nunca / creíamos

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pág. 25.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 26.



llegar a ser» condensan la dificultad de asumir el vacío que rodea al sujeto. Por su parte, el segundo de los «Poemas limítrofes» nos acerca a otra esfera donde la materia en la que se percibe el desajuste entre el *yo presente* y el *yo pasado* ya no es el cuerpo, sino el paisaje. La realidad despliega sus escenarios y, en ellos, el paisaje presente irrumpe con trozos del ayer. De nuevo, el yo lírico se encuentra desubicado ante su incapacidad de comprender este pasado presente. El vacío y la ingravidez se abren paso de nuevo:

A veces no entro a tiempo en las horas  
ni con buen pie,  
y algo de mí se tambalea,  
desentonando,  
más acá o más allá  
de lo real lejano.

Porque me quedo lejos,  
vengo de lejos —sin saberlo—. <sup>24</sup>

Los elementos de lo real lejano aparecen en el paisaje y en el cuerpo, pero su simple identificación no basta para comprenderlos. El fracaso en este empeño conduce al sujeto a un estado de desolación que se perpetúa cuando lo real lejano se vislumbra en los otros. Estas otras identidades que aparecen en el presente conteniendo los secretos del pasado se nombran en *Viejas voces secretas de la noche* bajo el término «dioses difíciles» en un poema doble titulado de forma homónima. A ellos, a los «dioses difíciles», Uceda les dedica los siguientes versos:

Somos papeles muy firmados  
y muchos y esenciales documentos  
y más radiografías y poderes. [...]

Olvidados  
de que al abrirse una puerta,  
al entronar los ojos como en un dormir,  
o en un momento de pereza del alma,  
ellos vuelven del mar donde vivían  
sin que un solo minuto les fuera indultado.

Y al reencontrarlos,  
no queremos que abran los ojos  
—aspiramos ardientemente a  
que no nos miren—,  
por si llorasen por lo que ya no lloramos

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, pág. 27.

—y tenemos el firme propósito  
de ya no llorar—,  
su lágrima única, rodante por la mejilla intacta  
de un tiempo que el tiempo no mancilla.  
Y las horas  
que se fueron puliendo y deshaciendo en arena finísima,  
recobraban, ante ellos, su densa y triste contextura de piedra.  
Y comprendemos  
que en dolor vivíamos; que esa terrible paz era campana  
en la que un aire puro estaba destrozando  
lo que es y debe ser perecedero<sup>25</sup>.

Este poema especifica la gradación del proceso de acogimiento del pasado en la nueva identidad. Como se observa en estos versos, la actitud del sujeto poético ante el pasado cambia cuando se materializa en los otros. Aquí la desolación, la ingravidez y el vacío se rompen cuando el sujeto entiende que su identidad presente ya no necesita a aquel tiempo pasado. Al fin llega la comprensión y la decisión de asumir lo pasado en forma de olvido, de pérdida. Si retomamos la figura del árbol, la identidad ya no se debate en atender a los dos troncos, representantes de la vida en Sevilla y de la vida en Estados Unidos, sino que opta por simplificarse en una sola rama donde lo pasado se torna infértil y donde lo presente y lo futuro sigue creciendo gracias a la superación de lo hostil de otro tiempo. Comprender no es sinónimo en este poemario de asumir, sino de prescindir. El olvido, «terrible paz», se convierte en «aire puro» que destroza «lo que es y debe ser perecedero». La quiebra con el pasado se viste de salvación. Y, finalmente, esta decisión se convierte en amparo ante la obligación de cumplir con lo que los otros predicen que seamos. Uceda se da una tregua con su pasado en los últimos versos de *Viejas voces secretas de la noche*, para vivir su presente y dejar entrar el futuro. Con el poema «Tregua», Uceda concluye su poemario. Sus últimos versos actúan de perfecto colofón dejándonos un sabor a libertad y fortaleza ante la constante definición que el mundo asigna sobre nuestra identidad:

Aquí, bajo esto a lo que llamo luz,  
he recogido suficientes violetas  
para ponerlas, mundo, sobre tu aprobación  
—que ya no espero—;  
sobre tu olvido  
—que ya he dejado de temer—<sup>26</sup>.

De acuerdo con Peñas Bermejo, en este poema se percibe un fuerte estoicismo ante la vida. «Se erige la mujer individual y libre de coacciones del mundo

<sup>25</sup> *Ibíd.*, págs. 32-33.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, pág. 40.

al sentirse inmersa en la “luz”»<sup>27</sup>. La presencia de la luz en este último poema contrasta con el ambiente sombrío y de oscuridad del resto de las composiciones de *Viejas voces secretas de la noche*. Su constatación legitima la culminación del proceso psíquico que el sujeto poético ha ido desarrollando desde el primer verso del volumen.

Aquel árbol doble del primer verso ya anunciaba la individuación a la que la hablante lírica iba a someterse a través de los poemas. Este proceso comienza con el rescate que el *yo presente* emprende del *yo pasado* —segunda rama del árbol doble—. El pasado cristalizado en el término «viejas noches» бага en el interior de las sombras de la memoria sin que exista posibilidad de interpretación. La traducción de esas viejas voces solo es posible en la irrealidad de la ensoñación donde el sujeto es libre para imaginarlas con gesto amable. No es posible redimir aquellas viejas voces desde la memoria. Pero, el sujeto inmerso desde su actualidad en el espacio del pasado advierte cómo estas acechan en el presente del cuerpo, en los paisajes y en los otros. El enfrentamiento real con ellas se produce por aquellos resquicios por los que el pasado sobrevive al presente. Tras su captación, el sujeto se revuelve y es capaz de prescindir de sus dolencias, de sus agravios y de sus imposiciones. Este desarrollo psíquico consigue liberar al sujeto del pasado que lo perturba y enfrentarse al futuro sin las cargas que la identidad pasada ejerce sobre la actual. *Viejas voces secretas de la noche*, por tanto, se impone como un libro fundamental para explicar el desarrollo de la voz lírica que Uceda va trazando a lo largo de su trayectoria y para descubrir cómo el fantasma de lo pasado asociado al concepto de olvido forma parte de uno de los ejes con los que trabajar en el análisis de toda su obra. Terminó este breve estudio del sexto poemario de Julia Uceda con sus palabras: «No hay añoranza. No quisiera regresar a ningún pasado de mi vida. Está bien así. Lo recuerdo todo, pero nada más»<sup>28</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- FRANZ, M. L. von, «El proceso de individuación», *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Aguilar, 1979, págs. 158-229.
- HART, Anita. M., «Julia Uceda y su proceso de transformación: el diálogo con la psique», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, págs. 119-132.
- JUNG, C. G., «El árbol filosófico», *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 2011, págs. 129-210.
- LLORENTE, A., «Julia Uceda, poetisa y mujer en esencia», *Tierras del sur*, núm. 93, Sevilla, 1978, pág. 42.

<sup>27</sup> F. J. Peñas Bermejo, «Introducción», *Julia Uceda. Poesía*, Ferrol, Colección Esquíu de Poesía, 1991, pág. 55.

<sup>28</sup> L. Mulet, *ob. cit.*, pág. 31.

- MULET, L., «Hacia Julia Uceda», *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño*, Ferrol, La barca de loto, 2004, págs. 7-35.
- PEÑAS BERMEJO, F. J., «Introducción», *Julia Uceda. Poesía*, Ferrol, Colección Esquío de Poesía, 1991, págs. 9-74.
- UCEDA, J., *Poemas de Cherry Lane*, Madrid, Ágora, 1968.
- *En elogio de la locura*, Sevilla, Vasija, 1980.
- *Viejas voces secretas de la noche*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1981.
- VIGORRA, J., *Julia Uceda*, Sevilla, Biblioteca Virtual de Andalucía, 2007.

## CAPÍTULO 37

# «Qué bisagras engarzan la carne con el cielo» *Hybris* y Divinidad(es) en la poesía española después de 1980

DOLORES JUAN MORENO  
*Universidad de Mass-Amherst*

Este delirio de deificación se agita siempre en el fondo de los sombríos conflictos de la tragedia: de la tragedia poética y de esa tragedia real que es la marcha del hombre sobre la tierra, en su historia verdadera; en esa lucha y conflicto perenne en que consiste ser hombre.

MARÍA ZAMBRANO, *El hombre y lo divino*

### 1. «¿A QUIÉN SE LE HA OCURRIDO ESTE DIOS...?»: NOTA INTRODUCTORIA

La inspiración primera del presente estudio nació del reencuentro con un verso de Antonio Machado. Se publicó por primera vez el 1 de febrero de 1908 en *El Liberal* y el poema al que pertenece, «Retrato», se incluiría más tarde en *Campos de Castilla* (1912). «Quien habla solo espera hablar a Dios un día» es simultáneamente integración de lo cotidiano y lo sublime y dirige la atención

hacia una idea muy valiosa de la lírica de los siglos xx y xxi: la relación entre lo humano y lo divino (lo sobrenatural, lo intangible o lo inefable) y específicamente, la ilación que guía el discurso del sujeto lírico con «su» divinidad. A lo largo del siglo pasado, diversos poetas —bajo el magisterio de Machado o alejados de él— poetizaron su versión particular de la relación (o negación) con lo supremo. Las últimas décadas poéticas del xx y los primeros años del xxi manifiestan un cierto interés por la inclusión en el poema de un poder ulterior que, a pesar de suscitar las más variadas reacciones en la voz poética, en un número considerable de casos acaba por provocar una actitud contestataria. Es precisamente esa otra cara de la moneda, la *hybris* o transgresión de lo divino, lo que pretende analizarse en las siguientes páginas. Se hará a partir de una selección de poemas publicados después de 1980 que representan un amplio catálogo de rupturas y continuidades con la tradición clásica, de procesos de construcción de nuevos sujetos poéticos y de afinidades en los planteamientos de autores coetáneos<sup>1</sup>. A través de las diferentes secciones, se podrá observar la evolución de los tres pilares básicos que sustentan dicha transgresión: «¿El síndrome de la insolencia?: Ícaro y Orfeo («nuevos» casos de *hybris*)» ofrece un recorrido básico por la historia del término

<sup>1</sup> La atención crítica que ha recibido el tema es más bien dispar y por ello la bibliografía pasiva que estudia la presencia de Dios en la lírica española peninsular del siglo xx no es especialmente prolífica: destaca el prólogo de Leopoldo de Luís a la antología *Poesía religiosa*, Madrid, Alfaguara, 1969; *El Dios sin Dios en la poesía contemporánea* de P.M. Lamet (Bilbao, El Mensajero, 1970), *Dios en la poesía española actual* de Ernestina de Champourcín (Madrid, Católica, 1970), *Dios en la poesía española de posguerra* de Manuel José Rodríguez (Madrid, Euna, 1977) o *Dos poetas y lo sagrado* de Ramón Xirau (México, Joaquín Mortiz, 1980). Debe asimismo mencionarse el artículo «La lucha con Dios en la poesía del s. xx» de A. del Villar (Letras de Deusto, Vol. 33, 2003, págs. 34-65,) y otros específicamente dedicados a poetas como Juan Ramón Jiménez («El Dios poético de Juan Ramón Jiménez» de Ricardo Gullón disponible online en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), Antonio Machado («Dios y el ser humano en Antonio Machado» de Ramírez Caro (Letras 40, 2006), César Vallejo («Dios en la poesía de César Vallejo» de Juan Manuel Martínez, publicado en Anales de Literatura Hispanoamericana, núm. 26, I, Madrid, UCM, 1997) o Blas de Otero, imprescindible (de J.M. Izquierdo Arroyo «En torno al silencio de Dios en la poesía de Blas de Otero», *Estudios*, 27, 1971, págs. 411-474). Como puede comprobarse en las anotaciones bibliográficas, en su mayoría son estudios publicados hace más de 20 años y tratan de poetas y poemarios pertenecientes a los dos primeros tercios del siglo pasado. Por su parte, los dedicados a la divinidad en la poesía española actual son casi inexistentes y deben tomarse con reservas. En líneas generales, el mayor riesgo que se corre en la búsqueda y la consulta del material bibliográfico dedicado al estudio de la divinidad en la poesía española contemporánea (o incluso con los volúmenes antológicos) consiste en el tratamiento de tesis ideológicamente condicionadas que dirigen al lector hacia la defensa de un argumento poético manipulado a favor de la existencia de Dios según los preceptos cristianos. En cuanto a la *hybris*, debe recurrirse a publicaciones generales entre las que destaca el libro esencial de N.R.E. Fisher *A study in the values of honour and shame in Ancient Greece* (Warminster, Aris & Phillips, 1992) y la consiguiente reacción de Douglas L. Cairns «Hybris, Dishonour and Thinking Big» (The Journal the Hellenic Studies, vol. 116, 1996, págs. 1-32); asimismo, pueden mencionarse el artículo de Joan Espasa «Hybris: la idea griega de trasgresión a partir del teatro de Sófocles» (*Anotaciones: revista de investigación teatral*, núm. 10, 2003, págs. 9-24), y el de Peggy Von Mayer «Hybris: la trasgresión del poder divino, de Minos a Hipólito» (*Iter*, nº9, 2001) entre otros estudios específicos acerca del origen del término y sus varias acepciones.

y lo sitúa en el contexto poético actual a partir de ciertas figuras mitológicas que los poetas convierten en sus protagonistas líricos; en segundo lugar, ««Y a soberbio, yo te gano»: versos a Dios contra dios» presenta una voz disidente dirigida con irreverencia al Dios diseñado por el Cristianismo. Finalmente, «Letras de amor y muerte o *hybris* en la poesía hoy: conclusiones» contiene resumidas las líneas expuestas a lo largo del ensayo.

## 2. ¿EL SÍNDROME DE LA INSOLENCIA? ÍCARO Y ORFEO («NUEVOS» CASOS DE *HYBRIS*)

En una de sus fábulas, Esopo narra un episodio de la vida de la diosa Hybris (o *daimon* según otros testimonios) especialmente ilustrativo:

### Polemos y Hybris<sup>2</sup>

Los dioses habían decidido casarse. Cada uno tomó la mujer que en suerte le fue asignada pero Polemos [el dios de la guerra], por quedarse el último en el sorteo, solo pudo recibir a Hybris [la violencia/ la arrogancia]. Se enamoró locamente y la desposó. Por eso él siempre la acompaña dondequiera que ella va. Y así, en todos los lugares donde esté presente Hybris, en una ciudad o nación, la guerra y las batallas inmediatamente seguirán tras ella<sup>3</sup>.

*Hybris* era, en efecto, la diosa de la arrogancia, la violencia o el comportamiento escandaloso y esos son los significados con los que el término, ya como sustantivo y sin su identidad deífica, ha llegado hasta hoy<sup>4</sup>. Sin embargo, los diferentes matices obligan a precisar el sentido con el que se usa en cada circunstancia. La diversidad de planos semánticos ya se reconocía entre los clásicos que no solo lo utilizaron en el espacio mitológico sino también con efectos socialmente prácticos (sobre todo jurídicos) y, en última instancia, las pequeñas diferencias según la situación dejaban de ser meramente circunstanciales. Fisher

---

<sup>2</sup> La traducción es mía y parte del texto original en griego y de una traducción en francés incluidas ambas en la edición de Émile Chambry de las *Fables* de Esopo. En las ediciones en castellano consultadas, la fábula citada no estaba incluida.

<sup>3</sup> Ésope, *Fables*, Société d'Édition Les Belles Lettres, París, 1960, pág. 319

<sup>4</sup> En la actualidad el término *hybris* ha tenido especialmente fortuna en el ámbito de la psicología política. Tuvo una gran repercusión el libro del médico especializado en psiconeurología y también político David Owen, *En el poder y en la enfermedad. Enfermedades de jefes de Estado y de Gobierno en los últimos cien años* (Trad. de María Cándor), Madrid, Siruela, 2010. Proponía en el volumen lo que él mismo bautizó como «Síndrome de Hybris», que según su estudio, afecta a todos los individuos que reúnen en sus manos una considerable cantidad de poder. La idea es tan vieja como el poder mismo, pero parece resistir al paso del tiempo y así leemos en los periódicos diagnósticos irremisibles no ya de políticos desaparecidos sino de ciertos mandatarios que están actualmente en el poder (p.e. Rajoy según *Eldiario.es* en un artículo de junio de 2012 o Cristina Kirchner según el periódico argentino *Contexto* en un artículo de agosto del mismo año).

define *hybris* como el hecho de cometer actos intencionadamente ofensivos y que deliberadamente infligían vergüenza y deshonor en los otros. Por otra parte, MacDowell en *Demóstenes, Against Meidias*, según Cairns, defiende que la *hybris* no implicaba necesariamente una víctima o un acto de deshonor; su esencia, sin embargo, residía en el «auto-indulgente disfrute del exceso de energía»<sup>5</sup> Finalmente, Dickie propone que la *hybris* era esencialmente un exceso de confianza o presunción y como resultado uno no reconocía las limitaciones o precariedades de la condición humana. Interesa para este estudio la tercera acepción, la más popular y la que en esencia ha llegado hasta nuestros días (aunque aspectos de las anotaciones de Fisher y Cairns se reconocen aún en ella): la insolencia que reside en el deseo de traspasar las limitaciones humanas y la *némesis* o el castigo resultantes de tal acción.

Esa es la idea que reside en un caso de *hybris* que se detecta en la poesía española actual, propuesto por Aurora Luque<sup>6</sup> (Almería, 1962) y que toma como centro un personaje de inspiración mitológica: Ícaro. La fusión de los referentes de la Antigüedad con la realidad urbana del siglo XXI configuran la esencia de una voz única en el panorama poético y presiden un imaginario que se reinventa tras cada publicación girando en torno a temas clave como el paso del tiempo, la reflexión metapoética y el deseo. Para Luque es esencial el atrevimiento del poeta que necesita explorar espacios y usos aún desconocidos: «Ay del poeta que no haga suya la tentación de ir más allá, más alto, a las afueras —allí donde todavía no están los nombres fijados sobre las cosas»<sup>7</sup>. Uno de los poemas que tiene como protagonista a Ícaro es «Camaradas de Ícaro (II)» el poema de cierre de su poemario *Camaradas de Ícaro*. Al ser «Camaradas de Ícaro (I)» el poema que abre el libro, este se dispone en una estructura circular que da cohesión al recorrido de la voz poética a lo largo de las diferentes composiciones:

#### Camaradas de Ícaro (II)

Porque pertenezco a la estirpe de aquellos  
que recorren el laberinto sin perder nunca  
el hilo de lino de la palabra

<sup>5</sup> D.L. Cairns, «Hybris, Dishonour and Thinking Big», *The Journal the Hellenic Studies*, vol. 116, 1996, pág. 1

<sup>6</sup> Poeta, traductora y editora irrumpió en el panorama poético español con un primer poemario titulado *Hiperiónida* (1982) aunque no sería hasta 1990 con *Problemas de doblaje* (Accésit al Adonais en 1989) cuando recibiera por parte de la crítica un reconocimiento que no la ha abandonado a lo largo de su trayectoria: *Carpe Noctem* (1994), *Transitoria* (1998), el celebrado *Camaradas de Ícaro* (2003) o su último la *Siesta de Epicuro* (2008) constatan la evolución de una voz poética que en todo momento se ha reconocido deudora de una herencia clásica, a la que se ha acercado igualmente en su tarea de traductora con ediciones de Safo, Meleagro de Gádara o una compilación de poesía erótica griega bautizada *Los dados de Eros*.

<sup>7</sup> Aurora Luque en Javier Almuzara, «Aurora Luque, camarada de Ícaro», *Clarín*, núm. 52, 2004, pág. 47



Sophia de Mello

A veces cae un ícaro en cualquier  
bahía o carretera. Baja girando, absorto  
con sus descendimientos,  
con la gracilidad de la caída.  
Es ícaro y sabía  
qué bisagras engarzan la carne con el cielo.  
La intuición de ese vuelo que deshace  
creció con los cimientos del cuerpo laberíntico,  
aulló por sus pasillos.  
Con el tiempo contienen nuestros huesos  
traslaciones de sueños migratorios,  
transferencias de vuelos;  
contienen viejas alas refugiadas.  
Limpió con muchas aguas sus sentidos,  
fundió la cantidad convenida de cera,  
puso en su propio aliento su secreto  
de voluptuosidades depuradas.  
En el mar le esperaba la belleza,  
su séquito de insomnios<sup>8</sup>.

Dos cuestiones son interesantes en el poema. Primero, la creación de un colectivo, los «ícaros» cuyos componentes parecen bien catalogados en tanto en cuanto son fácilmente identificables para la voz poética que los ve caer. Las características del «ícaro» son las de ciertos poetas especiales, osados e inconformistas con la realidad circundante en la que todo tiene ya nombre. Y esa es la segunda cuestión: Luque recupera la figura de Ícaro como poeta incorporándose a una larga tradición que otorga a la figura del creador la clarividencia con la que acceder a un conocimiento ulterior donde habita lo inédito que necesita aún ser nombrado. La realidad que el poeta alcanza solo es asequible para los que desafían los límites de lo poéticamente establecido. En «Camaradas de Ícaro (I)» la meta que el Ícaro-poeta de Luque perseguía era «conocer la región/ en que los laberintos se destejen,/donde pueda el Deseo/ firmar un alto el fuego con la Muerte»<sup>9</sup>. Ese era el punto de partida del itinerario que el personaje recorre a lo largo del libro y que le llevará por el Leteo, el campo de Asfódelos, al encuentro del Cerbero y, finalmente, a caminar sobre la hierba del Elíseo<sup>10</sup>. Al final del viaje, una vez que se

<sup>8</sup> Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, 2003, pág. 70

<sup>9</sup> Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, 2003, pág. 9

<sup>10</sup> Luque escribe: «*Camaradas de Ícaro*, mi penúltimo poemario, fue concebido como un atlas del mundo subterráneo. Se distribuye en cuatro secciones: *El Leteo está contaminado*, *Pies mojados en campo de asfódelos*, *Los dientes de Cerbero* y *La hierba del Elíseo*. O sea: las impurezas de la memoria, la embestida del amor contra la muerte, los desgarros del fracaso y los homenajes a poetas camaradas.» en Aurora Luque, *Una extraña industria* Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008, pág. 32

comprende que la batalla contra la muerte estaba perdida de antemano, Luque deja caer a su Ícaro-poeta «absorto en sus descendimientos» aunque absento de tragedia en su caída. Al final, el espacio último que se le reserva es el mar pero no entendido como metáfora de muerte (según se representa en el mito original) sino como el continente de la belleza que para Platón era, en palabras de Luque «el puente entre lo divino y lo perceptible»<sup>11</sup>. En «Camaradas de Ícaro (II)», pues, el tono amargo del mito original desaparece y el poema se convierte en una secuencia narrativo-descriptiva que se concentra en la reflexión sobre el periplo que sigue el poeta en su proceso creador. Destaca lo intrépido del personaje que se aventura a poetizar la realidad contigua a sí mismo ayudándose de una «intuición» que nace de los laberintos de la vida, de las situaciones que parecen inefables pero en última instancia acaban concretándose en palabras, y finalmente del valor que nace del compromiso del poeta con el arte. Por eso Luque titula así uno de sus poemas fundamentales, en que la *hybris* no tiene por qué interpretarse en una tesitura negativa, sino como el requisito necesario del artista que se entrega a su destino de creador y amante:

#### Hybris

En la cima, la nada.  
Pero todo se arriesga por la cima  
del amor o del arte<sup>12</sup>.

Otro personaje mitológico recuperado de la tradición clásica por los poetas actuales es Orfeo, originalmente desvinculado de los actos de *hybris*. En este caso, quien propone una visión inusual del mito es Abelardo Linares (Sevilla, 1952). En *el hacha y la rosa: tres décadas de poesía española*, José Pérez Olivares indica que «Abelardo Linares forma parte de una generación poética que dio a la lírica española un nuevo sesgo: el del «retorno a la tradición», y más particularmente a la *tradición clásica*, según palabras de Luís Antonio de Villena»<sup>13</sup>. El poema «Orfeo» relata un episodio bien conocido del personaje: cuando su amada Eurídice muere, se le concede acceder al Hades para recuperarla. La condición es que no debe girarse para comprobar si Eurídice le está siguiendo en el camino de retorno al mundo de los vivos, porque eso supondría perder para siempre la posibilidad de devolverla a la vida. En el poema, que inicia con el verso «Por celeste favor penetré en el Hades» se versifica el recorrido del personaje por el inframundo, por los espacios con «el suelo de ceniza, el aire raro» hasta que encuentra a Eurídice y se dirigen ambos hacia la superficie. Justo entonces, Linares hace incurrir a su personaje poético en la *hybris* cuando «cerca ya de las puertas, la mirada volví inconsciente atrás».

<sup>11</sup> Aurora Luque, *Una extraña industria* Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008, pág. 153

<sup>12</sup> Aurora Luque, *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990, pág. 31

<sup>13</sup> José Pérez Olivares, *El hacha y la rosa: tres décadas de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 2000, pág. 210

Orfeo

[...]

Porque nada es la sombra de la muerte,  
su presencia terrible, si en el pecho  
alienta confiada la esperanza  
de arrebatarle todo lo que amamos.

[...]

Cerca ya de las puertas, la mirada  
volví inconsciente atrás, tal siquiera  
en un punto acordar aquella dicha  
con el vasto recinto de la muerte,  
para mejor gozar de mi victoria.  
O acaso es que yo quise en el instante  
mismo de mi triunfo, confirmarme  
en mi poder negando todo límite  
y toda prohibición. Envanecido  
de alcanzar solo lo que los dioses logran,  
no creí suficiente recompensa  
rescatar a lo amado, aún faltaba  
que mis ojos felices contemplasen  
ese oscuro dominio<sup>14</sup>.

[...]

Tradicionalmente, el mito de Orfeo no ha sido relacionado con la soberbia: el personaje no volvía la mirada, como dice Linares, para «alcanzar solo lo que los dioses logran» sino por miedo o desconfianza. ¿Por qué entonces el poeta sitúa a Orfeo en esta tesitura? Su personaje representa el espíritu ávido del saber vetado al hombre con el que secularmente se ha caracterizado al poeta. Es interesante el mecanismo con el que Linares diseña una nueva figura órfica tomando sus atributos originales de citarista cantor (en sus orígenes unido a la poesía) e incorporando los rasgos que la modernidad reservaría más tarde para la figura del poeta. La voz en primera persona y el estilo directo potencian una subjetividad que domina las diferentes estrofas y que a modo de confesión, explicita diferentes momentos donde Orfeo comete actos de *hybris*: primero, el desafío contra la muerte (que en realidad recoge otro lugar común de la tradición literaria al otorgar a Eros el poder suficiente para vencer a Thanatos); segundo, la arrogancia por creerse vencedor contra un enemigo *a priori* invencible; y finalmente, la vanidad que le lleva a comparar su poder al de los dioses. A diferencia de Luque, Linares no cambia el destino trágico al que el personaje original está destinado. Los versos finales del poema («Como en sueños volví a la luz del día./ Bacantes, devoradme. Muera

---

<sup>14</sup> P. Conde Parrado; J. García Rodríguez, *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Pexe, 2005, págs. 174-175

Orfeo») representan la autoimposición de su propio castigo (cuarto acto de *hybris*) y metafóricamente, es el aviso de la destrucción de cualquier intento del poeta moderno por superar la limitación temporal a la que está condenado.

### 3. «Y A SOBERBIO, YO TE GANO»<sup>15</sup>: VERSOS A DIOS CONTRA DIOS

Como bisagra entre la segunda y tercera parte se analizará un poema que tiene como centro al personaje mitológico pero que incluye también en su discurso una apelación directa a la divinidad, característica esencial de los poemas presentes en esta sección. Es una composición de Aníbal Núñez (Salamanca 1944-1987) titulada «Anónima defensa de Narciso» y representa una manifiesta toma de partido por el personaje mitológico. El poeta, defensor de la belleza, elabora a lo largo de cinco estrofas el mito de Eco y Narciso para acabar confundiendo su voz con la del personaje que se enfrenta directamente a la divinidad: es la aceptación máxima de la propia identidad y su defensa a ultranza. Retóricamente el sujeto poético inquiriere, dejando implícito el sinsentido que reside en el castigo infligido a Narciso

qué culpa tuvo aquel de que del otro  
lado se prolongase su sed, qué culpa  
tuvo de enamorarse de su simetría.

Y en una línea más radicalmente desafiante, se alza la voz en la última estrofa:

Los dioses se equivocan. Son injustos.  
No los temo. Que vengan con su enorme  
muestrario de castigos. Nada pueden  
hacerme: soy palabra inexpugnable,  
voz inmortal contra los dioses mudos,  
dueños de todas las floristerías<sup>16</sup>.

Estos versos finales sitúan el poema en una dimensión distinta a la de los anteriores. El acto de *hybris* es una provocación explícita a los dioses y el valor para tal atrevimiento nace de una justificada inmunidad que la voz poética posee. Su arma de defensa es una «palabra inexpugnable», base de la dicotomía que enfrenta la «voz inmortal» de Narciso contra el mutismo de los dioses. La palabra (en parte como trasunto de poesía) es sinónimo de notoriedad y de presencia: lo que se oye y se ve es más fácilmente creíble que lo que no da señales de su propia existencia.

<sup>15</sup> Verso perteneciente a uno de los sonetos de *Ancia* de Blas de Otero.

<sup>16</sup> P. Conde Parrado; J. García Rodríguez, *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Peixe, 2005, pág. 199.

Otros poetas, alejados ya del politeísmo de los griegos, prefieren dirigirse al Dios cristiano para pedirle cuentas. Tal como indican Lamet en su libro *El Dios sin Dios de la poesía contemporánea* y del Villar en su artículo «La lucha con Dios en la poesía española del siglo xx», el hombre moderno camina en un espacio dominado por la idea de la muerte de Dios. Según Nietzsche, la consecuencia de tal hecho no solo conduce al rechazo de la creencia en un orden cósmico o físico, sino también al desprecio de los valores absolutos y de la convicción en una objetividad y una ley moral universales, aplicadas sobre todos los individuos. En este contexto de descreimiento, uno de los poemas que se publican después de 1980 es el titulado «Cordura de Dios que quitas el pecado del mundo» del ganador del premio Biblioteca Breve en 2003 Juan Bonilla (Cádiz, 1966).

Cordura de Dios que quitas el pecado del mundo

Padre nuestro que estás en paradero  
desconocido, líbranos de Ti.

No nos llenes el tiempo con tu ausencia.

Tú utilizaste el fuego de infierno  
para encender el sol de nuestra infancia.

No nos des certidumbre de tus ojos  
después de que los nuestros ya no puedan  
mirar la rosa negra de la vida.

Oh cordura de Dios que catas  
el pecado del mundo,  
dispendia tu piedad con los cobardes,  
los que te encuentran en cualquier fenómeno  
de meteorología, los que imponen  
tu Nombre en leyes y oraciones.

Confórmate con ser un huésped  
de nuestra infancia rota en mil pedazos.

Vacíanos de Ti,  
regresa a tus orígenes,  
a aquella inmensa noche de tormenta  
en la que el miedo de unos monos te inventara<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Luís Antonio de Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pág. 141

El nuevo padrenuestro<sup>18</sup> puede ser considerado en su totalidad un acto de *hybris* en la progresiva anulación de la divinidad: primero, por su expulsión de la vida cotidiana con el «líbranos de ti», más adelante porque la voz poética lo relega a un espacio del pasado que parece no tener ya validez en el presente, «la infancia rota en mil pedazos»; finalmente, cuando le insta a regresar a los espacios del miedo, la superstición y lo primitivo en su connotación negativa: «a aquella inmensa noche de tormenta/ en la que el miedo de unos monos te inventara». El Dios que viene representado en el poema es un ser ausente (como los «dioses mudos» de Núñez) y la imagen de perversidad que se intuye a lo largo de la composición procede esencialmente del recuerdo de la infancia donde el poeta-niño no crece arropado por la idea de un dios protector y conciliador, sino por la idea de uno castigador y temible. La oración —según el Cristianismo, la manera íntima de comunicarse con Dios— no actúa ya como un vínculo entre el Dios y su creyente sino como un mecanismo de reproche y alejamiento. Y en ese sentido, todo lo esencial acaba subvirtiéndose: Dios no es ya presencia y consuelo, sino oquedad y abandono; no es dueño del devenir de la humanidad sino un recuerdo irracional y roto; y por último, no es la divinidad que reprende al mortal por sus faltas, sino la conciencia del hombre libre y moderno quien echa en cara al ser supremo el error de su existencia.

En una línea similar aunque abandonando la agresividad de Bonilla en aras de un tono más íntimo y conciliador se halla el siguiente poema de José Antonio Muñoz Rojas (Antequera, 1909-2009) publicado en 1997 en un poemario titulado *Objetos perdidos*:

Señor que me has perdido las gafas,  
 por qué no me las encuentras?  
 Me paso la vida buscándomelas  
 y tu siempre perdiéndomelas,  
 me has traído al mundo para esto,  
 para pasarme la vida buscando unas gafas,  
 que están siempre perdiéndoseme?  
 Para que aparezca este tonto  
 que está siempre perdiendo sus gafas,  
 porque tú eres, Señor, el que me las pierde,  
 y me haces ir por la vida a trompicones,  
 y nos das unos ojos y nos pierdes unas gafas  
 y así vamos por el mundo con unas gafas  
 que nos pierdes y unos ojos que nos das,  
 dando trompicones, buscando unas gafas  
 que nos pierdes y unos ojos que no nos sirven.

---

<sup>18</sup> Otros poetas del siglo xx, especialmente latinoamericanos, han versificado libremente el padrenuestro. Recuérdense como ejemplo de ellos a Nicanor Parra o el «Padrenuestro Latinoamericano» de Mario Benedetti.

Y no vemos, Señor, no vemos,  
no vemos Señor<sup>19</sup>.

En una sección de su ensayo titulada «Lo cotidiano» Pedro Miguel Lamet se pregunta si

¿Es que los poetas solo pueden hablar de cosas tristes: ausencias, añoranzas, soledad? ¿No podrían situarse en la vida del hombre de la calle y cantar su limitado viaje en el autobús de cada día, su encuentro con los papeles de la oficina o los libros de clase, sus aburridos paseos con una novia de ocho años con la que no puede formar un hogar porque no encuentra piso? [...]La respuesta de cualquier buen lector de poesía será afirmativa. Hay poesía de lo cotidiano y con una hondura que satisface tanto como la más trascendental<sup>20</sup>.

Un ejemplo es el poema de Muñoz Rojas que en realidad opera simultáneamente en dos dimensiones: la cotidiana y la trascendental. La primera viene representada por el acto peregrino de perder las gafas; sin embargo, esta estampa en apariencia sin misterio contiene una imagen metafórica que recorre todo el poema: no ver es sinónimo de no entender. El reproche a Dios está relacionado con la incapacidad del sujeto lírico de comprender las curvas de los caminos inescrutables de la divinidad; es decir, el porqué de las cosas de la realidad circundante. La dimensión abstracta viene dada, además de por este mecanismo metafórico, por el hecho de que el sujeto opera en el espacio de la fe, sobre la que recae la existencia de la divinidad, *a priori* un ser invisible e inefable. Es también destacable el funcionamiento interno del poema que parte de una perspectiva individual (el problema lo tiene solo el sujeto poético que pierde sus gafas y no ve) para acabar extendiendo el problema a la humanidad toda, que no comprende.

#### 4. LETRAS DE AMOR Y MUERTE O *HYBRIS* EN LA POESÍA HOY: CONCLUSIONES

La reflexión de los poetas en torno al poder que poseen más allá de sus limitaciones humanas, acerca de su relación con la divinidad e incluso sobre la naturaleza del ser superior al que se dirigen sitúan el discurso lírico es un espacio que Ramón Xirau llama lo «numinoso» o lo «sagrado»:

Ya Emile Dürkheim escribía: «El objeto sagrado nos inspira, si no miedo, por lo menos un respeto que nos aleja de él, que nos mantiene a distancia; y al mismo tiempo es objeto de amor y de deseo». [...] No pierdo de vista que la

<sup>19</sup> José Antonio Muñoz Rojas en *Y habré vivido. Poesía Andaluza Contemporánea*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2011, pág. 18

<sup>20</sup> Pedro Miguel Lamet, *El Dios sin Dios en la poesía contemporánea*, Bilbao, El Mensajero, 1971, págs. 101-102

situación del hombre moderno tiene sus características propias que, acaso porque la tendencia del hombre actual se dirige hacia lo profano [...], lo separan de las religiones arcaicas<sup>21</sup>.

Ampliando la idea de Xirau, puede decirse que, con más o menos delicadeza, la presencia de la divinidad en el poema queda, sino anulada, relegada al rincón de los reproches y el desprecio. La sensación del hombre de creerse superior, dueño de capacidades por momentos infinitas e invencibles, responsable del futuro y del presente tiene en la poesía actual su contrapunto: el rechazo de la existencia de Dios o de los dioses y la sensación del poeta de saberse a merced de sí mismo (para bien o para mal) en su realidad cotidiana. Se trata entonces de luchar «a cada paso» contra «la nostalgia de un dios en que apoyarnos» y que «de pronto nos invade...» como escribe Ángel Paniagua (Cáceres, 1965) en «Palinodia del miedo y sus figuras»:

[...]  
Es terrible pensar que somos dueños  
de todos nuestros actos, y una simple  
maceta desprendida de un balcón  
al azar de nuestro paso, es suficiente  
para agotar de golpe el plazo absurdo<sup>22</sup>.

Además, y esta es otra reflexión que Lamet incluye en su ensayo:

El ciudadano de hoy seguirá encontrando más dificultades para descubrir una Presencia en un contexto urbanizado que en el paisaje natural, más próximo al primer latido bíblico. Pero la frialdad del urbanismo lleva marcada la huella del hombre, su racionalización y su estética, y por tanto tiene también para el que sabe encontrárselo, aunque sea por contraste, su sabor a trascendencia<sup>23</sup>.

Así ocurre con Silvia Oviedo (Talavera de la Reina, 1984), una joven poeta y *bloggera* actual, que renuncia a esperar trascendentalidades que lleguen de lo divino para encontrarlas en sí misma y en la capacidad de supervivencia que nace en ella:

Las antenas brillan

[...]

<sup>21</sup> E. Xirau, *Los poetas y lo sagrado*, México, Joaquín Mortiz, 1980, págs. 13-14

<sup>22</sup> Ángel Paniagua en Luís Antonio de Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997, pág. 79

<sup>23</sup> Pedro Miguel Lamet, *El Dios sin Dios en la poesía contemporánea*, Bilbao, El Mensajero, 1971, pág. 109



Dios no existe en mis confesiones  
ni en mis pecados;

solo existen calles  
mapas cuadrículados  
extorsionadores con corbatas deshilachadas  
con manos encalladas en pechos postizos.

[...]

Hay veces que  
como un impacto de bala  
sé  
que si la ciudad no me ha matado de amor todavía  
no lo va a hacer nadie nunca<sup>24</sup>.

La esencia ontológica de los versos está conectada con una idea que Octavio Paz elabora en «La dialéctica de la soledad» según la cual «toda sociedad moribunda o en trance de esterilidad tiende a salvarse creando un mito de redención, que es también un mito de fertilidad, de creación»<sup>25</sup>. Lo hermoso de los versos de Oviedo reside en la constatación del poder humano capaz de crear para salvarse su «mito de redención» a medida, que es esencialmente mental, rebelde y revolucionario en su poder autónomo. Probablemente, la autora comparte con Luque las lentes nuevas con las que enfocar la insolencia y la soberbia. Su *hybris* hoy, representada en el arte y en la vida, es un caso muy claro: cuatro letras que provienen de las sustancias esenciales que la nutren: el amor y la muerte. Así es la insurrección de la poesía contra la realidad mediocre. Y así la defensa del derecho de querer saber más de lo que esta permitido para los hombres, como quiso el Ulises de Dante, que acabó por morir:

Nuevo caso de *hybris*

Arte:  
una letra de a-mor  
y tres de mue-rte<sup>26</sup>.

Este «Nuevo caso de *hybris*» determina que las bisagras que «engarzan la carne con el cielo» están hechas de un material humano, maleable pero firme, creado para no renunciar a la trascendencia que puede convertir a los hombres y mujeres

---

<sup>24</sup> Silvia Oviedo en D. González, *La manera de recoger el pelo. Generación Blogger*, Madrid, Bartleby Editores, 2010, pág. 33

<sup>25</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2004, pág. 359

<sup>26</sup> Aurora Luque, *Camaradas de Icaro*, Madrid, Visor, 2003, pág. 10.

en algo más que seres destinados únicamente a lidiar con el dolor del tiempo y de la muerte pero sin abandonar la conciencia terrena que les pertenece. El apego a lo sobrenatural y lo divino es, pues, un afecto inherente lo humano; de ahí que se justifiquen discursos como, por ejemplo, el de Bonilla, al sugerir que la divinidad no es más que una invención de los hombres (en sus estadios primitivos). Con una frescura renovadora, la poeta gaditana Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973) versifica la misma idea e incluye en su poemario *Croniría* publicado en 2009 el poema de cierre del presente estudio:

El creador del creador

¿A quién se le ha ocurrido este dios impasible  
fabricado con mitos y con prohibiciones?  
¿Cómo este dios a plazos  
que mira hacia otro lado?  
Inapreciable cuando más hace falta.  
La ignorancia total de la empatía.  
Un dios se ha hecho de noche.  
Más que un dios, una jaula.

Hubiéramos podido, digo yo,  
haberlo concebido como una inmensa fuente.  
Un dios voluptuoso, a favor de la siesta.  
Un semejante. Un dios  
sin ánimo de lucro.

La libertad creativa ha debido ser siempre una entelequia.<sup>27</sup>

¿No será que los actos de *hybris*, Ícaro, el nuevo Orfeo, la oración renovada, la miopía existencial o las entelequias representan una nueva forma de enfrentarse a la realidad? Pueden ser la afirmación de un camino alternativo donde el miedo a la divinidad desaparece, en el que si se cree en su existencia, puede hablársele de tú a tú; en el que si no se cree, se camina al amparo del poder de uno mismo, donde el transcurrir de los días sin retorno están libres de cualquier señal de trascendencia que no sea meramente humana.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., *Y habré vivido. Poesía Andaluza Contemporánea*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2011

<sup>27</sup> Raquel Lanseros en *Y habré vivido. Poesía Andaluza Contemporánea*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2011, pág. 476.

- ALMUZARA, J., «Aurora Luque, camarada de Ícaro», *Clarín*, núm. 52, 2004, págs. 43-47
- CONDE PARRADO, P. & GARCÍA RODRÍGUEZ, J. (eds.), *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Peixe, 2005
- CAIRNS, DL., «Hybris, Dishonour and Thinking Big», *The Journal the hellenic Studies*, vol. 116, 1996, págs. 1-32
- ÉSOPE, *Fables* (ed. y trad. de Émile Chambry), Société d'Édition Les Belles Lettres, París, 1960
- FISHER, NRE., *A study in the values of honour and shame in Ancient Greece*, Warminster, Aris & Phillips, 1992
- GERBER, D., *Greek Poetry and Philosophy*, Toronto, Classical Association of Canada, 1985
- GONZÁLEZ, D. (ed.), *La manera de recogerse el pelo. Generación Blogger*, Madrid, Bartleby Editores, 2010
- LAMET, PM., *El Dios sin Dios en la poesía contemporánea*, Bilbao, El Mensajero, 1971
- LUQUE, A., *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp, 1990
- *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor, 2003
- *La siesta de Epicuro*, Madrid, Visor, 2008a
- *Una extraña industria* Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2008b
- PAZ, O., *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2004
- PÉREZ OLIVARES, J., *El hacha y la rosa: tres décadas de poesía española*, Sevilla, Renacimiento, 2000
- VILLAR, A. DEL, «La lucha con Dios en la poesía del s. XX», *Letras de Deusto*, Vol. 33, 2003, págs. 34-65
- VILLENA, LA, *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia, Pre-Textos, 1997
- XIRAU, E., *Dos poetas y lo sagrado*, México, Joaquín Mortiz, 1980
- ZAMBRANO, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992



## CAPÍTULO 38

# Aproximación y alejamiento de lo real maravilloso en la literatura hispánica de Guinea Ecuatorial. La obra literaria de Justo Bolekia Boleká

GIULIANA CALABRESE

*Università degli Studi di Milano*

Guinea Ecuatorial es el único país del África subsahariana en que el castellano es lengua oficial, aunque sigan estando muy vivas también las lenguas locales de las diferentes etnias que componen la población guineoecuatorialiana.

Colonia española a partir de 1778, el país obtiene la independencia en el ya famoso 12 de octubre del año 1968. Los sueños de libertad y democracia, sin embargo, se ven truncados ya a partir del 5 de marzo de 1969, cuando se instaura la dictadura de Francisco Macías Nguema, una de las más sangrientas y feroces del continente africano, durante la cual se sientan las bases de lo que el historiador suizo Max Liniger-Goumaz<sup>1</sup> denomina afro-fascismo, acuñando además el término 'nguemismo' para referirse a la variante guineoecuatorialiana. Uno de los mayores intelectuales de la diáspora ecuatoguineana, el catedrático de Literatura Española de la Morgan State University, M'baré N'gom, afirma:

el nguemismo pretendió [...] erigirse, en principio, en un discurso crítico y alternativo al discurso egemónico español y al neocolonialismo imperante en el África de la posindependencia. [...] Durante el proceso de desarticulación de la sociedad civil guineoecuatorialiana, se desató una campaña de represión san-

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Liniger-Goumaz, *Nguemismo. 33 años de auto-golpes y torturas, corrupción nacional e internacional, Guinea Ecuatorial cultural*, La Chau, Tiempos Próximos, 2002.

griente e indiscriminada con un ensañamiento feroz con los trabajadores de la cultura que fueron perseguidos, torturados, cuando no arrestados y eliminados físicamente<sup>2</sup>.

En 1979, a Francisco Macías Nguema le sucede al poder el despótico sobrino Teodoro Obiang Nguema, presidente de una república que, tras la aparente democracia, esconde un verdadero régimen dictatorial y hombre que, utilizando las palabras del escritor objeto de esta comunicación, Justo Bolekia Boleká, «dio a entender que no toleraría ninguna oposición política. Para cumplir su palabra empezó a hacer uso de los mismos métodos heredados del período anterior. Los contados refugiados guineoecuatorianos que habían vuelto al país se vieron forzados a volver a su exilio vitalicio, los que pudieron, ya que algunos fueron encarcelados, todo ello bajo la atenta mirada de la ONU»<sup>3</sup>.

Precisamente a causa de la dura situación política en la que todavía se encuentra Guinea Ecuatorial, los intelectuales que se oponen al régimen de Teodoro Obiang —la mayoría— prefieren el exilio y la condición de refugiados políticos.

De la diáspora guineoecuatoriana forma parte también el escritor del que voy a ocuparme y que ya he mencionado, Justo Bolekia Boleká. Nació en Baney, en la isla de Bioko, en 1954, pero vive en Madrid desde 1977. Es poeta, narrador y ensayista y, como más le gusta ser definido —por ser la labor que le permite vivir—, catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Salamanca; por supuesto, lo que más interesa en este contexto es su producción dentro del panorama de la literatura guineoecuatoriana.

Una de la más sugestivas definiciones que se han dado a la literatura de Guinea Ecuatorial, una literatura hispánica todavía muy joven, es la del escritor y ensayista Joaquín Mbomio Bacheng, que habla a este respecto de «literatura de transición»<sup>4</sup>: de hecho, se trata de una literatura que lucha para deconstruir su herencia cultural tanto colonial como dictatorial y, al mismo tiempo, para encontrar un espacio propio dentro de un panorama que solo permite elegir entre dictadura y exilio. Como se puede imaginar, dentro de este estado de transición propio de la literatura guineoecuatoriana, los autores sienten la necesidad de reflexionar sobre su identidad, ofreciendo propuestas literarias que casi siempre convergen en los grandes temas del desarraigo cultural, de la diáspora y de la resistencia. Hay que subrayar, además, que en la literatura guineoecuatoriana es muy raro encontrar una auténtica voluntad anticolonialista, hecho que diferencia esta literatura de los demás sistemas literarios negroafricanos. La verdadera obsesión de la literatura de

<sup>2</sup> M. N'gom, «Memoria y exilio en la obra de Juan Balboa Boneke», en M. N'gom (ed.), *La recuperación de la memoria. Creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*, Universidad de Alcalá, Servicio de publicaciones, 2004, págs. 50-51.

<sup>3</sup> J. Bolekia Boleká, *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Salamanca, Amarú Ediciones, 2003, pág. 141.

<sup>4</sup> J. Mbomio Bacheng, «Literary landscape in Equatorial Guinea. An Afro-Ibero-American Universe», *Africultures*, 2002.

Guinea Ecuatorial, en cambio, es el período de la tremenda y lamentablemente actual dictadura guemista<sup>5</sup>.

Además, por ser la literatura guineoecuatorial el resultado de la mezcla entre tradición oral bantú y tradición escrita hispánica, los escritores guineanos de hoy tienen una doble dimensión. De hecho, en palabras del escritor y periodista Donato Ndongo Bidyongo, el intelectual de Guinea Ecuatorial «por un lado ha sustituido, o está llamado a sustituir, a su antepasado el juglar como depositario, mantenedor y transmisor del patrimonio histórico-literario de su pueblo; y por otro, se esfuerza, o debe esforzarse, por crear una literatura nueva, original y personal, producto de su contemporaneidad, que recoja para las generaciones venideras la esencia de su siglo»<sup>6</sup>. En la literatura y en cualquier otro tipo de manifestación artística guineoecuatorial, por lo tanto, los autores no se sienten legitimados para escribir solo para su autorrealización, sino que escriben *desde y para* su pueblo, a pesar del lugar concreto en que viven. Para el guineoecuatorial, en consecuencia, la literatura es necesaria tanto porque en ella se transplanta el valor de las antiguas leyendas de los antepasados, como porque la tradición ancestral adquiere con la reelaboración literaria un valor contemporáneo utópico<sup>7</sup> e intenta ofrecer una posible respuesta a los interrogativos de la sociedad, tal y como se constata en la producción literaria de nuestro Bolekia Boleká.

Sus obras, tanto los poemarios como las narraciones breves, se presentan como viajes dentro de un alma dividida, no solo la del individuo exiliado, sino también la de la etnia bubi a la que pertenece Justo Bolekia Boleká y, a un nivel superior, la del pueblo guineoecuatorial entero.

En primer lugar, hay que subrayar que toda su obra se construye sobre un constante viaje al pasado para buscar los referentes culturales de los que el violado presente de Guinea Ecuatorial parece carecer. En su camino, el autor se deja acompañar por sus ancestros y por todas las deidades femeninas —concretadas en la mítica figura de la madre— fundiéndose en un abrazo con un entorno siempre animado por unos espíritus de la naturaleza que todavía intentan interactuar con quien esté dispuesto a escucharlos. Para confirmar la importancia de este tránsito espiritual entre el mundo del pasado y el del presente, el mismo Bolekia Boleká, en el prólogo a su poemario *Las reposadas imágenes de antaño* (2008), afirma:

Si de algo estoy seguro es que nuestro pasado existió y que nuestro futuro no existe. El presente es un vaivén entre la añoranza y el sueño. Quiero recuperar algunas de las imágenes hoy acústicas que me fueron transmitidas. Quiero soportar mi presente yendo a mi pasado donde encuentre ese sosiego que me niega mi postmodernidad. Por si alguien quisiera adelantarse y decir que todo esto no es más que el reflejo de mi etnocentrismo camuflado, confieso que, sin

---

<sup>5</sup> Cfr. D. Ndongo-Bidyongo, «El marco de la literatura de Guinea Ecuatorial», en D. Ndongo-Bidyongo y M'baré N'gom, *Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Sial/Casa de África, 2000.

<sup>6</sup> Donato Ndongo-Bidyongo, *ibid.*, pág. 38.

<sup>7</sup> Donato Ndongo-Bidyongo, *ibid.*, pág. 40.

quitarle toda la razón, debe también ver cierta alteración en mí, fruto de esa diglosia cultural de la que he sido víctima<sup>8</sup>.

El pasado al que Bolekia Boleká hace referencia es precisamente el legendario de la cultura bubí, que el autor, como cualquier otro miembro de su etnia y de Guinea Ecuatorial en general, ha aprendido gracias a la tradición transmitida oralmente de una generación a otra. Es en este pasado legendario donde Bolekia Boleká recupera los elementos que el lector occidental calificaría con facilidad bajo la etiqueta de real maravilloso.

Es lo que pasa, por ejemplo, en el poema «La balada de Löbëla», contenido en la colección de poemas reunidos bajo el mismo título *Löbëla* (1999), el nombre de la diosa a quien Bolekia Boleká le dedica el poemario. Se trata de un texto en el que el poeta invoca una figura femenina en apariencia anónima, que surge de las lágrimas y de la tierra, cuyos pies están envueltos en bruma y nunca se apoyan en el suelo y que, sobre todo, nadie puede nombrar. Con el lacónico verso «Y cuentan», Bolekia revela que se está remitiendo a la leyenda de una joven mujer llamada Wewèöpö —la bella de la colina— que desapareció de la aldea donde vivía con sus padres porque así se lo habían ordenado los espíritus del Más Allá para que estos pudieran convertirla en Löbëla, la diosa madre y amante y la más grande y poderosa entre todas las deidades bubí. Los últimos tres versos del poema, en concreto, que dicen «Y cuentan que la caminante diosa Wewèöpö / se cantó cuando trepaba su sacra palmera, / mientras abajo danzaba en las aguas rojas», aluden al epílogo de la leyenda, que el mismo Bolekia recopila en el libro *Cuentos bubis de la isla de Bioko*<sup>9</sup>: la muchacha, junto a las demás jóvenes mujeres de la aldea, se tira a un río partiéndose en dos mitades para después desaparecer para siempre en la corriente y salir del agua en forma de espíritu solo cuando alguien trepa una palmera datilera en la orilla del río.

Justo Bolekia retoma la misma leyenda en el poema «La hija buscada», del libro *Ombigos y raíces* (2006), pero en este caso el autor no explicita el hipotexto mítico. Sin embargo, se puede intuir que el cuento mítico es el mismo gracias a los versos en los que una madre desesperada pregunta por su hija al espíritu del río, versos que son los mismos que Bolekia escribe en la ya mencionada leyenda recopilada. Hay que subrayar, además, que los versos en cuestión se recogen tanto en español como en lengua bubí, tal y como ocurre en muchas más ocasiones a lo largo de los diferentes poemarios de Bolekia. No se trata de una simple reivindicación de la lengua autóctona, sino que la decisión de preservar la lengua nativa, seguir pensando en ella y hasta lograr escribirla le concede al escritor guineano una fuerza enorme. Como afirma Donato Ndongo Bidyongo, con las lenguas indígenas el africano y el guineano en particular «conserva su arma, su instrumento máspreciado, el pensamiento autónomo, y es capaz de utilizarlo de

<sup>8</sup> J. Bolekia Boleká, «Prólogo» a *Las reposadas imágenes de antaño*, Madrid, Sial/Casa de África, 2008, pág. 8.

<sup>9</sup> J. Bolekia Boleká (ed.), *Cuentos bubis de la isla de Bioko*, Ávila, Editorial Malamba, 2003.



un modo u otro. Se siente amparado, puede refugiarse en medio del dolor, a solas con sus pensamientos y comunicarse con sus antepasados a sabiendas de que le oyen»<sup>10</sup>. A este propósito, y adelantando un poco el marco teórico en el que se podrían insertar los recursos estéticos de Bolekia Boleká, puede resultar de cierto interés recordar cómo Antonio Cornejo Polar<sup>11</sup> observó precisamente en el uso de palabras en lengua nativa uno de los aspectos formales que otorgan al texto el estatuto de heterogeneidad interna. Como es sabido gracias al debate entre el mismo Cornejo Polar y Roberto Paoli<sup>12</sup>, la noción de heterogeneidad interna permite ir más allá de la literatura indigenista y, sobre todo, ir más allá del ámbito de América Latina al que estos conceptos se aplicaron en primera instancia<sup>13</sup>.

Sin embargo, antes de adentrarse en las diferentes propuestas teóricas, hace falta seguir proporcionando ejemplos concretos de los que extraer precisamente una posibilidad (o no) de aproximación a un real maravilloso guineoecuatoriano.

Volviendo a la figura de la diosa madre, por ejemplo, el mismo Bolekia explica en el poemario *Ombligos y raíces* (2006), dedicado a su madre fallecida, que todas las figuras maternas gozan de una condición sobrenatural que les otorga el poder de transitar entre el mundo del sueño y de la realidad y así despertar a los hombres de su hibernación moral con el claro y a la vez oculto propósito de buscar la armonía que debe caracterizar su propia realidad<sup>14</sup>.

A veces Bolekia transforma los pasajes de un mundo real y concreto en otro mundo impalpable y maravilloso precisamente por medio del sueño o de la descripción de ritos de posesión, que, sin embargo, solo se presentan como instrumentos para aludir a la coexistencia de los dos mundos y hacer que, quizás pensando en el lector europeo, dicha coexistencia sea aceptable. Es lo que pasa, por ejemplo, en el poema «Huéspedes pensados», del poemario *Los callados anhelos de una vida* (2012), donde Bolekia Boleká con los versos «Ya no soy tu único huésped / fallé en mi rito y alguien llegó»<sup>15</sup> escenifica la llegada de un espíritu desconocido en un cuerpo que ha perdido cualquier poder sobre sí mismo. Podría referirse el autor en este caso no solo a los «ritos de ausencia», como los denomina él, sino también a la imposición de la dictadura después de la ya violenta llegada de los europeos en la tierra violada de Guinea Ecuatorial, cuyo destino, sigue diciendo Bolekia, está borrado.

<sup>10</sup> D. Ndongo-Bidyongo, *ibid*, pág. 51.

<sup>11</sup> Cfr. A. Cornejo Polar, «La novela indigenista: un género contradictorio», *Texto Crítico*, vol. V, núm. 14, 1979, págs. 58-70.

<sup>12</sup> Cfr. R. Paoli y A. Cornejo Polar, «Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. VI, núm. 12, 1980, págs. 257-267.

<sup>13</sup> Cfr. F. Schmidt, «Literaturas heterogeneas y alegorias nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?», *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, núm. 190, 2000, pág. 178.

<sup>14</sup> Cfr. «Prólogo» a *Ombligos y raíces*, Madrid, Sial/Casa de África, 2006, pág. 16.

<sup>15</sup> J. Bolekia Boleká, *Los callados anhelos de una vida*, Madrid, Sial/Casa de África, 2012, pág. 76.

José Ramón Trujillo<sup>16</sup>, uno de los más fecundos y lúcidos estudiosos de la literatura hispánica de Guinea Ecuatorial, afirma que la poesía de este país es el único, gran instrumento literario de resistencia y, pese a que la producción poética de Justo Bolekia Boleká constituye la mayor parte de su obra literaria, es quizás en sus narraciones breves donde los elementos clasificables como reales y maravillosos simultáneamente adquieren mayor importancia. Me refiero, en particular, al cuento *Los mensajeros de Moka*, todavía inédito en español pero sí publicado en su traducción italiana en un dossier dedicado a la literatura hispánica de Guinea Ecuatorial y editado por la Università degli Studi di Milano<sup>17</sup>.

La narración se desarrolla en los primeros años de la dictadura de Macías Nguema, cuyo nombre el autor transforma en Macías Nguemunga. El protagonista es un policía guineoecuatorial que se ha formado en España junto a la policía del régimen franquista, utilizando, dice Bolekia, «los métodos más sofisticados que el Nacional-Socialismo había inventado, practicaba y seguía practicando». El policía, Hilario, está tan convencido de la legitimidad del régimen de Macías Nguemunga (o Nguema) que no tiene escrúpulos en traicionar a su propia familia y hasta sentenciar a muerte a su tío materno. En la cultura bubi, el simple hecho de desobedecer a los ancianos es un grave crimen por el que se puede recibir un castigo divino<sup>18</sup>; pero la frialdad con la que Hilario vende su alma a Nguemunga y permite que el tío materno sea ajusticiado por haber hablado mal del régimen hará caer en desgracia al protagonista del cuento. Se trata, como afirma Bolekia, de «una sentencia de inevitable cumplimiento, incluso después de la muerte». Y, de hecho, Hilario recorre una parábola descendente diseminada por muertos de su pueblo que él mismo, directamente o no, ha asesinado por voluntad del régimen, hasta que el mismo policía, en circunstancias misteriosas, muere por la maldición recibida por la comunidad bubi.

Antes de llegar al momento de la muerte, que parece verificarse durante un sueño del desdichado Hilario, Justo Bolekia Boleká presenta en su cuento elementos potencialmente reconducibles a los paradigmas del real maravilloso. El policía, por ejemplo, recuerda cuando, de pequeño, tuvo que superar una dura prueba iniciática durante la cual, a la medianoche, tuvo que ir, en la selva, debajo del árbol donde se reunían todos los demonios para que le entregasen un mono negro, cuya virtud era volver invisible el cuerpo de quien lo vistiera. El policía, ya adulto, sigue aprovechándose del mono mágico para actuar a escondidas según más le convenga, pero el recuerdo del momento en que obtuvo el instrumento prodigioso parece situarse en una época mítica con respecto al presente dictatorial en que Hilario se mueve.

<sup>16</sup> Cfr. J. R. Trujillo, «Recepción y problemas de la literatura de Guinea Ecuatorial», en J. R. Trujillo (ed.), *África hacia el siglo XXI. Actas del II Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico*, Madrid, Sial/Casa de África, 2005.

<sup>17</sup> D. Manera (ed.), Dossier «Iberoáfrica», *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, núm. 2, 2012, págs. 39-138.

<sup>18</sup> Cfr. B. Borikó Lopéo, *Il villaggio racconta. Cultura e tradizione orale del popolo bubi*, Bologna, EMI, 1977, págs. 5-20.

El mismo mecanismo de desfase entre el presente y el pasado mítico se verifica cuando el policía sueña con su madre, que le ordena desnudarse y sentarse delante de ella. En el sueño, Hilario se encoge y se hace cada vez más pequeño hasta convertirse en un bebé envuelto en sangre y líquido amniótico y desaparecer dentro del canal vaginal de la madre. Al día siguiente, ya fuera del sueño, Hilario está muerto en su cama.

Por último, la amante de Hilario, que se había quedado embarazada, recibe la maldición de tres ancianos, que le ponen sus manos sobre el vientre prominente y le dicen que el hijo del policía no puede nacer porque un hombre como él no puede tener descendencia y su espíritu tiene que perderse en la oscuridad eterna. El cuento se cierra con la imagen de la amante de Hilario, inexplicablemente muerta y ya sin embarazo.

Es interesante que Bolekia Boleká a veces ofrezca los recursos de lo real maravilloso involucrados en una situación onírica porque, en mi opinión, estos recursos actúan como mecanismos de desvelo: como un *griot*, tal y como es considerado Bolekia Boleká en la comunidad guineoecuatorial de Madrid, el autor «canta» historias archivadas dentro de la memoria colectiva de su pueblo y vuelve a activarlas, desvelando así las conciencias adormiladas de sus compatriotas. De esta manera, se recupera el sentido de la memoria histórica y colectiva y se intenta propugnar una forma de resistencia contra la dictadura. Por este motivo sería incorrecto calificar la producción literaria de Bolekia Boleká con la «simple» etiqueta de real maravilloso, porque la suya es una operación de búsqueda dentro del patrimonio tradicional que no se dirige hacia lo fantástico, sino hacia lo legendario reelaborado por la memoria colectiva. De hecho, la estudiosa de real maravilloso africano, Brenda Cooper<sup>19</sup>, afirma que los escritores africanos no quieren ser adscritos a la definición de real maravilloso, quizás para no sentirse agrupados con el real maravilloso latinoamericano y, en consecuencia, para no sentirse incapaces de crear algo nuevo.

En realidad, la singularidad de estos recursos dentro de la literatura hispánica de Guinea Ecuatorial, radica en su propósito de convertirse en armas utópicas en contra del presente dictatorial. Los destinatarios ideales de Bolekia Boleká, de hecho, no son los lógicos europeos en los que despertar sorpresa y maravilla, sino sus compatriotas, que el autor quiere reconducir a un nivel de paz ancestral.

La presencia de elementos mágicos en sus obras podría definirse como la referencia a mundos reales que, al mismo tiempo, no son reales, pero solo porque el de Guinea Ecuatorial es un ecosistema en el que conviven elementos que se ven (de ahí lo «real») y que no se ven (de ahí lo «irreal» o «maravilloso») y que, no obstante, existen.

Quien recurre a ese mundo parece buscar para el presente la paz que no ve, pero que en el pasado existía y de la que le han hablado. El lector guineoecuatorial no se reconoce en la historia que lee y, sobre todo, la entiende como suya porque

---

<sup>19</sup> Cfr. B. Cooper, *Magical Realism in West African fiction. Seeing with a third eye*, London / New York, Routledge, 1998.

remite a una quietud universal. No siempre sabe definir qué es lo que está leyendo, pero, de manera subconsciente, en el texto el lector se encuentra a sí mismo. Los elementos maravillosos surgen a partir de la voluntad de no ver la violencia y, por eso, se intenta evadir del presente del régimen. Se trata, de este modo, de recursos para contrarrestar la violencia de la realidad y activar un mecanismo que anule el dolor del presente y que permita volver a la paz del pasado.

Para Bolekia Boleká, por lo tanto, no se trata de recursos adscribibles al real maravilloso, sino de una simple percepción subconsciente en torno a la cual construir una creación literaria. La escritura, en consecuencia, solo sería una manera de exorcizar los demonios que viven dentro del hábitat natural y que el guineoecuatoriano conoce de manera automática porque forman parte de la cultura que le han contado y, al mismo tiempo, con esta vuelta al pasado mítico, la escritura se transforma en una manera de negar el valor del presente dictatorial.

La estética que podría responder a los criterios del real maravilloso —y que, quizás, sería mejor calificar como conjunto de recursos propios de las literaturas heterogéneas o incluso alegóricos, como sugiere Fredric Jameson<sup>20</sup>—, para Bolekia Boleká remite a elementos normales que forman parte de una naturaleza siempre viva, poderosa y, sobre todo, que envía mensajes que interpretar.

A la hora de insertar estos elementos que él mismo define normales en una construcción literaria, los convierte en un instrumento de triple resistencia: contra la violencia del presente dictatorial, contra los criterios culturales occidentales, que siempre buscan paradigmas de calificación, pero sobre todo en un instrumento de resistencia para el hombre que busca sus raíces y su quietud universal. En palabras de Bolekia: «A veces es necesario volver al pasado, al recuerdo de lo que fuimos para entender nuestra existencia hoy. El reposo que aparentemente transmiten las imágenes del pasado se convierte, en nuestro caso, en sinónimo de contemplación, reflexión y reacción»<sup>21</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLEKIA BOLEKÁ, Justo, *Löbëla*, Madrid, Sial/Casa de África, 1999.  
 — (ed.), *Cuentos bubis de la isla de Bioko*, Ávila, Editorial Malamba, 2003.  
 — *Aproximación a la historia de Guinea Ecuatorial*, Salamanca, Amarú Ediciones, 2003.  
 — *Ombligos y raíces*, Madrid, Sial/Casa de África, 2006.  
 — *Las reposadas imágenes de antaño*, Madrid, Sial/Casa de África, 2008.  
 — «I messaggeri di Moka», trad. de G. Calabrese, en MANERA, Danilo (ed.), Dossier «Iberoáfrica», *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 2 (2012), págs. 39-138.

<sup>20</sup> F. Jameson, «Third-World literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text*, núm. 15, 1986, págs. 65-88.

<sup>21</sup> *Las reposadas imágenes de antaño*, Madrid, Sial/Casa de África, 2008, pág. 8

- BORIKÓ LOPÉO, Balboa *Il villaggio racconta. Cultura e tradizione orale del popolo bubì*, Bologna, EMI, 1977.
- COOPER, Brenda, *Magical Realism in West African fiction. Seeing with a third eye*, London / New York, Routledge, 1998.
- CORNEJO POLAR, Antonio, «La novela indigenista: un género contradictorio», *Texto Crítico*, vol. V, núm. 14, 1979, págs. 58-70.
- JAMESON, Fredric, «Third-World literature in the Era of Multinational Capitalism», *Social Text*, núm. 15, 1986, págs. 65-88.
- LINIGER-GOUMAZ, Max, *Nguemismo. 33 años de auto-golpes y torturas, corrupción nacional e internacional, Guinea Ecuatorial cultural*, La Chaux, Tiempos Próximos, 2002.
- MBOMIO BACHENG, Joaquín, «Literary landscape in Equatorial Guinea. An Afro-Ibero-American Universe», *Africultures*, 2002.
- N'GOM, M'baré, «Memoria y exilio en la obra de Juan Balboa Boneke», en N'GOM, M'baré (ed.), *La recuperación de la memoria. Creación cultural e identidad nacional en la literatura hispano-negroafricana*, Universidad de Alcalá, Servicio de publicaciones, 2004, págs. 45-61.
- NDONGO-BIDYONGO, Donato, «El marco de la literatura de Guinea Ecuatorial», en NDONGO-BIDYONGO, Donato y N'GOM, M'baré, *Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Sial/Casa de África, 2000, págs. 31-57.
- PAOLI, Roberto y CORNEJO POLAR, Antonio, «Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. VI, núm. 12, 1980, págs. 257-267.
- SCHMIDT, Friedhelm, «Literaturas heterogeneas y alegorias nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?», *Revista Iberoamericana*, vol. LXVI, núm. 190, 2000, págs. 175-185.
- TRUJULLO, José Ramón, «Recepción y problemas de la literatura de Guinea Ecuatorial», en TRUJULLO, José Ramón (ed.), *África hacia el siglo XXI. Actas del II Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico*, Madrid, Sial/Casa de África, 2005, págs. 527-540.





