



Las coordenadas de la identidad en las producciones culturales hispánicas

Coordinación:

Núria Lorente Queralt

Raúl Molina Gil

Maria Morant Giner

Diciembre de 2021



DIRECTOR HONORÍFICO: Joan Oleza Simó

DIRECTORAS: Xelo Candel y Luz C. Souto

SECRETARÍA: José Martínez Rubio

COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETXTOS»: Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Bautista Boned (Universitat de València)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Alejandro García Reidy (EMYRhd- USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Università di Bologna)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

COMITÉ CIENTÍFICO

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

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

[Las coordenadas de la identidad en las producciones culturales hispánicas,](#)

MARÍA MORANT GINER, NÚRIA LORENTE QUERALT, RAÚL MOLINA GIL

1-6

BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

[Café de artistas \(1953\) de Camilo José Cela y el desorden narratológico del relato: determinismo y optimismo](#)

7-26

MARÍA EUGENIA ALAVA

[Something is coming: La iconoclasia anticolonial hispánica en los Estados Unidos](#)

27-48

RITA ALOY RICART, NATHANIEL SOLA RUBIO

[Volver para desenterrar a los muertos. La encrucijada identitaria de Cristina Fallarás en Honrarás a tu padre y a tu madre](#)

49-69

IRIS DE BENITIO

[Escritura travestida: La construcción identitaria de Claudina Regnier](#)

70-91

VÍCTOR CANSINO ARÁN

[Exilio e identidad en los relatos de Luisa Carnés](#)

92-106

CLAUDIA CAÑO RIVERA

[El nomadismo contemporáneo y el sentimiento de pertenencia. El jinete polaco, de Antonio Muñoz Molina y El viajero del siglo, de Andrés Neuman: dos casos paradigmáticos](#)

107-134

IRINA ENACHE VIC

- [Ecos interseccionistas en la canción de autor](#) 135-151
MARÍA ESTEBAN BECEDAS
- [La construcción de la identidad femenina en tres memorias del exilio español \(*Doble esplendor, Memorias de una mujer sin piano y Antes que sea tarde*\)](#) 152-171
CELIA GARCÍA DAVÓ
- [Identidad, negación y emancipación: una lectura de *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo desde la dialéctica hegeliana](#) 172-192
CARLOS IGLESIAS-CRESPO
- [Ana María Matute. Censura y autocensura: la \(no\) recuperación de su producción literaria](#) 193-213
ESTEFANÍA LINUESA TORRIJOS
- [Intersecciones genéricas. Autoetnografía y autobiografía en *Transgenerismos \(2006\)* de Norma Mejía](#) 214-231
JUAN MARTÍNEZ GIL
- [De Joseph Rojo a Pedro Royo: una aproximación biográfica a la figura de José Rojo, actor y dramaturgo áureo](#) 232-247
SERGIO MONTALVO MARECA
- [Identidad catalana en *Las cuatro barras de sangre*, de Manuel Fernández y González \(1872\)](#) 248-265
JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA
- [El decoro retórico: personaje y estilo en el "Guzmán de Alfarache"](#) 266-283
IRIA PIN MOROS
- [El silencio público de la poesía erótica dieciochesca](#) 284-303
RAQUEL ROCAMORA MONTENEGRO

[La construcción de la identidad en Enrique Vila-Matas](#)

304-324

ISABEL VERDÚ ARNAL

[En torno a la identidad inestable del sujeto que viaja y escribe hoy en día: el caso de Miquel Silvestre](#)

325-338

KAROLINA ZYGMUNT

BAZA DE TEXTOS: MISCELÁNEAS

[Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario, Pieza Quinientista Anónima e Inédita](#)

339-370

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA

[La "línea clara" en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: derroteros de un extraño encuentro](#)

371-391

FACUNDO GIMÉNEZ

PRETEXTOS PARA EL DEBATE

[Entrevista al profesor Rafael R. Mérida Jiménez](#)

392-397

JUAN MARTÍNEZ GIL

SOBRETEXTOS: RESEÑAS

[Fernando Candón Ríos: "La semántica del poder. La poesía de Benjamín Prado"](#)

398-401

JOAQUÍN HIDALGO SAAVEDRA

[Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres \(eds.\): "Antonio Enríquez Gómez Cuatro Obras Políticas..."](#)

402-404

IVÁN GÓMEZ CABALLERO

Manuel V. Vilanova: "Paisajes Escénicos" 405-408

JESÚS PERIS LLORCA

Raquel Macciuci (ed.): "Manuel Vicent: Contra Paraíso" 409-413

MARIELA SÁNCHEZ

Carmen Gaitán Salinas (ed.): "Manuela Ballester mis días en México. Diarios (1939-1953)" 414-416

LUCRECIA DE DIOS

Gemma Pellicer: "Medidas Extremas" 417-419

CARLOS HERNÁNDEZ GARCÍA

Ioana Gruia: "La luz que enciende el cuerpo" 420-423

LUIS ESCAVY

Andrés García Cerdán: "El árbol del lenguaje. Sobre la poesía de Julio Cortázar" 424-426

VIOLETA NICOLÁS

Diablotexto *Digital*



Las coordenadas de la identidad en las producciones
culturales hispánicas

NÚRIA LORENTE QUERALT
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

RAÚL MOLINA GIL
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE VALÈNCIA (VIU)

MARIA MORANT GINER
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Trencament [trenkamént]
m. Acció o efecte de trencar.
Mentre em mirava al mirall, tractava de recompondre la meua
antiga imatge i acceptar aquesta pèrdua i trencament. Buscava
consol en tòpics i frases fetes, que no omplien el buit que quatre
pèls deixen al cap. Una pèrdua doble, estètica i d'identitat.

Tony García del Rí,
Dia 32 de confinament. Resistir a les palpentes

Hay un deseo recurrente en Borges, directamente vinculado con su conciencia enfermiza de la fugacidad de las cosas. Como el Heráclito que, sin hacerse de esa antigua perplejidad, entiende que no entra dos veces en el mismo establecimiento; como las instantáneas que reflejan la estética simplificada y confortable del Parménides que supo de esa juventud pasajera que irradian las escenas de papel que tiene en las manos, o como el hedonismo caduco de un Lord Henry sorprendido con los versos de vejez de Saramago, pues quizás no es tan eterna en la vida la belleza que publicita en su carrera de *likes*.

Borges sabe de esa idea de finitud, de levedad, de inconsistencia, y la conjuga de manera obsesiva: «Soy el que es nadie, el que no fue una espada



en la guerra. Soy eco, olvido, nada». Sin embargo, el saberla no reconforta al maestro, pues trata de aprehenderla con la escritura. El decir poético de Borges sitúa en el centro de su escritura la clásica pregunta antropológica en torno a la identidad del hombre, y la reviste de una tensión irresoluble y misteriosa. Pues Borges no busca resolverla mediante las permanencias de la razón kantiana, sino, y pese a todo, por medio de las ficciones.

La identidad es hoy (en realidad, quizás, lo haya sido siempre) cambio y motor, posibilidad e imposibilidad: causa y consecuencia, al cabo. Y en tanto espacio sometido a fuerzas que desean modificarlo (en la dirección que sea) se antoja fundamental decirlo, pensarlo y reflexionarlo. Problematizar, en definitiva, lo ya de por sí problemático, no con el objetivo de orillar una finalidad (que es, realmente, inexistente y utópica por lo volátil), sino de transitar sus senderos. Pues la identidad, podríamos decir (aunque, por supuesto, ello deberá ser debatido en este monográfico), es el camino en sí: aquello que, como el horizonte de Galeano, siempre se percibe (e, incluso, se idealiza) pero nunca se alcanza por entero.

En la búsqueda de formas de pensar la identidad, tal vez imposibles, o al menos en el intento desafiar los límites de la razón lógica surge este número 10 de *Diablotexto Digital: Las coordenadas de la identidad en las producciones culturales hispánicas*. De lo que aquí se trata es de cartografiar la figura de un palimpsesto, lo más completo posible, que nos permita analizar y valorar críticamente lo complejo del tema. Para ello, presentamos las siguientes investigaciones.

María Eugenia Alava analiza *Café de artistas* (1953), un texto narrativo a caballo entre el cuento y la novela breve de José Camilo Cela. Junto a técnicas recurrentes en la producción celiana, como el caleidoscopismo, encontramos otros recursos a los que la crítica ha prestado menor atención, como la ruptura de la pragmática discursiva. Alava se sirve de las teorías narratológicas para proponer la ruptura de espacio y tiempo como estrategia para plasmar la alienación y desorden en que vivían los sujetos bajo el régimen franquista.

Rita Aloy Ricart y Nathaniel Sola Rubio estudian la “iconoclasia anticolonial” contemporánea en el espacio geográfico estadounidense. Para ello, ubican



el foco de interés en las condiciones y las circunstancias que acompañaron su surgimiento y su difusión, a través de diversos ejemplos que contribuyen a plantear diversas interpretaciones mediante el acto de la iconoclasia.

Iris de Benito Mesa lleva a cabo el análisis de la novela *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás, y pone en relación la temática de la obra con otras propuestas narrativas coetáneas. A la vez, sitúa el foco de atención en el análisis de los usos de la autoficción y la docuficción y en otros gestos y propuestas que se sugieren en la obra de la autora.

El siguiente trabajo es el de Víctor Cansino Arán, quien analiza las cuatro primeras publicaciones de “Renglones de una excéntrica”, la columna que, bajo el heterónimo de Claudina Regnier, escribía Álvaro Retana en 1911 para *El Heraldo de Madrid*. El autor explora la figura que Retana construye en estos textos iniciales a partir de tópicos y estéticas que comenzaban a circular y amenazaban con desestabilizar el orden heterosexual. Así, como apunta esta investigación, en la performance identitaria de Claudina, el entrecruzamiento de la imagen de la “tobillera” con la de una transformista con ansias de celebridad hizo que muy pronto se pusiera en cuestión la autoría de esta joven excéntrica.

A continuación, Claudia Caño Rivera se embarca en un análisis de los relatos escritos por Luis Carnés en su exilio Mexicano. La distancia, el recuerdo y la compleja adaptación a un país extranjero escinde y problematiza la construcción identitaria de la autora, que comienza a desarrollarse en diálogo con algunos aspectos culturales y con los rasgos lingüísticos de la nación receptora.

En el artículo de Irina Enache Vic se establece una comparación entre el *Jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, y *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, con el objetivo de estudiar las implicaciones identitarias del nomadismo contemporáneo. Partiendo de las ideas de Braidotti y Maffesoli, la autora reflexiona sobre los personajes de ambas novelas a partir de las nociones de “nomadismo desarraigado” y de “nomadismo dinámicamente arraigado”.

María Esteban Becedas explora el interseccionismo como estrategia de creación útil y aplicable a diversos productos culturales. La autora se aventura a desentrañar de qué modo dicho recurso vanguardista está presente en algunos



poemas inaugurales del escritor portugués Fernando Pessoa, así como en otras formas de la literatura, tales como la canción de autor.

En “La construcción de la identidad femenina en tres memorias del exilio español”, Celia García Davó pone en diálogo las obras testimoniales de Constanza de la Mora, Jeanne Ruccar y Carmen Parga para pensar sobre la finalidad terapéutica que emerge de la literatura confesional y memorialística. Lo identitario emerge aquí en el vínculo entre género, memoria y autorrepresentación que lleva aparejado un proceso de reparación del yo.

En el siguiente artículo, Carlos Iglesias-Crespo se aventura a elaborar una propuesta de análisis del sujeto narrativo de la obra “Reivindicación del Conde don Julián” (1970) del autor Juan Goytisolo a partir de los principios de la dialéctica hegeliana, en un gesto que supone una mirada lúcida e innovadora para comprender la evolución de la voz narrativa en la producción goytisoliana.

La investigación de Estefanía Linuesa Torrijos pone de manifiesto la pervivencia de la censura editorial en la obra de Ana María Matute. Para ello ha cotejado diferentes ediciones y versiones de tres de sus novelas: *Los Abeles* (1948), *Los hijos muertos* (1958) y *En esta tierra* (1953), esta última reeditada en 1993 con su nombre original: *Luciérnagas*. Llama la atención que las ediciones más recientes de estas tres obras o bien no recuperan los pasajes suprimidos por la censura o bien lo hacen en muy pocas ocasiones, perpetuando así una herencia cultural mutilada y (auto)silenciada.

Transgenerismos fue la primera tesis doctoral defendida en España por una persona trans. En este artículo, Juan Martínez Gil realiza un estudio en clave autobiográfica de este texto académico de Norma Mejía en el que la autora tomó como base metodológica la autoetnografía. La lectura de Martínez Gil le permite apuntar que en el problemático diálogo entre lo académico y lo autobiográfico que se da en dicha tesis se produce una deconstrucción de las reglas de ambos géneros lo que es, al cabo, una reflexión identitaria sobre lo trans.

Sergio Montalvo Mareca realiza un exhaustivo recorrido por diversas fuentes primarias con el fin de reconstruir la vida y obra de José Rojo, actor y dramaturgo áureo. Esto le permite aventurar que, tras los nombres de Joseph Rojo,



Josefe Rojo, Jusepe Roxo, Pedro Royo (abordados hasta el momento por la crítica como sujetos inconexos) se esconde una única autoría: la de José Rojo.

Javier Muñoz de Morales Galiana se sumerge en el género folletinesco y rescata *Las cuatro barras de sangre* (1872) de Manuel Fernández y González para analizar de qué manera la identidad catalana es negociada con el nacionalismo español y de qué modo contribuye a la creación de una identidad colectiva. En este caso, la leyenda de Vifredo, gracias a una serie de sutiles operaciones ideológicas del novelista que se desgranar a lo largo de esta investigación, se impregna del espíritu monárquico y españolista del momento que aleja a su autor del movimiento y agenda de la Renaixença.

Iria Pin Moros se embarca en un viaje a través de los personajes y de los estilos del *Guzmán de Alfarache*, no solo para realizar un análisis lingüístico o filológico al uso, sino para establecer de qué forma los múltiples estilos literarios de Mateo Alemán permiten construir unos personajes complejos cuyas marcas identitarias salpican los diálogos de la obra.

Raquel Rocamora Montenegro articula un trabajo en torno al subgénero erótico de la lírica dieciochesca manifestando las constantes y variantes de este subgénero poético como vías para escapar de la censura del Estado y la Inquisición. Para ello, se vale de diversas tretas desidentitarias utilizadas por diversos autores que escapan a la norma impuesta y publican su producción poética.

Isabel Verdú Arnal explora y analiza la identidad del autor Enrique Vila-Matas a través de sus intervenciones públicas. El artículo recorre textualmente la figura del autor a través de su obra y de la presentación de la misma, a la vez que problematiza su identidad literaria, visibilizando sus contradicciones y haciendo explícitos sus logros.

Karolina Zygmunt recorre en este escrito las páginas de *La emoción del nómada* (2013) y *Nómada en Samarkanda* (2016) desgranando la identidad de escritor- viajero que Miquel Silvestre construye en estos textos en los que “no solo cuenta sus viajes, sino también da cuenta del proceso de su creación como sujeto nuevo, su conversión en un profesional del viaje y la escritura”.



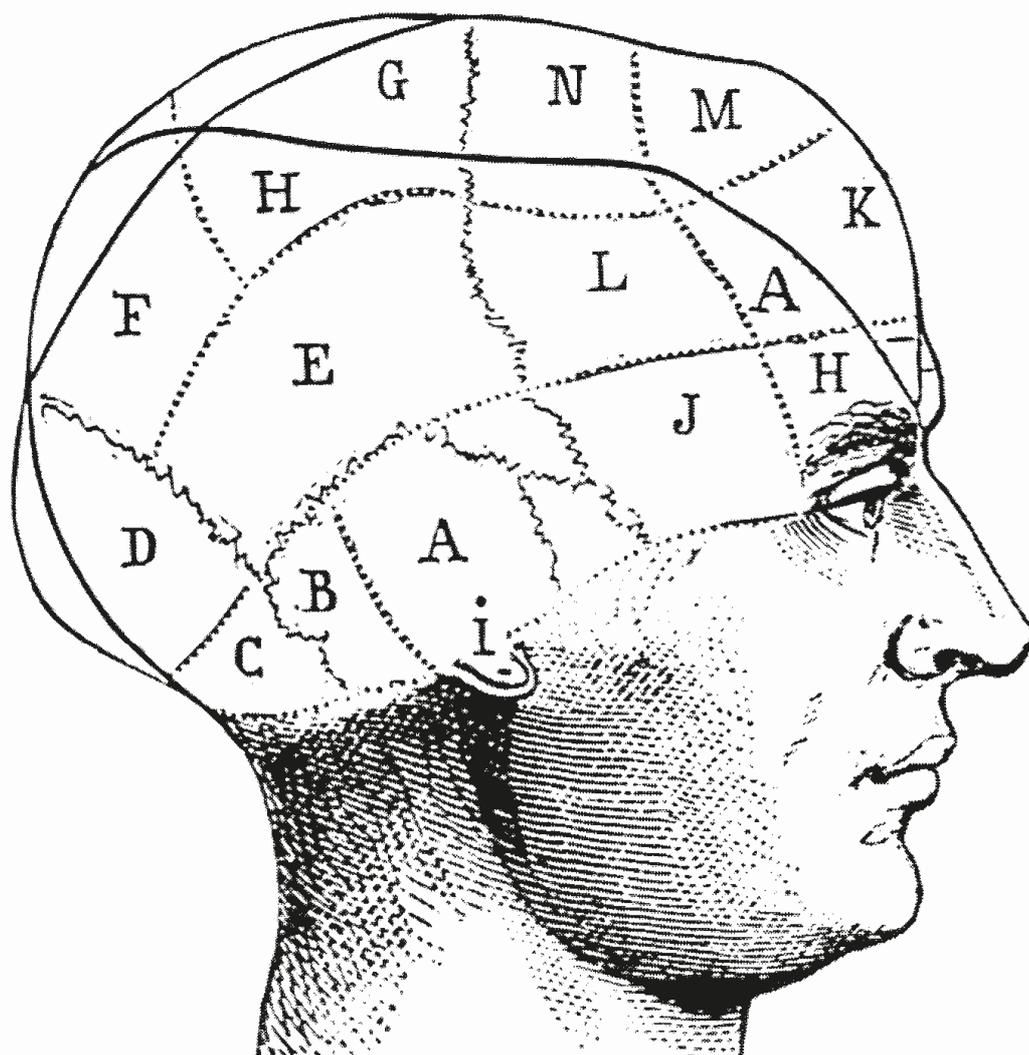
La identidad tiene la marca de la ausencia. Su (im)presencia nos moldea, pues somos lo vivido, así como las experiencias que nos fueron arrebatadas de las manos. En estas páginas late la pérdida de Tony García del Río, que estuvo en el germen del proyecto y que dedicó muchas de sus investigaciones al tema que aquí nos atañe. Su nombre tenía que haber formado parte de este monográfico y de muchos otros trabajos y vivencias por venir. A su sonrisa, su amistad y su memoria queremos dedicárselo. Te echamos de menos, amigo.

Diablotexto

Digital



Baza de textos



Café de artistas (1953) de Camilo José Cela y el desorden narratológico del relato: determinismo y optimismo

Camilo José Cela's *Café de artistas* (1953) and the narratological disorder of
the story: determinism and optimism

MARÍA EUGENIA ALAVA

UNIVERSIDAD ISABEL I DE BURGOS

Resumen: *Café de artistas* salía por primera vez publicado en el número 6 de la colección Novela del Sábado en 1953. El texto acercaba al gran público una novedad en más de un sentido. A través del aparente desorden con que se presentan los hechos en *Café de artistas*, el lector tiene finalmente un cuadro atinadísimo de todo lo ocurrido y del contexto general que rodea las vidas de sus personajes. En este trabajo voy a presentar tres tipos de rupturas en la pragmática discurso, mediante diversas teorías de narratología, para tratar de llegar a la conclusión de que, precisamente a través del desorden, era cómo mejor se podía ilustrar la artificialmente determinista vida de los habitantes del régimen dictatorial de Franco. También trataré de demostrar, por medio del contenido semántico, cómo en este caso Cela opta por el optimismo y el vitalismo ante la adversidad.

Palabras clave: Determinismo, Optimismo, Realismo objetivista, Rupturas narratológicas, Fragmentación de la identidad.

Abstract: *Café de artistas* was first published in number 6th of the collection Novela del Sábado, in 1953. It was a short novel of 64 pages that was modern in more than one sense. Even if the short novel seemed to be chaotic, the reader is able to clearly find the depiction of what goes on the lives of its characters. In this work my final aim is then to show how precisely it's the lack of narrative order which entails the paradoxical view of Cela's determinist society. I also want to show, semantically this time, how Cela opts for an optimistic result in this work of 1953.

Key words: Determinism, Optimism, Behaviourist realism, Narratological disruptions, Identity fragmentation.



Introducción

Café de artistas salía por primera vez publicado en el número 6 de la colección *Novela del Sábado* en 1953. Tendría posteriormente varias reediciones inaugurando siempre la recopilación de otros relatos cortos, siendo la más completa la de 1969 en la Biblioteca Básica Salvat de Libros de RTV donde en el prólogo de Carlos Martínez-Barbeito se describía la personalidad literaria de Cela en los siguientes y útiles términos:

Detrás de su gesto feroche y de su voz campanuda y retumbante, hay una delicada ternura y ¿lo diré? Una gran timidez que él se sacude de encima como puede, que suele ser exagerando la nota y escandalizando a los timoratos y a los finústicos. (Martínez-Barbeito *apud.* Cela, 1969: 8)

Cuento, relato breve, o novela cortísima de las convenidas 64 páginas de la colección *Novela del Sábado*, el texto acercaba al gran público una novedad en más de un sentido. Igual que *La colmena* (1951), esa primera parte de la inacabada trilogía titulada “Caminos inciertos”, había significado una notable ruptura de estilo con la novela crítico-social del medio siglo, Cela no cejaba en su empeño de proponer el caleidoscopismo como bandera personal de su realismo en *Café de artistas* (1953), que además vio la luz editorial en España antes que la anterior. Josep María Castellet en sus *Notas sobre literatura española contemporánea*, reunidas en libro en 1955, exigía a los autores una responsabilidad por su tiempo que se conjugara con la capacidad de ofrecer al lector algo nuevo en lo que él mismo, con su particular manera de hacer crítica, venía llamando nueva “literatura de producción” (Castellet (1951), 1955: 18) frente a una anterior “de consumo” (Castellet (1951), 1955: 18). En un repaso rápido por lo escrito hasta entonces en el medio siglo, diría lo siguiente:

[...] [E]l panorama de nuestras letras queda extraordinariamente simplificado. En realidad, en esos trece años, creemos que sólo dos obras literarias colman los requisitos de *revelación* y *propuesta*: «La colmena», novela de Camilo José Cela, e «Historia de una escalera», drama de Antonio Buero Vallejo. (Castellet (1951), 1955: 19)

Indistintamente de cuáles fueran los criterios reales para hacer esa selección a fecha tan pronta como marzo-abril de 1951, en el número 12 de la revista *Laye*, ello sin duda es revelador respecto del magistral estilo que evidentemente sí que venía proponiendo Cela en su nueva literatura crítico-realista después de lo



picaresco-grotesco en *Pascual Duarte*. Pues bien, en *Café de artistas* igual que en *La colmena*, la intención última del escritor era la de mostrar la triste sociedad de finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, donde los habitantes de la península luchaban contra un destino ciertamente poco prometedor para abrirse un hueco en un panorama desalentador, penosamente autárquico y absolutamente claustrofóbico. En las dos novelas, Cela consigue transmitir el sentimiento de cerrazón social de numerosas maneras y a través de diversos motivos. Gonzalo Torrente Ballester, en un pequeño análisis de *La colmena*, hecho en colaboración con Castellet, proponía lo siguiente respecto de la configuración del pensamiento de Cela en esa novela:

Si tomamos como ejemplo la citada novela de John Dos Passos, vemos en seguida que no existe un argumento colectivo, orgánicamente desarrollado por los personajes; existe, si acaso, «un pensamiento» del autor que sirve para reunirlos [...]. Es la vida real lo que el novelista quiere describir, en lo que tiene de multitudinaria y, al mismo tiempo, de irremisiblemente individual. No hay en *Manhattan transfer*, como tampoco hay en *La colmena*, verdadera colectividad. Si tomamos un momento concreto de la realidad, vemos lo que sucede, a partir de ese momento, a los personajes elegidos. Ahora bien: en la realidad, la vida de estos personajes transcurre simultáneamente, y la novela no puede jamás realizar esa simultaneidad [...]. (Torrente Ballester *et al.*, 1980: 398)

Efectivamente, en este tipo de novelas lo que prima es la impresión del autor sobre la realidad que le rodea y que, al tratar de mostrarla a través de esa fingida objetividad realista, lo que hace es diseñar su propia crítica en torno a ella. Llama la atención, precisamente, como con el aparente desorden con que se presentan los hechos en *Café de artistas*, el lector tiene finalmente un cuadro atinadísimo de todo lo ocurrido y del contexto general que rodea las vidas de sus personajes; aunque no quede claro, sin embargo, la crítica última del autor en materia sociológica y/o de ideología (política). Hay una denuncia, eso está claro, pero la complejidad de la misma parece estar al nivel de la de la propia vida, por lo que sólo se puede asegurar, desde la vertiente más filosófica del planteamiento, que la intención última del escritor es anteponerse a una adversidad colectiva.

En este trabajo se van a presentar entonces dos tipos de rupturas en la pragmática del discurso, mediante teorías de la narratología del siglo XX, para llegar a la conclusión de que precisamente a través del desorden es cómo mejor se podía ilustrar la determinista vida de los habitantes del régimen dictatorial de



Franco. Y que el autor de *La familia de Pascual Duarte*, que sin duda es el ejemplo literario por antonomasia de semejante paradoja vital en el realismo crítico del medio siglo, lo logra a través de la disposición estructural de una novela corta a la que, a diferencia de la obra celiana en general, poca atención se le ha prestado todavía. Los dos tipos de rupturas de la pragmática discursiva serán de tiempo y de espacio.

También se tratará de demostrar en un segundo plano, por medio de un análisis del contenido semántico del relato, cómo en este caso Cela opta por el optimismo, lo cual no es habitual en un autor cuya visión del mundo y del ser humano siempre se ha considerado pesimista por la generalidad de la crítica. Y para ello nos detendremos en la construcción del personaje protagonista y en cómo la fragmentación de su identidad ayuda a crear esa paradójica impresión de esperanza.

Las dos fuentes fundamentales empleadas son: la obra colectiva de 1972, *Análisis estructural del relato*, donde intervienen, entre otros, Roland Barthes, A. J. Greimas, y Gerard Genette; y *Figuras III* (1989) del mismo Genette. Pero antes de empezar, también es necesario aportar la descripción que da la RAE sobre los dos conceptos filosóficos que se manejan en el trabajo con cierta vaguedad, ya desde el título, simplemente para poder llegar a los objetivos. *Determinismo* es, para la Academia, la “doctrina según la cual todos los acontecimientos, y en particular las acciones humanas, están unidos y determinados por la cadena de acontecimientos anteriores”; *optimismo*; por su parte, es la “doctrina que atribuye al universo la mayor perfección posible”.

¿Novela de protagonista y secundarios o novela coral?

Nos encontramos con un relato donde podría parecer que el coro canta la trama principal, sin necesidad de un protagonista. Siguiendo el planteamiento estilístico y de contenido que se despliega en *La colmena* (1951) podría incluso decirse que no hay trama. Ángel Díaz Arenas define una que él considera la segunda etapa de Cela, la que llama de “trama de cabos sueltos”, -incluyendo en esa etapa precisamente *La colmena*, *Tobogán de hambrientos* (1962), y



Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid (1969)- en los siguientes términos:

En este tipo de textos el autor ya no pretende contar una aventura, sino que se conforma con mostrar elementos dispares y aparentemente caóticos y confusos que podrían ser la base para contarla, pero no lo hace. Él presenta al lector sinnúmero de retratos, caricaturas y destinos con los que el lector mismo puede contarse una historia. Es decir, que el autor se queda entre «la escritura de una aventura» y «la aventura de una escritura», estando ya muy presente su aventura escritural. (Díaz Arenas, 2017: 229-230)

Paul Ilie, por su parte, en su conocido libro sobre la novelística de Cela, publicado por primera vez en 1963, ya afirmaba lo siguiente en torno a la intención última de la descripción de una colectividad múltiple en *La colmena*:

En la uniforme colectividad de *La colmena*, no resulta fácil identificar a una entidad aislada. La mayoría de los rostros pasan desapercibidos, y cuanto más numerosos, mayor es la similitud de su apariencia. Estas descoloridas máscaras no sólo resultan inútiles para la identificación, sino que arrojan poca luz sobre las cualidades personales [...] Puesto que en *La colmena* se hallan ausentes los conceptos usuales de trama y destino, Cela promueve la unidad por medio de varias relaciones fortuitas que afectan levemente a la verosimilitud de la novela. [...] (Ilie, 1978: 125-127)

Pero todo esto no ocurre en el relato que hoy se analiza. Tenemos un protagonista claro sobre el que además recaerá el peso de toda la trama. Se trata de Cancalbús. Cándido Calzado Bustos, el chico de provincias que viaja a Madrid con la intención de convertirse en artista y que se desarrolla como persona en el *Café de artistas*. Es alrededor de Cancalbús donde ocurren el resto de acciones y donde el resto de personajes encuentra su razón de ser. Cirilo, el novelista novel a quien su editor explica cómo se debe escribir una novela, sólo cobra importancia en la trama cuando decide que finalmente Cancalbús sea su amigo. Renata es ejemplo de la penuria de los más bajos estratos sociales, sólo en tanto que es prima del protagonista. Rosaurita, por su parte, es la heroína del relato, pero lo es sólo porque concede su amor al chico de provincias. Mamed es el héroe romántico que muere para salvar a sus semejantes, pero lo es sólo porque Cancalbús le concede ese estatus con sus actos de antihéroe. Por todo ello parece que la novela corta tiene una trama clara, unipersonal, aunque se permita muchas heterodoxias que incluso nos llevan a confundirla en un primer momento con una nueva *colmena* de corte coral y sin trama central. En un



artículo para *Ínsula* en 1974, el crítico Ramón Buckley veía tanta modernidad en el protagonista de *La colmena*, que incluso lo asemejaba con el de *Tiempo de silencio*. Decía Buckley:

Doce años después de la aparición de *La colmena* publica Martín Santos una novela de tema análogo: la vida madrileña en la época de posguerra. Poco hay de novedoso en la temática de *Tiempo de silencio*. Incluso su protagonista, Pedro, tiene mucho que en común con el Martín de *La colmena*. (Buckley, 1974: 1)

A pesar de que la afirmación anterior es quizás exagerada y más para el caso de *La colmena*, es cierto que el chico de provincias, llamado así a menudo, alecciona al resto de personajes que viven sumidos en el desorden en Madrid en *Café de artistas*. También él será sometido a ese desorden a su llegada y aprenderá vivir en él, pero saldrá airoso. Igualmente, además de la construcción narratológica que también invita a pensar en una novela de personaje, prácticamente en una *Bildungsroman* alrededor de Candalbús pues este aparece en todos los capítulos con más o menos centralidad, lo mismo ocurre si pensamos en el cuadro-mensaje reivindicativo de fondo. Se trata de una reivindicación de la esperanza ante una situación adversa, que Cela considera posible.

Igualmente, también hay una crítica universal hacia la necesidad de la modestia y el compañerismo en los tiempos difíciles que se ejerce, sobre todo, a través de finas ironías en las acotaciones del narrador a los diálogos de los personajes. Pero, sobre todo, se trata de alcanzar las aspiraciones personales en una sociedad decididamente desigual; y, para ello, la existencia de un protagonista que lo demuestre es necesaria.

Rupturas de tiempo: la alteración de la percepción temporal en el sujeto alienado

Volviendo a un tratamiento narratológico del texto, una de las características principales en lo que se refiere a modernidad y heterogeneidad es la ruptura del tiempo natural del relato. Hay rupturas macrotextuales, entre capítulos aparentemente inconexos que se explican a sí mismos hacia el final; y también microtextuales, dentro de un mismo capítulo, que generan inseguridad



en el lector y cierto sentimiento de abismo, cuya única intención última es transmitir el desequilibrio que también sienten los personajes. Buen ejemplo del primer caso es la transición del primer al segundo capítulo. En ningún caso sabemos si se trata del mismo día o si ha pasado una semana entre los episodios; lo único que queda claro es que se trata del mismo café. El empleo del tiempo presente, por su parte, ejerce una impresión de proximidad de los hechos al tiempo de la escritura, como si se tratara de un diario elaborado por el escritor, presente ante los hechos, en días consecutivos. Paul Ilie en su libro de 1963 denominaba a ese fenómeno el “ahora constante” (Ilie, 1978: 129) y le atribuía además una “actitud intelectual” por parte del novelista:

El énfasis sobre el momento en sí hace que todo resalte como visto por vez primera. Este liberar a la existencia del pasado y futuro [...] implica una voluntad de mantenerse en el único aspecto de un cosmos cambiante del que se posee plena aprehensión: el momento mismo. (Ilie, 1978: 132)

Pero lo cierto es que en lo concerniente al tiempo natural del relato general nunca sabemos cuál es el orden de los cuadros, aunque como ya hemos dicho, sí que hay claramente una trama que, si bien puede ser mínima en acciones, versa en torno al crecimiento personal del protagonista:

En el bar, delante de un café con leche, un editor le explica a un novelista flaquito, con cara de padecer del hígado y quién sabe si también de hemorroides. –Mire Usted Cirilo, dejémonos de zarandajas y de modernismos. La novela, ¿me escucha usted? (Cela, 1953: 12)

A renglón seguido de la cita anterior, se vuelve a un pretérito imperfecto, en modo de narración omnisciente, que nos indica que lo ocurrido ha de enclavarse en la trama central, que poco a poco, irá desarrollándose a lo largo de los capítulos. Ambos ejemplos encadenados son buena muestra de cómo la ruptura del tiempo, a nivel macrotextual y microtextual, van de la mano y son una constante en la configuración de la estructura de *Café de artistas*. Otro buen ejemplo del nivel microtextual es sin duda la ruptura de tiempos dentro de un mismo diálogo que se interrumpe por las acotaciones del narrador omnisciente, a modo de didascalías histórico. El escritor emplea la explicación del diálogo, en estilo directo, como elemento para construir a los personajes a través de su historia personal, pero sin ni siquiera interrumpir las conversaciones. Esta clase de



ruptura, que ni siquiera genera una metalepsis, sino más bien una aparente incoherencia del discurso general, es sin duda el cénit de la modernidad en la novela y es el recurso que mejor transmite la alteración del tiempo también desde la perspectiva de los personajes:

Por añadidura le decían:

-Cancalbús, tipo torero, a la salida te espero.

A Paquito, entonces, lo esperaban a la salida, y un día sí y otro también lo tundían a golpes. Otra de las características de la etapa cretina de la adolescencia es esta de hacer versos.

-¿Pero qué te he hecho yo?

-Nada.

La prima Renata tenía un niño que olía a «pipí»; se conoce que lo lavaban poco.

-¿Tú quieres que mi hijo se muera de una pulmonía, el fruto de mis entrañas?

-No, no; yo quiero que tu hijo viva y prospere para llegar a ser un hombre de provecho.

(Cela, 1953: 34)

A nivel macrotextual, el protagonista se encuentra perdido desde el primer día que sabemos que entra en el café hasta el último, después de la muerte de su amigo Mamed y cuando ya se yergue como mítico personaje del mismo lugar. La pérdida es una constante en el sujeto. Pero, como se verá más adelante, también se percibe un crecimiento, un aumentado sentimiento de confianza hacia el final de la novela, cuando Cancalbús haya logrado hacerse un hueco en la sociedad de Madrid. El éxito es mínimo pero existe. Sin duda el personaje ha crecido como persona y ello se deja sentir también en su percepción del tiempo. Veamos un ejemplo del inicio de Cancalbús y otro del final para ilustrarlo:

El joven de provincias se pone colorado y, sin querer, fija la vista en la pechuga de la señora. En su provincia no pasan estas cosas. En su provincia, las señoras están gordas, sí, pero no hacen versos: hacen calceta y filtré. En su provincia, las señoras también hieden a vaca, sí, pero no toman anisete: toman chocolate, y no siempre. (Cela, 1953: 6)

El joven de provincias toma su bicarbonato, disimula el gas lo mejor que puede, y clava su vista en los brazos de Esmeraldina.

-¡Vaya brazos! Yo no me explico cómo no está todo el mundo mirando para los brazos de esa señora. (Cela, 1953: 59)

Además, Cela emplea las rupturas temporales como una excusa para incluirse a sí mismo en la trama. A menudo el pretérito imperfecto típicamente narrativo se transforma en presente sin razón aparente provocando una ruptura temporal en el discurso que introduce una nueva noción en el relato: la del



ensayo. Cela elabora un ensayo filosófico a la par de su trama novelesca que, al tiempo, se explica a sí mismo y explica a los personajes y a sus acciones. Cuando parece que el desorden ha llegado a su cénit, la explicación filosófica nos anima a seguir leyendo, porque parece que ya entendemos todo. Sin duda Cela juega con las deducciones sartreanas del ser-para-sí y del ser-para-otros expuestas en *El ser y la nada* que había aparecido en castellano en la editorial Iberoamericana de Buenos Aires en 1949, además de recurrir al vitalismo optimista del Camus de *El mito de Sísifo* -que sería publicado en castellano por Losada en ese mismo año de 1953 (Cruces Colado, 2006: 83), aunque sin tanta solemnidad ni sacrificio en pos de la búsqueda de un ascetismo colectivo como sería el *Hombre Rebelde* del argelino, puesto que la conclusión final será precisamente la necesidad de vivir ante todo y ante todos.

Prácticamente se podría extraer el ensayo de filosofía del resto del texto si juntásemos todos los extractos en tiempo presente frente a aquellos escritos en pretérito imperfecto. Además de eso, en el ensayo el escritor se hace presente, como un personaje más que participa en la trama de la novela; o, mejor dicho, que quiere participar. De una manera más descarada que cuando se trata del narrador omnisciente, en esos breves momentos ensayísticos, Cela pretende convertirse en un habitante más del café de artistas que se permite incluirse en un «nosotros» o dar su opinión sobre su protagonista como si fuera su coetáneo. Sin duda esa magistral ruptura temporal, siempre ahora sí, acompañada de una metalepsis en el relato central, (Genette, 1989), es lo que otorga coherencia a todo el texto y, a su vez, lo complica:

Paquito, naturalmente, no se llama Paquito. Paquito se llama Cándido Calzado Bustos y es un joven de provincias que ha venido a conquistar Madrid, no se sabe bien con qué armas. En el colegio, a Paquito algunos le llamaban «Cancalbús». Fue en esa etapa cretina que tienen los adolescentes y que se caracteriza, entre otras cosas, por hacer combinaciones con las sílabas de los nombres, igual que los encargados de bautizar a las droguerías, que suelen ser unos gilís con gafitas y pelo rizado. (Cela, 1953: 33)

Hay también, en estos puntos, una ruptura del pacto narrativo (Álamo Felices, 2012: 300) donde se desdibujan los límites de la ficción y de lo que no lo es, donde la diégesis pretende participar como elemento más de la mimesis en términos de Genette (Genette *apud.* Barthes *et al.*, 1972: 193); además de,



bidireccionalmente, dónde se ficcionaliza la figura del escritor al permitirle incrustarse en la trama del relato para explicarla desde una especie de pedestal filosófico, que bien mirado tampoco es tan alto como le gustaría. No es posible, por lo tanto, establecer una relación lógica entre los personajes y los tiempos que habitan ya que nunca están delimitados con concreción. Por otro lado, tampoco se puede establecer una relación lógica por parte del narrador omnisciente con esos tiempos, ni tampoco con la del narrador-ensayista-personaje, ya que también se siente cómodo en esa inconcreción temporal-espacial. García Landa lo define en los siguientes términos:

Si no es posible establecer una relación espaciotemporal entre narrador y acción, quizá sea debido a que la relación entre ambos sea pseudo-temporal (hablaremos de relación temporal neutra en lo que sigue). (García Landa, 1998: 392)

Habría que hablar entonces de una localización temporal neutra para este relato. Pero es en esa misma inconcreción quizás también donde podríamos encontrar el primer desafío al determinismo mediante el simple refrán que Pascual Duarte empleaba en el capítulo segundo de sus confesiones, *no por mucho madrugar amanece más temprano*.

Rupturas de espacio: la desorientación como forma de vida

Desde el primer momento el Café de artistas es un lugar simbólico, lleno de símiles, en palabras del propio autor. Es un lugar que se deshace, crece y decrece en función de los que lo habitan. Es, si fuera un cuadro, como los relojes putrefactos de Dalí. La realidad, prácticamente externa a la vida real que simboliza el café con su puerta giratoria, es el símbolo principal de la ruptura espacial. Dentro del mismo recinto existen diferentes mesas y esquinas donde se desarrollan acciones muy diferentes, presididas por gentes diferentes, que prácticamente parece que habitasen en realidades paralelas. El novelista novel se sienta con su editor en una mesa-isla, que nunca conocemos dónde se sitúa dentro del café. Los pintores se sientan “en tres o cuatro mesas en fila” (Cela, 1953: 16). Los cómicos se sientan en una esquina trasera, “del nocturno y abigarrado rincón” (Cela, 1953: 35) que representará el principio del fin para



Mamed, “el pardillo penicilinorresistente” (Cela, 1953: 35). Y Cancalbús se sienta en una mesa cercana a Rosaurita, pero de repente se funde en una sola, con su amor, sin explicación aparente. De esta manera, las rupturas espaciales que se dan dentro del café son buena muestra de la desorientación que sienten los personajes en vida, movidos como espectros que persiguen sus sueños pero nunca saben dónde los encontrarán. Citamos de nuevo a Castellet en su “nota positiva” (1955: 63-74) a *La colmena*, para ilustrar la intención última de esa desorientación que Cela parece que no se cansa de representar:

Cela conoce bien a esos personajes porque los quiere. Claro está que su afecto no enturbia su entendimiento y Cela sabe perfectamente que sus personajes no son más que unos infelices que pasan las horas muertas pensando «vagamente, en ese mundo que, ¡ay!, no fue lo que pudo haber sido, en ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante». [...] (Castellet, 1955: 65)

El final de la novela corta, circular, es aún más desorientador. Tampoco sabemos ahora dónde se sienta Esmeraldina y parece que los cómicos se sientan en la misma esquina, pero sólo podemos intuirlo. La escena queda igual de desordenada que al inicio, dentro de una cafetería mágica que parece que pudiera tener un sinfín de planos si la imaginamos. Pero el lector, mediante la repetición circular del problema, se ha acostumbrado al desorden. Ha comprendido que es en ese caos mental, de tiempo y de lugar, dónde viven los habitantes que pueblan el café; y, de alguna manera, todo parece ahora más ordenado. Veamos dos ejemplos de ambos momentos del libro:

Algunos días, en lugar de decir esto, se dice esto otro:

-Lo que yo le digo a usted, pero que muy enserio, es que Balzac... Bueno, ¿para qué hablar!

Entonces, el joven de provincias se pone a pensar en Balzac y lo confunde con Stendhal. «No, no; el de Madame Bovary, el de Madame Bovary.»

La señora de amplia pechuga tiene unos días mejores que otros.

-¿Qué te pasa Rosaurita?

El joven de provincias encuentra un poco excesivo que a aquella señora, con lo grande que es, la llamen Rosaurita. (Cela, 1953: 7)

La Rosaura y Paquito se consideraban ya casi como socios fundadores del Café de Artistas; la dueña, algunos días, hasta les consultaba sobre la marcha de los acontecimientos mundiales.

- ¡Qué hay de la bomba atómica, don Cándido, usted cree que podremos estar tranquilos?

- Pues claro que sí, señora, pues claro que sí, ¡eso no son más que habladurías!



Julito, al sentirse llamar don Cándido por la dueña del Café de Artistas, se hinchaba de orgullo y de dignidad, como los número uno del bachillerato, allá en el colegio.
(Cela, 1953: 61)

Por su parte, la salida de Mamed al sanatorio se presenta como una expiación. Él es el personaje, como Cancalbús, que se salva del desorden del café, que se salva del caos. Ambos lo hacen por medio de la salida del recinto y se muestran como personajes que llegan al cielo a través de un duro purgatorio pero cada uno lo hará de una manera muy distinta. La salida del café para Mamed termina en muerte; la de Cancalbús, en la reafirmación y la vida. La unión de los personajes se hace, en la trama, a través de la amistad; y, narratológicamente, a través del espacio castrador del café, superado. Sus distintos finales aleccionan al lector en dos vertientes contrapuestas. Por un lado, el de Mamed, que trasmite la imagen del héroe romántico que escapa del caos vital sólo a través de la muerte, recibida como una compensación por sus buenas acciones. Quizás esta es la vertiente más pesimista de Cela. Cancalbús, por su parte, sigue viviendo, y doma el espacio caótico, se hace con él y aprende a sobrevivir en él. Tratándose del protagonista, se convierte así en un antihéroe al establecer la relación dialéctica con Mamed, Cela presenta a sí su decisión final; el optimismo esperanzador que ya venía planteándose desde la inconcreción temporal de su relato.

Fragmentación de la identidad: consecuencia necesaria de un determinismo impuesto

El libre albedrío es una necesidad en la vida humana. Algo tan complejo como un ser humano no puede estar sometido a unas normas castradoras que le impidan desarrollarse en plenitud. Semejante condición sólo puede terminar en desgracia. En *Pisando la dudosa luz del día* (1945), Cela dedicaba el «Himno a la muerte» a José García Nieto y a Jesús Juan Garcés, pero no sin permitirse incluir también paratextos en forma de versos de Vicente Aleixandre y de Jorge Guillén en algunos de los cinco apartados que componían el largo poema. Desde esa compleja construcción de sus homenajes, el extenso poema configuraba una paradoja en la poesía de la época. Casi como *Pascual Duarte* lo habría sido para la narrativa. Pues bien, en el primer apartado del poema, se podía leer una



estrofa que discurría muy en sintonía con lo que venimos planteando en torno a las fatales consecuencias del determinismo:

Ven Muerte, ven! Ven, Muerte, rodeada de esquinas;
ven Muerte como un sueño, por algas misteriosas,
por cuerpos de carneros, por pétalos de olvido,
ven Muerte, como un dardo a cabalgar mi sangre!

[...]

Por todas estas partes ven Muerte, ven, ven Muerte;
prima hermana del sueño, presencia de los hombres.

[...]

Sólo quiero tu soplo por mis oídos leves,
sólo quiero tus ojos tardos posándose en los míos,
Muerte, Muerte de un golpe. [...]

(Cela, 1945)

Cela sabía bien cuáles eran las consecuencias de una guerra y una posguerra castradoras, y era capaz de ilustrarlo a través de historietas que se hacían muy conocidas al gran público y, cuya sutileza y ambigüedad, consiguieron incluirlas en las tiradas oficiales del régimen pasándose por alto la evidente crítica social que comportaban o incluso haciéndose amistosas para los censores en algunos casos, siendo además que una de las principales preocupaciones de la censura franquista fue siempre el realismo. De hecho, Ángel Díaz Arenas en el espacio que le dedicaba a *La colmena* en su ya citado libro de 2017, se refería a la situación del libro en el contexto censor en los siguientes términos precisamente:

Puede concluirse [...] que es un libro de carácter testimonial que refleja con verosimilitud la realidad del momento. En él su autor documenta la España de los primeros años 40 con sus secuelas de pobreza, miseria, desigualdades sociales, explotación, hipocresía y represión sexual. Estos aspectos están bien reflejados en la obra y eran los que la prensa y la literatura oficial de la época trataban de ocultar. (Díaz Arenas, 2017: 261-262)

En *Café de artistas* Cancalbús cambia de nombre en numerosas ocasiones. Se llama indistintamente Isidro Gil Ciruelo, Paquito, Julito, Esteban, “joven de provincias”, Cándido Calzado Bustos, o simplemente Cancalbús. El escritor ilustra el accidente narratológico con una simple explicación: “Nosotros a Cándido Calzado Bustos le llamamos Paquito, a veces; otras veces le llamamos Julio; el caso es entenderse” (Cela, 1953: 35). Y, efectivamente, ese el quid de la cuestión, lo importante es entenderse. Sin duda Cela emplea esa metáfora construcción de la identidad del protagonista para transmitir la idea de lo irrelevante del ser en mitad de una sociedad totalitaria. Por otro lado, siguiendo



muy de lejos los postulados de Heidegger, Mario Magallón describe sin embargo muy convincentemente cómo se genera ese sujeto posmoderno en mitad de una sociedad castradora:

Las preocupaciones por la “cientificidad” de las filosofías en el siglo XX, desde diversas posiciones teóricas e ideológicas, van a colocar al ente, al *Dasein*, a la existencia, como un ser que pierde su razón de «ser en el mundo», para aparecer como un «ente seriado», masificado, allí donde el sujeto ya no establece relaciones libres con los otros y no realiza esa acción vital a su ser, a su existencia, al *mitdasein* —al ser con los otros—, ente social que ontológicamente es el fundamento del sujeto y del yo. (Magallón, 2013: 387)

Y sin duda mucho de ello hay también en la construcción múltiple de Cancalbús por medio de esa multi-denominación. No se trata de un personaje plano más, de los que tantas veces ha sido acusado Cela de dar a luz. Se trata de un personaje que va creciendo, que se va componiendo, y que carga sobre sus hombros el peso de toda la trama, pero cuya principal característica es precisamente la indeterminación. En el citado prólogo de Martínez-Barbeito a la edición del relato junto a otros cuentos, de 1969, el crítico de TVE escribía lo siguiente:

Cela se ha pasado su vida de escritor coleccionando tipos raros e inventando otros que nunca han existido pero que pudieran existir. Uno de los modos de caracterización de personajes que emplea Cela con más asiduidad es el de darles nombres punzantes y estrafalarios, que, bien mirado, les vienen de perilla. Con estos tipos y estos nombres forma Cela algo así como un bestiario, como un friso de monstruos entre los cuales, a veces, nace, como una flor entre el barro, alguna criatura dulce y sentimental. (Martínez-Barbeito *apud.* Cela, 1969: 10)

A pesar de que los adjetivos no sean los más apropiados para nuestro protagonista de hoy, sí que me parece que en el caso de Cancalbús, asistimos sin duda al segundo tipo de monstruo, que sobresale del bestiario. Del mismo modo, en el relato se percibe una importante dimensión protagonista-otros, como hemos dicho, que se jacta sin duda de viajar por todas las corrientes existencialistas que manejaron los escritores del siglo XX en la península -desde Kierkegaard, hasta Camus y Sartre, pasando por Heidegger y Ortega- sin detenerse explícitamente en ninguna y en todas a la vez. En este caso el protagonista es el ejemplo del que se deducen el resto de personajes, el resto de lectores, y la sociedad peninsular de principios de los cincuenta. El sujeto se



adapta al medio en cada momento y no puede permitirse concebirse a sí mismo como un Uno, completo, con mayúsculas, sino que debe entenderse como un ser poliédrico preparado para adaptarse a cualquier situación que se le ponga por delante. Lo importante es sobrevivir; pero sin duda es posible.

Conclusiones semánticas: el optimismo y el vitalismo

La puerta giratoria de Cela es reflejo de la vida peninsular del medio siglo. Igual que el relato es circular entre el capítulo uno y el diez, la vida parece subsumirse en un mito sisífico que se repite hasta el hartazgo y del que parece que no se puede salir pero sin embargo hay que aceptarlo. En *Café de artistas* parece que el escritor opta por la esperanza sin lugar a dudas y lo hace precisamente a través del personaje principal que le permite diferenciar a un individuo de la masa, como símbolo de buena nueva. Cela sabía que el momento histórico que vivía estaba marcado por el hastío, por la dificultad del ascenso social, por la hipocresía, por el revanchismo, y por un falso determinismo que ahogaba a los españoles. En el muy bien documentado estudio sobre el exilio español que hizo Jordi Gracia en su libro de 2010, *A la intemperie*, recogía en pocas palabras la situación complicada de Cela en la península tras el triunfo de *La colmena* en España y, entre otras cosas, la fundación de *Papeles de Son Armadans* a finales de 1955, “el más duradero de sus empeños” (Neira, 2014: 191), con la ayuda inestimable de su subdirector, José Manuel Caballero Bonald (Neira, 2014: 191):

Por *Ínsula* supieron Juan Ramón y Zenobia qué era *La familia de Pascual Duarte*, la pidieron, la leyeron y no les gustó ni al uno ni a la otra, aunque por razones distintas, y en cambio gustó a muchísimos otros exiliados, como Corpus Barga y Arturo Barea, que valoraron la calidad de otros libros de los años cuarenta de Cela, como el *Viaje a la Alcarria* o *La colmena*, por mucho que supieran, como el propio Cela le escribía a Corpus Barga en 1958, que esos libros habían aparecido en España porque él era parte de la victoria [...]. (Gracia, 2010: 124)

Cela estuvo comprometido de muy distintas formas en la posguerra franquista, tanto nacional como internacionalmente. Fue un personaje pintoresco del entramado del régimen al que no fácilmente puede describirse más allá de incorporarle a esa clase social medio-burguesa de que hablaba Umbral en el prólogo de *San Camilo 1936*, que efectivamente le había beneficiado también



desde su infancia y hasta su paso por la guerra en el bando del ejército nacional. En sus memorias de 1993 definía, de entre otras muchas maneras de hacerlo, el final de la Guerra Civil como sigue:

La justicia puede ser peor que la venganza, en teoría, no, pero en la práctica, sí. [...] El carlismo y el falangismo, aquél con más veteranía, este otro con mayor pujanza, fueron dos situaciones transitorias, adjetivas, efímeras, que no tuvieron mando jamás aunque Franco les hubiera hecho creer que sí en algunos momentos; el doble mal histórico de España fue entonces, como lo fue siempre, la Iglesia y el Ejército, mejor dicho, el entendimiento caduco que se tenía de la Iglesia y del Ejército. [...] La falacia aquella de la venturosa y dolorosa paz y todos sus amargos preámbulos y epílogos no hubiera necesitado para nada poetas que la cantasen solemnemente sino políticos que la encauzaran inteligentemente en un bando o en el otro, antes y después de la Guerra Civil y dentro de España o en la amarga y mantenida diáspora. Yo prefiero la poesía a la política, también me gusta más y eso lo sabe todo el mundo, [...]. (Cela, 1993: 310-319)

No parece que sea el momento de dilucidar qué situación ideológica, ni por supuesto ética, ocupó en ese complejo marasmo de relaciones que manejó durante la larga posguerra. Y tampoco tenemos los instrumentos necesarios para hacerlo. En este caso se ha tratado solo de acercarse a la perspectiva que traslada en esta novela corta sobre la posguerra peninsular y en este sentido sí que es bastante clara, aunque sea desde un planteamiento más filosófico que estrictamente sociológico. La obra de Cela planteó siempre que su mundo era castrador y forzosamente determinista, aunque lo fuera más para las clases sociales bajas evidentemente; si bien ni siquiera parece que se pueda determinar qué opinión real podría haber tenido el escritor acerca de los medio-burgueses de su misma clase, tan complejamente retratados en todos sus textos. En su prólogo a *Tobogán de hambrientos*, que cito de nuevo, el escritor afirmaba lo siguiente en este sentido:

[...] se me achacó que me río de la miseria. Ni merecería la pena esforzarse en atajar tan craso error: de lo que me río –y a violentísimas y desaforadas carcajadas- es del tibio mundo pequeñoburgués que acuna y hace posible esa misma miseria que le espanta y sobre la cual se alza. (Cela, 1999: 13-14)

En su caso, Cancialbús, que se hace un hueco en la sociedad madrileña, lo hace sin renunciar a su posición de chico provinciano, pero no obstante sí que parece querer pertenecer a ese oscuro mundo de la pequeña burguesía. O quizás sólo quiera burlarse de él. Su sarcástico nombre desde luego no ayuda a dilucidarlo.



No está clara la posición sociológica del escritor en este texto, pero tampoco lo está en el resto de sus obras, siempre teñidas además de una ironía indescifrable.

En un plano más bien filosófico, sí que es sin embargo diáfano que Cancialbús se niega a aceptar el determinismo y que se enfrenta a un entorno que no le es favorable en ningún sentido, y que le sale bien. Cela se pone así al nivel de los grandes pensadores existencialistas. Cancialbús simplemente quiere sobrevivir y superar el absurdo de su existencia. Lo hace sin prisa y logra aprender a vivir manejando el desorden. Es un vitalista por excelencia que se enfrenta a la sinrazón y que consigue vencerla a base de establecerse en ella. Es también, como hemos visto, un antihéroe en cierto sentido; pero esta condición es la única que le permite al escritor establecer una solución de optimismo para el destino de su protagonista. El profesor británico David Henn, en un artículo titulado precisamente “El pesimismo en la narrativa celiana” para la revista *Hispanística XX*, que en 1990 rendía homenaje al autor gallego, terminaba planteando lo siguiente:

Pero esto no quiere decir que a lo largo de la obra celiana se nos dé una visión del hombre y de la sociedad que es de un pesimismo absoluto. En casi todas las novelas de Cela hay, de vez en cuando, muestras de cariño, momentos de optimismo y actos de generosidad. Algunos de los personajes novelescos parecen darse plena cuenta de la crueldad y del egoísmo de mucha conducta humana, y de vez en cuando un personaje o un narrador levanta la voz en protesta. (Henn, 1990: 67)

Y es que en *Café de artistas* asistimos, efectivamente, a un optimismo posibilista, de mínimos; pero ello no podría ser diferente teniendo en cuenta el contexto de escritura del libro. Gonzalo Sobejano, en su ya afamado artículo sobre *La colmena* para el homenaje de *Cuadernos Hispanoamericanos* a Cela del verano de 1978, “*La colmena*: olor a miseria”, concluía lo siguiente:

El final de *La colmena* no es, pues, un final pesimista: si no puede calificársele de esperanzador, sí al menos de caritativo. [...], [H]ay en esta novela una paradoja tonal entre la objetividad propuesta por el relator y su participación sentimental -más frecuente de lo que parece- en el hacer y padecer de sus personajes. (Sobejano Esteve, 1978: 119)

Algo que hemos tratado de trasladar a esta novela corta de 1953. Cancialbús rechaza ayudar a su prima, se guía por sus instintos básicos al encapricharse de



Rosaura, y antepone sus intereses a los de los demás para lograr abrirse su camino en el gran *Café de artistas* que es el Madrid del medio siglo. El escritor, a través de una amalgama de las grandes corrientes del ser del siglo XX, ha concluido que, ante la adversidad, sea del tinte que sea, es posible y es necesario vivir, aunque sea en forma de antihéroe:

La puerta giratoria del Café de Artistas es una bonita imagen algo semejante a un bonito hallazgo al que se puede estrujar y estrujar, hasta sacarle todo el partido posible. El Café de Artistas está lleno de aleccionadores, de sobrecogedores hallazgos. (Cela, 1953: 53)

Conclusión

Tras haber analizado la novela corta desde un plano fundamentalmente narratológico y tangencialmente semántico, parece que no podemos determinar qué opinión real podría tener Cela sobre los personajes de su época que recreó en su *Café de artistas*, y desde qué perspectiva personal los miraba; son asuntos prácticamente imposibles de adivinar.

Que el antihéroe sea el único que se salva, nos da una idea de lo complejo de su pensamiento en esos sentidos. El realismo celiano es poliédrico y la realidad que viene retratada, lo hace con todas sus complejas aristas. Sus textos parecen más crónicas periodísticas que novelas, donde el escritor quiere hacerse presente en su fuero interno, pero termina permaneciendo en el anonimato ideológico, como un observador necesariamente neutral. Incluso en las novelas en las que el narrador parece confundirse con la propia figura del escritor, a través de diversos juegos narratológicos, como ocurre en el caso de esta obra, además, son muy enigmáticas a todos esos respectos porque los juicios nunca son definitivos y el sarcasmo invalida prácticamente aquellos que así podrían parecer a priori.

Paul Ilie en su ya varias veces mencionado libro sobre la novelística de Cela, empleando una compleja perspectiva de análisis narratológico-sociocrítica, afirmaba lo siguiente en torno a *San Camilo 1963*: “[...] La precisión histórica se ve desacreditada por las observaciones que hace el narrador sobre la política y la cultura. Existe un decidido propósito de “no saber nada”, un desdén para con el ejercicio de la inteligencia racional” (Ilie, 1978: 276-277). Y, un poco más



adelante, el crítico americano volvía a poner de manifiesto esa inconcreción pretendida, tanto histórica como ideológica, en los siguientes términos: “El narrador presenta poco conocimiento de sí mismo en cuanto individuo socialmente determinado. Este defecto es querido, naturalmente, por Cela; [...] Nunca descubre el lector cómo se relacionan el yo y la sociedad, menos aun lo que pone en marcha a estos dos mundos” (Ilie, 1978: 286). Afirmaciones que sin duda se hacen válidas para la novela que hoy analizamos.

Finalmente, la poeta Sagrario Torres, en el monográfico homenaje a Cela de *Cuadernos Hispanoamericanos*, escribía por su parte lo siguiente:

¿Qué contiene, qué dice, qué aprendemos en la obra literaria de Cela? Para mí contiene toda la complicada naturaleza del hombre, sus múltiples comportamientos, sus grandezas y sus debilidades, sus virtudes y sus vicios, su ángel bueno y su ángel malo. Y me dice todo lo que sin que él pretenda enseñarnos yo aprendo: a regocijarme y a conmovirme; también a meditar, por cuanto que descubro en su prosa una honesta filosofía, como él dice, y una moral para la que no hace falta tener una mirada demasiado penetrante; una moral, que enseña sus claros perfiles, por mucho vitriolo con el que nuestro escritor quiera desfigurarla. Nada más lejos del ánimo de Cela que aspirar a un pulpito de moralizador. (Torres, 1978: 273)

Efectivamente, quizás la opinión de Cela fuera lo de menos y sólo pretendía ofrecer un retrato de su entorno, donde los juicios críticos eran relegados al lector activo que reclamaba Castellet. Quizás fuera esa la posición más inteligente. O quizás fuera la única que consideró a su alcance dada su controvertida situación dentro del régimen.

La denuncia de Cela parece estar dirigida hacia todo y hacia todos, y por eso se nos hace a menudo conflictiva. Josefina Aldecoa en su antología “de amigos”, *Los niños de la guerra* (1983), declaraba en el prólogo con respecto a *La familia de Pascual Duarte*, que “aquello sí que tenía que ver con lo que los jóvenes deseaban conocer, [que] aquello sí [que] era un eslabón con [su], aparentemente desaparecida, historia literaria” (Aldecoa, 1983: 20) y es una buena manera de resumir los logros del escritor gallego en un clima en el que la literatura tanto tenía que decir y tan poco se le permitía.



Bibliografía

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2021). "La ficcionalidad: las modalidades ficcionales", *Castilla. Estudios de literatura*, n.º 3, pp. 299-325.
- ALDECOA, Josefina (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya, Col. Tus libros.
- BARTHES, Roland, et al (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Ciencias sociales.
- BUCKLEY, Ramón (1974). "Del realismo social al realismo dialéctico", *Ínsula*, n.º 326, pp. 1-4.
- CASTELLET, Josep María (1955). *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Laye.
- CELA, Camilo José (1945). *Pisando la dudosa luz del día. Poemas de una adolescencia cruel*. Barcelona: Ediciones del Zodiaco.
- CELA, Camilo José (1953). *Café de artistas*. Madrid: La Novela del Sábado.
- CELA, Camilo José (1996). "Historia incompleta de unas páginas zarandeadas", *Papeles de Son Armadans*, tomo XL, n.º 120, pp. 231-240.
- CELA, Camilo José (1969). *Café de artistas y otros cuentos*. Madrid: Biblioteca Básica Salvat de Libros RTV.
- CELA, Camilo José (1993). *Memorias, entendimientos y voluntades*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CELA, Camilo José (1999). *Tobogán de hambrientos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CRUCES COLADO, Susana (2006). "Las traducciones de Camus en España durante el franquismo: difusión y censura", *Journal of Franco-Iberian Studies*, n.º 2, pp. 82-113.
- DÍAZ ARENAS, Ángel (2017). *De Pascual Duarte a Madera de boj, de Camilo José Cela. Catorce pasos hacia la modernización de la novela*. Frankfurt: Peter Lang GmbH.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- HENN, David (1990). "El pesimismo en la narrativa celiana", *Hispanística*, n.º 8, pp. 53-68.
- ILIE, Paul (1978). *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos.
- MAGALLÓN ANAYA, Mario (2013). "El problema del sujeto en la posmodernidad", *Bogotá*, n.º 83, pp. 381-408.
- NEIRA, Julio (2014). *Memorial de disidencias. Vida y obra de José Manuel Caballero Bonald*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- SOBEJANO ESTEVE, Gonzalo (1978). "La colmena: olor a miseria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 337-338, pp. 113-126.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo y Josep María Castellet (1980). "La colmena". En Rico, Francisco (Dir.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona: Crítica
- TORRES, Sagrario (1978). "El otro Cela", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 337-338, pp. 272-288.

Fecha de recepción: 30 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2021

Something is coming: La iconoclasia anticolonial hispánica en los Estados Unidos

From *Something is coming*: Hispanic anti-colonial iconoclasm in the United States of America

RITA ALOY RICART Y NATHANIEL SOLA RUBIO
UNIVERSITAT JAUME I DE CASTELLÓ

Resumen: La iconoclasia ha sido una práctica constante pero cambiante a lo largo del tiempo. En este sentido, el presente artículo estudiará la “iconoclasia anticolonial” contemporánea imbricada al territorio estadounidense, ejercida, específicamente, sobre conmemoraciones que celebran la expansión peninsular en el país, mediante monumentos designados a Cristóbal Colón o Fray Junípero Serra. Por tanto, se analizarán las razones del surgimiento de esta oleada iconoclasta y su difusión, sujetas al sentido de la identidad y el conflicto de la preservación tradicional, manteniendo como principal motor la plusvalía ejercida sobre las imágenes.

Palabras clave: iconoclasia, poscolonialismo, identidad, monumentos.

Abstract: Iconoclasm has been a constant but a changing practice over time. In this regard, the following paper will study the contemporary ‘anti-colonial iconoclasm’ that has been developed in the US territory, specifically on commemorations which celebrate the peninsular expansion in the country, through monuments devoted to Christopher Columbus or Fray Junipero Serra. Thus, the reasons for the emergence of this iconoclastic wave and its spreading will be analyzed, being subjected to the sense of identity and the conflict of the traditional preservation, maintaining the surplus value exerted on the images as the main driving force.

Key words: iconoclasm, postcolonialism, identity, monuments.



Qué es la iconoclasia

La iconoclasia es un tema que cuestiona la compleja relación que siempre ha existido entre las personas y las imágenes. Desde por qué y qué motiva la destrucción de algo que sólo es una representación material, hasta cómo podemos pensar la iconoclasia actualmente. No obstante, en la contemporaneidad, caracterizada por los medios digitales y la velocidad e inmediatez de las imágenes, tales actos no sólo aumentan, sino que también adquieren mayor visibilidad (Freedberg, 2017: 68-69), siendo necesario plantear contextos alrededor de la mirada iconoclasta; cómo se miran las imágenes y qué respuestas emocionales suscitan.

Con ello, el presente artículo abordará el estudio sobre los actos iconoclastas ocasionados en Estados Unidos durante el último año hacia figuras relacionadas con el ámbito hispano, teniendo en cuenta, especialmente, los monumentos dedicados a las personalidades de Cristóbal Colón y Fray Junípero Serra. Dichos actos tienen como objetivo reenfoque la mirada hacia situaciones sociales, culturales y políticas, por lo tanto, deben estudiarse con el fin de, no únicamente castigarlos o rechazarlos, sino también otorgar una perspectiva de estudio y comprensión por ambas partes del pensamiento social y académico. Para su análisis, se emplearán los enfoques cohesionados desde los postulados de la Historia del Arte, la Cultura Visual y la perspectiva poscolonial. El objetivo principal se centrará en reflexionar críticamente sobre las motivaciones que han dado origen a estos episodios iconoclastas, proporcionando una visión epistémica en torno a los actos de la iconoclasia anticolonial, manteniendo, como finalidad, dar respuesta a las preguntas inicialmente planteadas.

Cabe apuntar que, como objeto de estudio dentro de la Historia del Arte, la iconoclasia fue un tema marginal, ya que los académicos consideraban que la disciplina debía encargarse, primordialmente, de investigar y analizar la creación de las obras artísticas (Freedberg, 2017: 37). Aunque empezó a introducirse en la materia conforme se volvió fundamental la relación entre arte, historia y sociedad, suscitando un gran interés a partir de los estudios posestructuralistas. David Freedberg planteó que tanto la admiración como la



aversión hacia las imágenes son conductas igualmente válidas, revelando lo que les une y condiciona. Para llevar a cabo este estudio, partió de dos dimensiones: la política y la psicológica (Freedberg, 2017: 17).

Son numerosos los episodios históricos que abordan las diversas manifestaciones de la iconoclasia, entre ellos la guerra iconoclasta de Bizancio durante los siglos VIII y IX. Este acontecimiento dio lugar a una gran controversia entre iconólatras e iconoclastas poniendo en tela de juicio la legitimidad de las representaciones divinas y su culto, lo que motivó la destrucción de numerosas imágenes religiosas debido a que éstas no sólo se consideraban objetos para la contemplación, sino que también se empleaban para fines tangibles¹ (Belting, [1990] 2009: 31). El carácter político o teológico que impulsa tal destrucción también se llevó a cabo en la conocida *Beeldenstorm* de los siglos XVI y XVII. También llamada “furia iconoclasta”, fue desarrollada por los grupos favorables a la Reforma protestante del Norte de Europa, siendo una respuesta justificada hacia la considerada idolatría católica. Nuevamente, se ponía de manifiesto el conflicto sobre la dialéctica entre la imagen, su referente y su observador (Velandia, 2018: 15). En un contexto más reciente, tiene cabida la perspectiva política de la iconoclasia durante la desintegración de la Unión Soviética. La URSS había supuesto un dominio tanto temporal como geográfico, por lo que los monumentos de sus líderes se encontraban repartidos por todos los países ocupados. A partir de 1989 la idea de la autoridad soviética empezó a ser destruida física y figurativamente: el culto a la personalidad de Lenin por medio de las estatuas públicas desencadenó que muchas fueran retiradas tras la caída del comunismo, suponiendo el fin simbólico del dominio ruso exponiéndose, así, los diversos usos del pasado (Flier; Cardona, 2019: 2) que, a su vez, van definiendo la trayectoria de la iconoclasia. Más allá de los motivos concretos que impulsaron la destrucción de estas figuras, “llaman la atención sobre la agencia de las imágenes y su lugar en las sociedades” (Velandia, 2018: 15).

¹ Por fines tangibles, siguiendo con la iconoclasia bizantina, Hans Belting se refiere a la defensa contra el mal, la curación o incluso la defensa del Imperio. Igualmente, concreta que las imágenes van ligadas a la sociedad y simbolizan una comunidad, por lo que también sirven para crear una identidad colectiva (Belting, [1990] 2009: 31).



La plusvalía de las imágenes

Para entender estos episodios históricos de iconoclasia, su dinamismo y, por tanto, los ataques contemporáneos hacia las imágenes, es importante el término “plusvalía”, el cual amplía la propia naturaleza de lo considerado un objeto y añade un nuevo medio para su aproximación, donde tanto el amor como el odio hacia las ‘meras imágenes’ participan de una dialéctica iconológica (Mitchell, 1986: 208). Thomas Mitchell acogió la palabra para aplicarla sobre los objetos artísticos, con la finalidad de comprender y englobar la heterogeneidad de las distintas respuestas que una imagen provoca, las cuales adquieren un valor determinado según el observador.

En el caso de la iconoclasia anticolonial, existe una ambivalencia de opiniones fomentadas sobre un personaje conmemorado en el espacio público, relacionado con el período de la conquista y la colonización de América. En este sentido, por un lado, hay quienes ven en los monumentos hispanos un motivo de persistencia colonial dentro del territorio en el que se sitúan y, con ello, ayudan a perpetuar la imagen del triunfo eurocéntrico, sin tener en cuenta a las víctimas de la expansión; otros ven en ellas un valor infundido y hegemónico que el Norte Global² siempre ha defendido como principios clásicos de legitimación histórica.

Un claro ejemplo de estas dinámicas son los debates surgidos por la toma de decisiones del concejal O’Farrell sobre la ciudad de los Ángeles en 2018 (fig. 1). Su iniciativa para cambiar el nombre de la festividad del 12 de octubre, *Columbus Day*, a “el día de los pueblos indígenas, aborígenes y nativos” hizo reflexionar a la comunidad angelina. Él mismo señaló que este acto:

Es un paso natural para la eliminación del falso relato en el que Cristóbal Colón descubrió América [...] Colón en persona fue responsable de las atrocidades y sus actuaciones pusieron en marcha el mayor genocidio de la historia. Su imagen no debería ser celebrada en ningún sitio (Rodríguez, 2018).

² Término utilizado por los estudios poscoloniales que engloba al conjunto de países que tienen acceso a altos medios tecnológicos y ejercen influencias de poder sobre otros territorios.



Fig. 1: s.a., “retirada de la estatua de Colón en Los Ángeles”, CNN Español.

Ante la propuesta de estos cambios, únicamente el concejal italoamericano Joe Buscaino y sus seguidores objetaron: “con o sin Colón, los italianos continuarán celebrando sus sacrificios y contribuciones a este gran país y a nuestra gran ciudad”. Ese mismo año, por parte de la administración de O’Farrell y la Comisión de Indígenas Nativos Americanos de la ciudad (LANAIC), se decidió la retirada pública del monumento a Colón erigido en los Ángeles. El nuevo emplazamiento de la estatua sería decidido por la Junta de Supervisores y la Comisión de Artes del Condado (Rodríguez, 2018).

Este ejemplo expone la retórica que se ejerce sobre la iconoclasia, bajo la cual el concepto de la ideología se materializa en las imágenes. Dentro del proceso de materialización, el iconoclasta actúa acorde a su propia concepción ideológica, suplantando o erradicando el anterior ídolo; la damnificación, por tanto, engendra un nuevo valor que revitaliza o polariza la imagen. A partir de dicha prerrogativa, se puede esclarecer parte del conflicto sobre la estatua de Colón erigida en los Ángeles, debido a que, en su gran mayoría, las conmemoraciones designadas al almirante en parte de los Estados Unidos –y ésta particularmente– han sido regalos de las comunidades italoamericanas (Rodríguez, 2018). Por otro lado, los pueblos indígenas de California entran en conflicto con la representación pública de este personaje; para ellos no es un signo de identidad, sino un vestigio de sometimiento y violencia.

El sentido de la identidad en el ejercicio de la iconoclasia anticolonial será un fuerte motor para comprender la plusvalía. Más allá de las consecuencias ahistóricas que académicamente se puedan establecer respecto a las consideraciones u opiniones de los grupos, es importante



observar cómo se han desarrollado los conflictos de forma “asimétrica”³, la relación que cada uno posee en función de la imagen y qué valor, sujeto al observador, tiene la iconoclasia en estos casos.

La iconoclasia anticolonial en los Estados Unidos

En términos esencialmente políticos, es importante mencionar el carácter público que adquiere el objeto de estudio. Sobre los monumentos estadounidenses han existido dos formas de ejecutar la iconoclasia: la primera en referencia a aquellas almacenadas o derrocadas por el mismo estado y las autoridades. La segunda menciona las actuaciones llevadas a cabo por los manifestantes o público en general, emergido del descontento sobre una representación concreta. Ambos procedimientos responden a la categorización de “iconoclasia política”, definida por Dario Gamboni como: “crítica y rechazo de las autoridades y normas tradicionales y no de las manifestaciones antitradicionales” (Gamboni, 2014: 29).

Thomas Noble, habló de “tensiones y desgarros en el tejido social” ([2011] 2012: 4), que pueden producirse por la frustración reprimida que estalla en un momento concreto, cuando uno o varios grupos sociales muestran una disociación con la narrativa hegemónica. Debe tenerse en cuenta que este factor no solo se ha producido en Estados Unidos por las recientes protestas anticoloniales, ya en 1776, durante el apogeo de la Independencia estadounidense, las tropas de George Washington derrocaron la estatua ecuestre del rey George III ubicada en Bowling Green, Nueva York (Alimsinya Atuire, 2020: 455).

Lo “anticolonial”, añadido al concepto de la iconoclasia, se debe a la animadversión sobre aquellos monumentos y conmemoraciones relacionadas con figuras que aluden al período histórico colonial y esclavista del país. Bajo esta prerrogativa, es importante destacar que dentro de los Estados Unidos la iconoclasia anticolonial tuvo su auge tras la elección del presidente Donald

³ “Los llamados conflictos asimétricos se definen por esa diferencia operativa que lleva a la parte más débil a buscar otras estrategias que le permitan igualarse a su oponente. Una de esas estrategias consiste en desarrollar acciones que impacten de manera sensible en la imaginación colectiva de los oponentes” (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2015: 14).



Trump en 2016. Ejemplo de ello fue la erradicación en 2017 por parte de la ciudad de Nueva Orleans de la columna conocida como el Lee Circle, además del ataque a numerosos monumentos de Colón distribuidos por todo el país. Debido a la creciente oleada iconoclasta la AHA (Asociación Histórica Estadounidense), dio tres opciones para afrontar un monumento asociado a la esclavitud o el racismo: explicar e interpretar el monumento en su contexto; proporcionar un contra monumento para conmemorar los nuevos valores; o retirarlo directamente, lo cual sería en sí mismo un acto iconoclasta (Hardin, 2020: 2).

Las razones que han motivado de nuevo su aparición emergieron a raíz de las protestas sociales contra las injusticias perpetradas por las dinámicas de poder de un grupo, en este caso de carácter étnico o racial, sobre otro, junto con la reaparición mediática en 2020 del movimiento *Black Lives Matters*, como consecuencia del asesinato del afroamericano George Floyd a manos de un policía en Minneapolis. Tras la difusión en redes de dicho acontecimiento, numerosas estatuas designadas a confederados, esclavistas y conquistadores fueron objeto de iconoclasia. Al menos nueve estatuas de Colón y otras seis de Fray Junípero Serra se atacaron a modo de protesta. Como respuesta, diversos medios de comunicación se hicieron eco del descontento y mostraron su absoluto rechazo sobre las actuaciones cometidas, aludiendo a los instintos “salvajes” e “incivilizados”, que provoca la destrucción de un objeto artístico, tal como ya lo definió Louis Réau en la *Histoire du vandalisme* (Durán, 2010: 54). Actualmente, estos han mencionado la responsabilidad histórica que debe tomar el iconoclasta cuando atenta o destruye un monumento; de esta forma lo retracta el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince en su entrada “Bobadas de la iconoclasia” (Abad Faciolince, 2017) o la ensayista María Elvira Roca Barea, quien además señaló que estos acontecimientos han sido provocados por el “indigenismo radical” o “indigenismo de salón” (Peiró, 2017).

En contraste a las anteriores objeciones, Paul Hardin Kapp indicó que la tradición no es el equivalente significativo a la conservación patrimonial. La tradición es el valor que se les da a los objeto o acciones, no estos en sí mismos, sería la “plusvalía” dotada a la materia la que mantendría viva la



propia imagen, y en ella todos los miembros de la sociedad participarían de una forma u otra (Hardin, 2020: 4). Por tanto, se acepta lo patrimonial como algo “tradicional”, según la perspectiva o el concepto de identidad de unos sujetos concretos, en este caso hegemónicos, sin dar cabida al resto o conjunto de la población, es decir, ante este tipo de iconoclasia se aplica lo que Edward Shils denomina “objeciones culturales” (Shils, 1951: 53). Este hecho, visualmente, se percibe en el derribe cometido contra la estatua de Colón en Baltimore, la cual fue inaugurada por el expresidente Ronald Reagan en 1984, quien, a su vez, conmemoró a Colón en su discurso de 1988, señalando que: “era un soñador, un hombre de gran visión y coraje, un hombre lleno de esperanza por el futuro [...] Mezclen todo y se podría decir que Colón fue el inventor del Sueño Americano” (s.a., 1988) (fig. 2 y fig. 3). Cabe añadir que los ataques se produjeron tras las declaraciones de Donald Trump por la celebración del 4 de julio de 2020, donde proclamó: “juntos lucharemos por nuestro sueño americano y para defender, proteger y preservar el modo de vida que empezó en 1492, cuando Colón descubrió América” (La Razón, s.a., 2020). En este sentido, Leon Kass, Amy Kass y Diana Schuab, analizaron la figura de Cristóbal Colón como icono de los Estados Unidos:

La asociación entre Colón y los Estados Unidos continuó prosperando a medida que los colonos revolucionarios buscaban distanciarse de Inglaterra. [...] En Colón hallaron un héroe que se había atrevido a cruzar un mar desconocido, dejando atrás el Viejo Continente (Shaw, 2018).



Fig. 2 (izquierda): Lana Harris, “President Ronald Reagan addresses a ceremony in Baltimore, to unveil a statue of Christopher Columbus”, The Salt Lake Tribute.

Fig. 3 (derecha): Louis Krauss, “derribo de la estatua de Colón en Baltimore”, La Sexta Noticias.

Así pues, a finales del siglo XVIII, los americanos veían en Colón “una



mítica figura fundacional”, mientras que en el siglo XIX fue un “arquetipo del ideal americano: atrevido, aventurero e innovador” (Heike, 2014: 58). Por otro lado, la directora de la comunidad indígena de Nueva York, Melissa lakowi:he'ne' Oakes, indicó que el peligro real, no eran quienes pretendían derrocar los monumentos, sino la exaltación a figuras como la de Colón, una cuestión apoyada por la cofundadora del *Black Lives Matter Greater* de NY, Chivona Newsome (Yáñez-Richards, 2020).

Por otro lado, los ataques y posterior retirada de la estatua de Fray Junípero Serra en el capitolio de Sacramento (California) provocó crispación (fig. 4) y, consecuentemente, otras implicaciones que resignificaron el monumento. Para la identidad española el fraile fue simplemente un misionero pacífico que actuó en la región de California y, tras los ataques a varias de sus estatuas, ha sido loado en diferentes medios de comunicación, los cuales condenan tales actos mediante una justificación histórica remarcando su labor de evangelización y urbanización en el territorio americano (Cervera, 2018). Sin embargo, para las comunidades indígenas el período misional tuvo un gran impacto negativo sobre la gestión y cultura de sus antecesores. El asambleísta James Ramos, primer nativo americano en formar parte de la Legislatura de California, afirmó que:

Es la hora de participar en una evaluación completa y honesta sobre el impacto devastador del período de la Misión y lo que significó para los nativos americanos de California. Serra fundó nueve de las veintidós misiones de California y es el símbolo de la era de la misión. [...] Es el momento de que se escuchen voces adicionales y de que California entienda más plenamente este período (Bykova, 2021).



Fig. 4: Nathaniel Levine, “pedestal atacado de la estatua de Fray Junípero Serra en Sacramento”, Los Angeles Times

Así mismo, Ramos presentó un proyecto de ley, el cual fue aprobado, para reemplazar la estatua por un monumento en honor a las comunidades



indígenas de la zona.

Según el filósofo y profesor James J. Rawls, las misiones eran conocidas como reducciones o congregaciones forzosas, que tenían el propósito de asimilar a la población nativa bajo la cultura europea y la doctrina católica, establecida ya en 1521 (Rawls, 1984: 14-16). El hecho de que actualmente no se hayan realizado políticas por la preservación de las creencias y los espacios de estas comunidades, ha encabezado parte de las dinámicas sobre la iconoclasia anticolonial del continente, además de las constantes y numerosas imágenes estereotipadas que desde el inicio de la conquista se han mantenido sobre los nativos, tales como las vejaciones sobre el salvaje inclemente o el paternalismo exacerbado del buen el salvaje. Todas las contrapartes evidencian un choque de identidades y una vitalidad intrínseca de la propia representación que afecta a la conciencia moral de los grupos.

En este sentido, Ernst Gombrich señala que existen varios niveles de significados, distinguiendo así entre significado, significación e implicación de la imagen. Por significado, se entiende la intención principal del autor, aquello que pretende, aunque el intérprete no siempre puede averiguar la intención original de la imagen (Gombrich, [1972] 1986: 14-16). Por ello, en determinados contextos, se utiliza significación e implicación. Las implicaciones explican tanto el significado de las imágenes como sus cambios de significación y, por tanto, el interrogante sobre la ambivalencia siempre queda abierto, en tanto que las imágenes pueden ser portadoras de todo tipo de implicaciones. Los ataques hacia figuras e imágenes de la conquista tienen unas “categorías de acogida social” (Gombrich, [1972] 1986: 44), como ocurre con todos los símbolos, privando, en este caso, a la imagen de su poder íntegro. Igualmente, a un nivel social más amplio, al atacar dichos símbolos, se menoscaba el poder mismo (Freedberg, 2017: 211). De este modo, las estatuas damnificadas designadas a Colón o Fray Junípero Serra se observan ahora con una significación distinta al significado pretendido inicialmente, es decir, ya no son figuras que conmemorar, sino vestigios de un pasado colonial que debe ser repensado, reubicado, retirado o eliminado.

Con ello, la iconoclasia hacia estos monumentos se explica partiendo de



la relación entre sus atacantes y el objeto de representación, de ahí que la cuestión fundamental sea “qué tipo de relación suscita la imagen a los ojos del iconoclasta y en qué sentido debe ser regulada” (Otero, 2012: 14). Por este motivo, existen determinadas implicaciones en una sola imagen que provocan una ambivalencia, es decir, una plusvalía, ya que la identidad española y la identidad indígena observarán de forma distinta la figura conmemorada. Por tanto, se puede calificar a la iconoclasia como la manifestación de una disputa en torno al poder. Una disputa en la que se tratan de solventar, entre otros aspectos primordiales, las relaciones de dominación del espacio público (Otero, 2012: 14).

Tras lo expuesto, es interesante observar el punto de vista de Martín Warnke, quien destacó la existencia de iconoclasias desde arriba y desde abajo; aquellas que corresponden a los intereses de quienes ocupan el poder; y las que se originan por la impotencia política que impide la atribución de símbolos propios. Generalmente suelen ser las de “abajo” aquellas que son denunciadas como vandalismo ciego (Durán, 2010: 66). Así es como han sido tachadas las acciones cometidas contra la escultura dedicada a Miguel de Cervantes ubicada en el Golden Gate Park de San Francisco (El confidencial, s.a., 2020), o la del conquistador Juan de Oñate emplazada en Alcalde (Nuevo México), la cual desde 1997 había sido continuamente atacada como respuesta a la Masacre de Acoma⁴ (fig. 5 y fig. 6). Debido a la insistente respuesta por la preservación es necesario preguntarnos qué estamos preservando y, lo más importante, para quién. De tal manera se entiende la perspectiva poscolonial defendida por María Paula G. Meneses, destacando la importancia de mantener un compromiso teórico y político, insistiendo en un dialogo entre los distintos agentes de la historia, siendo conscientes del ejercicio de dominación histórica que se ha producido desde el Norte Global (Meneses, 1972: 28), sin imposibilitar que dichas cuestiones se planteen en un espacio cohabitado, en esa plusvalía otorgada a las imágenes, en la cual la

⁴ Se refiere a la masacre cometida por el conquistador Juan de Oñate contra la comunidad indígena de Acoma en 1599, debido al temor de un alzamiento. Los sobrevivientes mayores de veinticinco años fueron represaliados bajo el castigo de perder uno de sus pies, sometiendo al resto de pobladores a veintiún años de servidumbre.



iconoclasia puede ser una de las muchas respuestas.



Fig. 5 (izquierda): The Hispanic Council, “estatua pintada de Cervantes en San Francisco”, 20 minutos. **Fig. 6** (derecha): Anthony Jackson, “ataque a la estatua de Juan de Oñate en Albuquerque, Europa Press.

Las nuevas formas mediáticas: la web 2.0.

Generalmente, los actos iconoclastas se llevan a cabo mediante acciones individuales que, posteriormente, resurgen en un modus operandi colectivo, entrando en juego el papel de las formas mediáticas actuales de difusión, retomando la afirmación expuesta por David Freedberg sobre los ataques a las imágenes, los cuales se multiplican “al tiempo que la cultura del arte y la pantalla, como la capitalista, se expanden globalmente” (Freedberg, 2017: 21). Es así como se conoció el primer caso contemporáneo de iconoclasia anticolonial en 2015, valiéndose de la actuación de Chumani Maxwelle contra la estatua de Cecil Rhodes en la Universidad de la Ciudad del Cabo. De esta forma, se desencadenó una oleada de protestas donde cientos de estudiantes atacaban reiteradamente el monumento dedicado a Rhodes, originándose el movimiento *Rhodes Must Fall*, el cual fue cobrando cada vez más repercusión, extendiéndose a otras universidades y países. Finalmente, la estatua fue retirada del campus de la universidad ante la mirada de miles de estudiantes quienes, además, fotografiaron y grabaron el momento (Fairbanks, 2015).

No obstante, el preciso hecho de la instantaneidad en la reproducción y transmisión de imágenes comporta nuevas formas para su control y su conservación dentro del panorama de la iconoclasia contemporánea



(Freedberg, 2017: 69). Un gran ejemplo de ello es la web *toppletheracists.org*⁵ la cual ya es una declaración de intenciones como su propio nombre indica, haciendo referencia directa a la lucha contra el racismo a partir del derrocamiento de estatuas que glorifiquen a figuras vinculadas al colonialismo o la esclavitud—específicamente la desarrollada en la Edad Moderna—, las cuales ayudan a preservar la idea sobre la violencia colonial.

La web consiste en un mapa del Reino Unido que señala dónde se localizan estos monumentos. Cada punto resaltado en el mapa proporciona detalles históricos además de un *link* externo con más información. Igualmente, se especifica si han sido retirados o siguen en sus respectivos emplazamientos. Un importante detalle de la página web es que, a las personas que la visiten o consulten, se les da la opción de añadir más puntos en el mapa. Así, cualquier usuario puede proporcionar más datos y establecer un nuevo lugar que cuente con un monumento sobre el cual deba dirigirse la mirada y repensar su significación. La web *Topple the Racists* expone que Gran Bretaña debe enfrentarse a su pasado colonial y reflexionar acerca de cómo éste sigue condicionando el presente. Proclama su deseo de llevar a debate la continua adoración de iconos y símbolos coloniales. Del mismo modo, no declara abiertamente la intención de atacar y/o derribar todas las estatuas registradas hasta el momento, sino que invita a cada comunidad local a establecer un diálogo con ellas, es decir, son estas comunidades las que deben decidir qué monumentos quieren exhibir en sus poblaciones (*Topple the Racists*, s.a., s.f.).

Esta web es un ejemplo concreto, pero, en términos más generales, en la misma *Wikipedia* encontramos una lista de estatuas y monumentos conmemorativos que sufrieron ataques iconoclastas o fueron retirados durante las protestas surgidas tras el asesinato de George Floyd. Esta lista también puede ir siendo modificada por los usuarios y, contempla tanto estatuas damnificadas y retiradas —o en este proceso—, como estatuas que han sido

⁵ En <<https://www.toppletheracists.org>> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2021].



restablecidas⁶. Ambas plataformas, demuestran la actual diversidad de posibilidades de las imágenes y, en consecuencia, de la nueva iconoclasia, lo cual va ligado al concepto de la web 2.0, que resalta el factor social, puesto que son los usuarios los que pueden desarrollar sus propios procesos comunicativos. Por tanto, se generan unos nuevos modelos de comunicación muy distintos a los tradicionales en los cuales se expande la interacción en una dimensión sociológica donde, las redes sociales, dadas tras este cambio de paradigma comunicativo, crean relaciones multidireccionales entre los usuarios (Cebrián Herreros, 2008: 354). Todo ello va ligado, por consiguiente, al incremento de los actos iconoclastas y su difusión. En este sentido, cabe hacer mención, de nuevo, a la estatua de Cristóbal Colón localizada en el centro de Los Ángeles, la cual fue retirada en 2018. En este caso, O'Farrell retransmitió por su cuenta de *Twitter* la retirada del monumento, al tiempo que 100 habitantes de Los Ángeles asistían en directo a contemplar el acto; igualmente se publicó un post en *Instagram* sobre su retirada (Arranaga, 2018).

Estos son ejemplos de la inmediatez en la transmisión de imágenes, de las consecuencias de la digitalización y de cómo las imágenes adquieren una significación y una nueva forma de control y preservación (Freedberg, 2017: 69). Así mismo, sobre esta cuestión, también puede referenciarse la estatua de Cristóbal Colón damnificada el 12 de septiembre de 2017, a la que se le añadió el *hashtag* *#somethingscoming*. En la era digital, una frase precedida por una almohadilla ya es ampliamente reconocida como un *hashtag* de la red social *Twitter*. Cualquier persona que ingrese en dicha plataforma con este recurso, podrá ver las últimas noticias, comentarios, fotografías, vídeos, etc., relacionados con el tema de búsqueda, elaborados tanto por usuarios como por medios de comunicación oficiales. Es por ello que Hans Belting comenta que actualmente estamos frente a una red mundial de una ilimitada producción de imágenes la cual es difícil eludir, ya que los medios públicos las generan y las consumen en la misma cantidad y a la misma velocidad (Belting, [2006]

⁶En

<https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_monuments_and_memorials_removed_during_the_George_Floyd_protests> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2021].



2012: 82-83).

Los hechos acontecidos y su difusión son notables en el sentido de que las imágenes son calculadas en relación a su valor de impacto para conducir la mirada hacia aquello que genere un gran interés. La canonicidad influye, ya que, cuanto más canónica y mayor estatus tenga una obra, mejor servirá al propósito de llamar la atención para una causa (Freedberg, 2017: 266). Esta razón es por la cual se atacan estatuas públicas de figuras o personajes de la conquista y/o colonización de una forma muy determinada y pensada, para fortalecer el pensamiento poscolonial de la sociedad. Ello comporta que el foco de atención se dirija hacia estos monumentos y provoquen una serie de cuestiones en torno a la figura atacada, así como a sus atacantes. Debates que, nuevamente, tendrán gran repercusión. Por lo tanto, comprendiendo los conceptos expuestos sobre la plusvalía, conjunto a la identidad y la influencia de los nuevos medios tecnológicos, es la manera de abordar la hipótesis inicial, donde la destrucción se convierte en un tránsito para pensar y reflexionar sobre las imágenes.

La iconoclasia sobre el cuerpo: recurrencias y violencia sistemática

Otra de las ideas a tener en cuenta es que los actos iconoclastas tienen recurrencias, es decir, con gran frecuencia se repiten los motivos y los medios, adquiriendo formas estereotipadas. De este modo, habitualmente se elimina “lo viviente” de una imagen. Así, su estatus de poder se descalifica a través de su estatus material. Por tanto, las acciones iconoclastas se manifiestan a través del tiempo con unas formas muy limitadas, pero siempre recurrentes (Freedberg, 2017: 51-54). Tras los conflictos raciales surgidos en 2020 numerosas estatuas de Colón fueron atacadas y se puede observar la continuidad en sus motivos: en Miami se le cubrió la cara con pintura, en Boston fue decapitada, en Houston, se le incorporó la frase “*Rip the Head from your Opressor*” (fig. 7, fig. 8 y fig. 9). También se hallaron estatuas decapitadas de Fray Junípero Serra en Waterbury. Igualmente, otros monumentos de estas figuras ya habían sido atacados con anterioridad de la misma forma. Se observa que la mutilación de rostros enteros es una de las formas más



habituales de iconoclasia, despojando a la imagen de cualquier expresión animada o viviente. También se suele atacar a otras partes del cuerpo de forma simbólica (Freedberg, 2017: 55). Ya mencionada anteriormente, la estatua de Cristóbal Colón situada en Nueva York fue damnificada en 2017 de forma muy concreta: sus manos habían sido pintadas de rojo. Otra situada en Houston también se halló con pintura roja y una de sus manos desaparecida. Igualmente, otros monumentos a personajes relacionados con la conquista también fueron atacados con estas recurrencias, como el pie de la estatua de Juan de Oñate.

Todas estas acciones provocan un impacto en el espectador porque perciben que los ataques se aplican, en cierto modo, no sólo sobre los cuerpos que ven sino también sobre sus propios cuerpos, desarrollándose una empatía con el objeto observado. David Freedberg señaló que:

Infligir daño a un gesto corporal no sólo elimina su capacidad para la ejecución y la terminación de una acción, sino también para la proclamación y la expresión del sentimiento interior. Precisamente esto último es lo que demuestra más poderosamente la vida de la imagen (Freedberg, 2017: 57).



Fig. 7 (izquierda): Christen Clifford, “Christopher Columbus Statue in NYC’s Central Park Vandalized”, *The Wall Street Journal*. **Fig. 8** (centro): Elizabeth Conley, “Vandalized statue of Christopher Columbus”, *Houston Chronicle*. **Fig. 9** (derecha): s.a., “estatua de Colón decapitada en Boston”, *New York Times*.

Por ello, no es atacada cualquier imagen, sino que el foco es dirigido hacia aquellas que representan un ámbito político o religioso, es decir, aquellas que son portadoras de poder (Boehm, [2007] 2012: 37-38). De esta forma se produce una reflexión en el espectador de la iconoclasia: no es solamente una cuestión relacionada con la persona concreta que representa la imagen, sino que se debe pensar y visualizar la iconoclasia de forma más amplia (Freedberg, 2017: 57).

Del mismo modo, la iconoclasia anticolonial emergida recientemente es



una de las diversas respuestas, tal vez la más visible por la controversia que suscita, ante la violencia sistemática ejercida sobre el cuerpo de los manifestantes y el racismo institucional que azota a los Estados Unidos u otros países de hegemonía occidental. Un claro ejemplo de estas actuaciones se dio tras el asesinato de nueve afroamericanos en 2015 a manos de un supremacista neoconfederado en la iglesia episcopal Enmanuel (Charleston). Hecho por el cual se plantearon medidas para erradicar los monumentos de confederados en todo el país (Hughes, 2020). Esta secuencia de hechos llevó a que, en 2017, durante la retirada de la estatua de Robert E. Lee en Charlottesville, uno de los supremacistas allí congregados, atacase al resto de manifestantes, asesinando a Hether Heyer (Stiem, 2018). No menos importantes son los asesinatos ejercidos por la brutalidad policial el pasado 2020, como los ocasionados hacia Breonna Taylor o George Floyd. Teniendo en cuenta que la gran mayoría de estos acontecimientos se materializaron en imágenes, mediante las redes sociales, las formas de actuación, de protesta o de enjuiciamiento, se multiplican, generando respuestas superficiales (las cuales tienden a quedarse únicamente en la web) o activas. Susan Sontag, destacó que cuando nos dispones ante el dolor de los demás, cuando nos situamos como espectadores ante una iconoclasia ejercida sobre el propio cuerpo, no cabe el lujo de mantenerse como meros espectadores (Sontag, [2003] 2004: 134).

Conclusiones

A modo de síntesis, Caesar Alimsinya Atuire destaca que:

Primero, las estatuas representan una interpretación de la historia. Las historias que se cuentan a menudo son parciales y decididamente ideológicas. Segundo, las estatuas pueden quedar obsoletas cuando la narrativa que relatan o las personas que representan ya no pueden sostenerse como símbolos del espacio público. Tercero, el proceso de remoción de las estatuas puede ser institucional, pero no es algo que ocurra a menudo. [...] Finalmente, el derribo de una estatua no da la garantía de lograr el cambio esperado (Alimsinya Atuire, 2020: 456).

Ante la insistente pregunta de por qué unas estatuas son atacadas y no otras, por ejemplo, si los monumentos o estatuas designadas en la *Via dei Fori Imperiale* en Roma sobreviven al escrutinio ético actual, a pesar de las hazañas



militares y las maniobras internas de control que se llevaron a cabo durante la constitución del Imperio romano, es debido a una aceptación (no únicamente estética), y al existente consenso de una amenaza ya obsoleta; el debate sobre la designación de monumentos, según Simon John, se refiere a “conflictos más amplios entre visiones de la historia que aun hoy en día se encuentran en competencia” (Simon John, 2019).

No existe, por tanto, una unanimidad de opiniones en torno a la correcta o incorrecta práctica de la iconoclasia anticolonial, incluso desde aquellos que experimentan y viven en sí mismos la lucha antirracista. Está de más decir que las estatuas apenas llegan a percibirse, salvo cuando un escándalo las convierte en el foco de interacción política. Tampoco existen soluciones claras, ya que, es evidente que derrocando un monumento el cual forma parte de la narrativa hegemónica de un país, producirá crispación pública, pero no terminará con las injusticias perpetuadas. Aunque, si aceptamos la diversidad de los espacios y quienes habitan en los mismos, conmemorar estas figuras como iconos públicos que se homenajean sin tener en cuenta la identidad de las personas racializadas y sus historias o experiencias, se generará un sentimiento de alienación, o lo que Miranda Fricker ha descrito como injusticia hermenéutica ([2007] 2017: 148). Por otro lado, como señaló Alimsinya:

La remoción de una estatua no puede equipararse a la antigua práctica de la *damnatio memoriae* [...]. No era tanto una cuestión de olvido como de deshonra. Por tanto, la remoción de una estatua racista ubicada en el espacio público no borra, es un acto de negarse a celebrar los logros de esa persona [...]. Hubo contemporáneos a estas personas que no estaban de acuerdo con sus elecciones y no aceptarían, de igual modo, una narrativa que las celebrase (Alimsinya Atuire, 2020: 460-461).

Finalmente, el presente análisis se ha dado con el objetivo de replantear las diversas, así como complejas, respuestas que una representación puede otorgar mediante el acto de la iconoclasia, más aún hallándonos en una era tecnológicamente hiperconectada, tratando cuestiones tan conflictivas para el pensamiento histórico español como la conquista y colonización de América. A pesar de los múltiples escritos y ensayos sobre la heroicidad o culpa de los actos del pasado, actualmente, parece tenerse más presente el momento de la conquista cuando se derroca que cuando se erige una estatua. Desde aquí



solo se pueden partir a más preguntas, como cuál es el legado, el diálogo o camino a seguir, empezando a escuchar las voces que claman un cambio estructural y social, manteniendo un compromiso con su pasado, teniendo en cuenta a las víctimas de la expansión colonial. Así, las esculturas devuelven la mirada, pudiendo significar mucho o poco en nuestro imaginario, aunque tienen esa plusvalía intrínseca, que recuerda a las palabras de Didi-Huberman:

La imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder [...]. Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris se elevará una voz: «¿No ves que estoy en llamas?» (Didi-Huberman, 2012: 42-43).

Bibliografía

- ALIMSINYA ATUIRE, Caesar (2020). "Black Lives Matter and the removal of racist statues", *Die Zeitschrift 21: Inquiries into Art, History, and the Visual* (2020), vol. I, n.º 2, pp. 449-467.
- ARRANAGA, Toni (2018). "Crews Remove Christopher Columbus Statue from Grand Park", en <<https://cd13.lacity.org/news/crews-remove-christopher-columbus-statue-grand-park>> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2021].
- BELTING, Hans [1990] (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño (trads.). Madrid: Ediciones Akal.
- BOEHM, Gottfried *et. al.* (2012). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Carlos A. Otero (ed.). Madrid: La Oficina Ediciones.
- BYKOVA, Alina (2021). "Bill to Replace Junipero Serra Statue in California's Capitol Park Approved by Assembly Panel", en <<https://nativenewsonline.net/currents/bill-to-replace-junipero-serra-statue-in-california-s-capitol-park-approved-by-assembly-panel>> [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2021].
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano (2008). "La web 2.0 como red social de comunicación e información", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n.º 14, pp. 345-361.
- CERVERA, César (2018). "La verdad de Fray Junípero Serra: la historia desmonta las mentiras sobre el fraile", en <https://www.abc.es/cultura/abci-verdad-fray-junipero-serra-historia-desmonta-mentiras-sobre-fraile-201809230041_noticia.html> [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2021].
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.



- DURÁN, José María (2010). *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Trama.
- FACIOLINCE, Héctor (2017). “Bobadas de la iconoclasia”, en <https://www.elespectador.com/opinion/bobadas-de-la-iconoclastia-columna-852580> [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2021].
- FAIRBANKS, Eve (2015): “The birth of Rhodes Must Fall”, en <https://www.theguardian.com/news/2015/nov/18/why-south-african-students-have-turned-on-their-parents-generation> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2021].
- FLIER, Patricia; CARDONA, Lorena (2019). “La mundialización de las memorias: sus recorridos en la Europa del Este”, *Trabajos y Comunicaciones*, n.º 49, pp. 1-6.
- FREEDBERG, David [2017] (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Marina Gutiérrez De Angelis (trad.). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, Colección Pigmalión.
- FRICKER, Miranda [2007] (2017). *Injusticia Epistémica*. Oxford: Herder Editorial.
- GAMBONI, Dario [2014] (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. María Condor (trad.). Madrid: Cátedra.
- G. MENESES, María Paula (1972). “Mozambique, África y el mundo: el tránsito entre las gentes”. En Arribas Lozano, Alberto (ed.). *Tentativas, contagios y desbordes. Territorios del pensamiento*. Granada: Universidad de Granada, 2021, p. 28.
- GOMBRICH, Ernst [1972] (1982). *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Remigio Gómez Díaz (trad.). Madrid: Alianza Forma.
- HARDIN, Paul (2020). “Conservation, Tradition and Popular Iconoclasm in North America”, *The Historic Environment: Policy & Practice* (2020), vol. XII, pp. 95-115.
- HEIKE, Paul (2014). *The Myths that made America. An introduction to American Studies*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- HUGHES (2020). “Un síndrome occidental”, en https://www.abc.es/opinion/abci-sindrome-occidental-201709150829_noticia.html [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2021].
- NOBLE, Thomas [2011] (2012). *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PARSONS, Talcott; SHILS, Edward (1951). *Toward a General Theory of Action*. Cambridge: Harvard University Press.
- PEIRÓ, Claudia (2017). “Qué hay detrás de la campaña contra Colón y la obra franciscana en California”, en <https://www.infobae.com/sociedad/2017/10/16/que-hay-detras-de-la-campana-contra-colon-y-la-obra-franciscana-en-california/> [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2021].
- RAWLS, James J. (1984). *Indians of California: The Changing Image*. Oklahoma:



- University of Oklahoma Press.
- RODRÍGUEZ, Marta (2018). “Los Ángeles retira una estatua de Colón por desencadenar ‘el mayor genocidio de la historia’”, en <<https://es.euronews.com/2018/11/12/los-angeles-retira-una-estatua-de-colon-por-desencadenar-el-mayor-genocidio-de-la-historia>> [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2021].
- (S.A.) (2020). “El 4 de julio de Trump: ‘Preservaremos el modo de vida americano que empezó en 1492 cuando Colón descubrió América’”, en <<https://www.larazon.es/internacional/20200705/slrhggw3xjhzjoxznxzkkrdzni.html>> [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2021].
- (S.A.) (2020). “Vandalizan la estatua de Cervantes en el Golden Gate Park de San Francisco”, en <https://www.elconfidencial.com/mundo/2020-06-20/vandalizan-la-estatua-de-cervantes-en-el-golden-gate-park-de-san-francisco_2648180/> [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2021].
- (S.A.), (S.F.). “List of monuments and memorials removed during de George Floyd protests” en <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_monuments_and_memorials_removed_during_the_George_Floyd_protests> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2021].
- (S.A.), (S.F.). “Remarks on Signing the Columbus Day Proclamation”, en <<https://www.reaganlibrary.gov/archives/speech/remarks-signing-columbus-day-proclamation-0>> [Fecha de consulta 23 de agosto de 2021].
- (S.A), (S.F.): “Topple the Racists. A crowdsourced map of de UK statues and monuments that celebrate slavery and racism”, en <<https://www.toppletheracists.org>> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2021].
- SHAW, Julia (2014). “Cristóbal Colón: ¿Icono de Estados Unidos?”, en <<https://www.eldiarioexterior.com/cristobal-colon-icno-de-estados-44576.htm>> [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2021].
- SIMON, John (2019). “Statues, Politics and The Past”, en <<https://www.historytoday.com/archive/behind-times/statues-politics-and-past>> [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2021].
- SONTAG, Susan [2003] (2004). *Ante el dolor de los demás*. Aurelio Major (trad.). Madrid: Suma de Letras.
- STIEM, Tyler (2018). “Statue wars: what should we do with troublesome monuments?”, en <<https://www.theguardian.com/cities/2018/sep/26/statue-wars-what-should-we-do-with-troublesome-monuments>> [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2021].
- THOMAS, Mitchell (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- VELANDIA, Darío (2018). “Iconoclasia e iconoludia: usos y función de la imagen



en contextos de conflicto”, *H-Arte. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 3, pp. 13-23.

VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2015). “(No) son solo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (2015), vol. XXVII, pp. 11-30.

YÁÑEZ-RICHARDS, Sarah (2020). “El Día de Colón en Nueva York: héroe de italo-americanos y villano de nativos-americanos”, en https://www.eldiario.es/internacional/dia-colon-nueva-york-heroe-italo-americanos-villano-nativos-americanos_1_6280639.html > [Fecha de consulta: 23 de agosto de 2021].

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

Diablotexto *Digital*



Volver para desenterrar a los muertos. La encrucijada identitaria de
Cristina Fallarás en *Honrarás a tu padre y a tu madre*

Returning to unearth the dead. The crossroads of identity in Cristina Fallarás'
Honrarás a tu padre y a tu madre

IRIS DE BENITO MESA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este ensayo se propone hacer un análisis textual y contextual de la novela *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás, en la que la autora lleva a cabo una revisión identitaria impulsada por la investigación de su pasado familiar. Para el análisis, se relaciona en un primer momento la obra con otras de temática y contenido similar, también producidas en las últimas décadas. Asimismo, se realizará una aproximación a los usos de la autoficción y la docuficción que la obra propone, del mismo modo que se presta atención a la hibridación de géneros narrativos y textuales como el discurso periodístico, la autobiografía, la novela de investigación o el género policial. Por otra parte, el estudio se centrará en ciertos aspectos en los que la dialéctica entre el contenido de la obra y su disposición formal confluyen en una misma unidad de sentido, rasgo al que tampoco escapan algunos elementos paratextuales.

Palabras clave: autoficción, docuficción, memoria, guerra civil, franquismo

Abstract: This essay aims to do a textual and contextual analysis of Cristina Fallarás' novel named *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018). For this purpose, we will first relate it with other works that address similar contents and issues, which are also produced during the recent decades. Furthermore, we will make an approach to the uses of autofiction and docu-fiction in the novel. It will also be considered the use of different textual genres such as autobiography, journalistic writing or fact-finding novel. Moreover, the study will be focused on certain aspects in which the dialectic form-content is meaningful, including some paratextual components.

Key words: autofiction, docu-fiction, memory, civil war, francoism



Si la construcción de nuestra memoria es una reelaboración que jamás podrá ser probada ni, por lo tanto, refutada, ¿qué vendría a ser la construcción de nuestra desmemoria? ¿Con qué piezas de Lego nos manejamos, criaturas, para montar aquellos recuerdos que se nos hurtaron?

Fallarás (2018: 79)

Introducción

Bucear en la escritura de Cristina Fallarás es como montar un puzle. Vas buscando, aquí y allá, y poco a poco se va formando la imagen que aparecía en la caja, que no tiene exactamente el mismo tamaño ni resolución pero que es, a efectos prácticos, la misma imagen. En este caso la imagen de la caja es ella misma, la autora, que nos va dejando migas de pan para reconstruir retazos de su vida que en realidad ya ha contado antes en su perfil de Twitter, en una tertulia televisiva o en alguno de sus artículos de opinión. Son retazos que nos explican de dónde viene su discurso, pero sobre todo que le permiten hablar desde un Yo en mayúsculas, desde la vivencia, de una serie de problemáticas sociales candentes y que logran interpelar. No es un discurso, pues, puramente hedonista, sino en el que la autorreferencia es un lenguaje, un recurso para explorar una serie de temáticas que son también la herida de muchas otras personas. De forma explícita y en varias de sus obras, la autora se mueve en los límites de la no-ficción y crea una dialéctica entre el discurso activista que sostiene en medios y en redes, la performatividad de su personaje público y la ficcionalización o no de los hechos que narra. La novela aquí estudiada es una pregunta ante el espejo. Una pregunta que interpela a la identidad, un 'quién soy' con efecto boomerang. Con efecto boomerang porque la lanzas y, cuando te vuelve, tú crees que la vas a cazar al vuelo pero en realidad te acaba aterrizando en mitad de la frente.

Honrarás a tu padre y a tu madre (2018) es una obra que aborda, en lo que se refiere a la memoria histórica, cuestiones relativas tanto a la Guerra Civil como a la transición, si bien no se centra con tanta profundidad en el periodo histórico que comprende los años de dictadura franquista. Esta cuestión responde a disposición argumental de la novela así como a sus necesidades enunciativas y pragmáticas. Teniendo en cuenta la extracción generacional de la autora, puede deducirse que todos los sucesos que aparecen en la novela que son relativos a la Guerra Civil o las primeras



décadas del franquismo no son fruto de un testimonio ocular propio, sino que están reconstruidos a través de testimonios de familiares o de personas cercanas, además de información recuperada por otros medios. Entre ellos, como es propio de esta clase de textos híbridos, aparecerán tanto elementos ficcionados como otros que son resultado de las investigaciones de la protagonista-autora. No obstante, en la tercera parte de la novela, que se ambienta en los primeros años de la transición, sí aparecerán una serie de escenas de las que la autora ha sido testigo ocular y que, por tanto, parten de la experiencia en primera persona.

En ese sentido, nos encontramos ante una obra que abordará varios periodos históricos, y asimismo varias experiencias generacionales, todas ellas orbitantes en torno al núcleo familiar de la protagonista.

Puntales teóricos e historiográficos: tradición y elementos de la novela de la memoria en el contexto actual

Es necesario, a la hora de hablar de este tipo de novelas que reconstruyen hechos relativos a la Guerra Civil y el franquismo, situarlas en contexto. Lejos de ser casos aislados o puntuales, pertenecen, a día de hoy, a una corriente que va ampliándose con el paso de los años; obras que, por otra parte, en muchos casos deudas de novelas publicadas en las últimas décadas del siglo XX. Podemos recordar, al pensar en esta corriente, el trabajo de David Becerra titulado *La guerra civil como moda literaria* (2015) para hacernos una idea de cuántos títulos se han publicado recientemente en España con temática de la Guerra Civil. Es sintomático, en ese sentido, el título que elige Isaac Rosa para su reedición de *Malamemoria* (1999) en 2007: *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2014).

En esta línea, con frecuencia las obras comparten elementos relativos a la trama, a los personajes, al orden expositivo e incluso a la disposición formal. La novela de Fallarás, si bien no escapa a esa estela de rasgos comunes, también contiene otros que la singularizan. En relación con la tradición resulta ineludible recordar la obra *Soldados de Salamina* (2015) y del modelo que propone, puesto que la autoficción es asimismo el eje que estructura esta obra. Se trata de un recurso que permite crear un efecto de mayor veracidad, ya que



utiliza significantes que remiten al plano de lo real. Sin embargo, se verá que los elementos que puedan ser dobles de los referentes extraficcionales se mezclan con otros que son puramente o mayoritariamente ficticios. Por otra parte, *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) hereda muchos de los rasgos de la propuesta que realiza Antonio Muñoz Molina en su obra *El jinete polaco* (2016). En ella, la disposición tripartita se corresponde con la recuperación progresiva de la memoria familiar, proceso que va de la mano del de la revisión identitaria. Siguiendo el análisis de Oleza (2012), podemos decir que en la novela:

los personajes del presente y los del pasado viven inmersos en la historia, en la de la guerra civil y en la del franquismo, porque el presente y el pasado son inevitablemente históricos, pero viven la historia no en el espacio de lo público sino en lo privado, y buscan no la crónica de los acontecimientos públicos sino la verdad privada, la memoria del corazón, este lado de acá de la experiencia personal. Transitan por la historia plenos de privacidad (2012: 231).

Al hablar de autoficción resulta casi ineludible acudir a la obra de Alberca (2007), que se ha convertido en un referente de consulta obligatoria a la hora de abordar esta clase de novelas. Su obra *El pacto ambiguo* (2007), referenciada por buena parte de la crítica en este campo de estudio (Reisz, 2016; Sánchez Zapatero, 2011a, 2013; Martínez Rubio (2012a, 2012b, 2014, 2015), bebe a su vez de las teorizaciones de Lejeune (1994) relativas a los pactos de lectura. Concretamente, el autor concluye que de la posición intermedia entre los llamados “pacto ficcional” y “pacto autobiográfico”, las “novelas del yo” (Alberca, 2007: 92), autoficcionales, se acogen a una especie de “pacto ambiguo” que asume características de ambas. En ese sentido, Alberca definirá la autoficción como “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor” (2007: 158). Por tanto, “el pacto ambiguo fija el horizonte de expectativas del lector en la referencialidad, en los hechos, y atenta conscientemente contra ese horizonte de expectativas al incluir en la narración procedimientos de ficción” (Martínez Rubio, 2014: 30). Además, en novelas del tipo que aquí estudiamos, esa estrategia comunicativa del pacto ambiguo forma parte del proyecto de la novela en su integridad. Recuperamos de nuevo la propuesta de Martínez Rubio cuando expone:



La ambigüedad no solo supone la hibridez de elementos de realidad y de ficción dentro de un texto; ni tampoco supone solamente una combinación de técnicas escriturales distintas, como la mezcla de un discurso periodístico, ensayístico o novelesco. La ambigüedad presenta una estrategia narrativa referencial y ficcional al mismo tiempo, no de forma intermitente y fragmentada, sino de forma simbiótica e integral. (2015: 134)

En esta encrucijada de lo ambiguo, por tanto, cobrarán una relevancia especial las ambivalencias que plantean dudas entre la ficción y “lo real”, por un lado, y acerca de la identidad de ese sujeto enunciador del relato que se mueve a caballo entre el protagonista y el propio autor. ¿Quién es ese individuo que nos habla desde una novela, pero que comparte identificador onomástico con el autor? Desde que la obra se presenta, a nivel paratextual, como una novela, no es aceptable asociar la enunciación con la del yo autobiográfico, si bien la fácil asociación entre protagonista y autor nos avisará de que tampoco es del todo coherente adscribirlo a la categoría del yo ficcional (Alberca, 2007: 204).

En la novela de que se ocupa este análisis vemos cumplidos todos los rasgos que Alberca propone. De este modo, surge la gran pregunta ¿cuáles son los elementos ficcionados y cuáles los tomados, como si de un reportaje se tratara, de una investigación real? En el caso de *Cercas*, por ejemplo, en su obra puede apreciarse que, mientras que la investigación relativa a Sánchez Mazas se corresponde con una investigación real llevada a cabo por el autor, otros elementos y personajes pertenecen al plano de lo ficcional. En el caso de *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) esta distinción, esta tarea de deslindar lo factual con lo ficcional en que el lector inevitablemente se embarca, se torna algo más compleja. Todos los personajes, acciones y motivos argumentales podrían ser fruto de una investigación real de la autora sobre su familia. Esta búsqueda del grado de ficcionalización se dificulta también desde el momento en que la autora se pronuncia públicamente¹ para confirmar que prácticamente nada de lo que aparece en el texto es una construcción ficcional (Clemot, 2018).

¹ Seguimos la tesis de Oleza que, empleando las teorías de Searle sobre los actos de habla, afirma que “el criterio que permite distinguir si un texto es o no una ficción es la intención ilocucionaria (o no ilocucionaria) de su autor”. En el caso de esta novela, nos encontramos ante el problema de una contradicción: una autora que afirma que no se trata de ficción, por un lado, y el formato editorial de una novela, por otro. De ahí, acaso, la naturaleza del pacto ambiguo.



¿Qué queda entonces, de ficticio, si hasta la propia autora confirma que prácticamente todo pertenece al orden de lo documental? ¿Son suficientes los paratextos y algunos elementos puntuales para hacer pasar al texto por el aro de lo ficcional? Con todo, no debe pasar por alto, más allá de que los contenidos que se presentan sean fruto de una investigación real de la autora, que los hechos que presenta sí sucedieron. Sin embargo, hay algo de ficción acaso transversal en la disposición del relato, en la forma enunciativa. Su ejemplo más claro tal vez sean las escenas que reproducen diálogos, sobre todo aquellas que la autora no ha podido presenciar, situadas temporalmente en la juventud de sus abuelos, o aquellas en que la narración se focaliza en la subjetividad de personajes para disertar sobre sus emociones. Muestra de ello podrían ser los pasajes que ahondan en el pensamiento de su abuela Presentación en su juventud, con quien la protagonista, como podemos saber con la lectura de la obra, nunca tuvo una relación lo suficientemente estrecha como para conocer sus sentimientos y emociones.

Sin embargo, tal vez tratar de deslindar tan minuciosamente la ficción y la “verdad” no sea un objetivo tan pertinente, y acaso deberíamos desplazar el foco de atención al valor pragmático de la obra, a la intención comunicativa y a la propuesta de sentido que esta configura. En ese sentido, suscribo las palabras de José Martínez Rubio cuando afirma que:

El problema de la “verdad”, si consideramos como válido el cambio que la pragmática operó en los estudios literarios, no reside tanto en las formas de los propios discursos, sino en la voluntad que autor y lector reconocen en ellos. Los trabajos de John Searle (1975, 1979, 1983) pusieron el acento en la “intentionality” de la obra, pero no lo hacía privilegiar la interpretación autorial por encima de cualquier otra, sino para entender el funcionamiento de los textos, su circulación, su interpretación y su incidencia atendiendo a criterios formales, pero también de situación, contexto, [...] formato [...] y demás elementos que condicionan la lectura de una obra. (Martínez Rubio, 2014: 28-29)

En una línea similar, en otra obra de 2015, Martínez Rubio reflexiona en torno a la teoría de los “marcos cognitivos” de Lakoff (2006) para hablar de cómo funcionan los relatos de investigación de autor, en los que entraría la ya citada obra de Cercas, en consonancia con los límites entre lo ficcional y “la verdad”. Esto le sirve de soporte, además, para ofrecer una definición específica de este tipo de textos, que renuncia a encajar dentro de otros géneros preestablecidos. Así, concluye que



ni siquiera consideraré la investigación de autor como un género o subgénero de la novela negra o de la novela de no ficción, sino como un procedimiento narrativo y pragmático sobre la representación del pasado y del presente, con una estética realista posmoderna que se fundamenta sobre un pacto ambiguo de referencialidad, donde lo ficticio y lo auténtico se entremezclan en un terreno ambivalente y verosímil. (2015: 111)

En relación con el empleo de la autoficción se desprende también otro rasgo narrativo, presente en esta novela, que tiene que ver con los géneros textuales y discursivos, y que remite de nuevo a Javier Cercas y al modelo de novela del yo que propone *Soldados de Salamina* (2015). Como se ha dicho, *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) se presenta como una novela, es decir, nos permite reconocerla como tal a partir de los paratextos, y además es una historia que está lo suficientemente narrativizada o novelada para aceptar esa parte que correspondería al “pacto de ficción”. Sin embargo, no resulta difícil rastrear las huellas del ejercicio del periodismo en la forma en que se plantea la investigación, y también en la incorporación de elementos que remiten al plano extraficcional.

Del mismo modo que ocurre con Javier Cercas, Cristina Fallarás es periodista, y este plano profesional en absoluto corre por una vía alejada de su actividad como escritora de novelas. Lejos de plantear una delimitación clara entre sus producciones periodísticas y literarias, la autora las aborda como diferentes formas de explorar, de comunicar, que pueden construirse en diálogo. Esto hace que textos que se presentan como novela tengan, por ejemplo, rasgos de crónica periodística o incluso de documental, como es el caso de *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018). No obstante, no es algo que suceda solo en esta obra, sino que podemos ver lo mismo en otras de sus publicaciones. Por ejemplo, en *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (2013), aparece el efecto contrario. Se trata de un texto que, tanto a nivel paratextual como en lo relativo a la intención declarada de la autora, se reconoce como autobiográfico y no como obra de ficción y, en cambio, en la disposición narrativa y la reconstrucción de ciertas escenas y diálogos pueden rastrearse las huellas de una mano que maneja la materia textual y la narrativiza. Con ello, la idea que se desprende es que los límites entre el ejercicio del periodismo y la escritura literaria están intencionalmente difusos y que, además, son un rasgo distintivo de la escritura de la autora.



En una entrevista de 2014, que concede a propósito de la publicación de su novela *Las niñas perdidas* (2011), comenta que el argumento central de la misma proviene de una noticia real que recibió mientras trabajaba en la redacción de un periódico, un caso que le impidieron seguir investigando y, por tanto, publicar. Con este ejemplo, vemos cómo cobra sentido la voluntad de servirse de la vía literaria para enfrentar conflictos, problemáticas y miedos sociales cuya exploración el periodismo limita en determinadas circunstancias. En esa línea, puede pensarse en esa hibridación de periodismo y literatura como un rasgo de este tipo de literatura actual que está particularmente interesada en representar sucesos de la realidad más inmediata, a través de distintas propuestas estéticas.

Del empleo de la autoficción y su voluntad de crear un determinado efecto de verdad se desprende, en algunos casos, el concepto de docuficción, ampliamente estudiado por críticos como José Martínez Rubio (2015), Christian Von Tschilschke y Dagmar Schmelzer (2010), entre otros. A lo largo de las páginas de *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) aparece incorporada toda una serie de fotografías, tanto de personas como de espacios, aportadas por ese sujeto ambiguo del discurso que es la protagonista-narradora-autora. Estos documentos gráficos están colocados en diferentes puntos de la narración, de forma que contribuyen a la voluntad argumentativa del relato y completan la propuesta de sentido de la obra. Además, su necesidad queda explicitada por la propia protagonista, quien afirma: “las fotografías son los únicos recuerdos que no mienten. Que no se inventan. [...] Afortunadamente, quedan las fotografías” (2018: 152-153). A modo de ejemplo, prestemos atención a cómo la primera parte de la novela se cierra con la fotografía de la tapia donde fusilaron al Félix Chico, con lo que se relaciona la muerte del abuelo con una imagen de ausencia, que muestra un lugar vacío, tan solo un muro, que es a la vez el punto de enlace con el momento del asesinato.

El recurso de mostrar como complemento del contar contribuye, a todas luces, a generar un “efecto de autenticidad” (Martínez Rubio, 2015: 138) que tiene que ver con la verosimilitud de este tipo de novelas. Se trata, dentro de esta dialéctica narrativa ambigua, de una “ilusión referencial o de veracidad [que] ayuda a crear un universo verosímil, necesario para la novela realista,



sea cual sea su matiz concreto” (Martínez Rubio, 2015: 140). Así, la novela de Fallarás complementa la estrategia autoficcional con elementos docuficcionales y rasgos de la investigación periodística; de todo ello resulta una narrativa de signo realista (Oleza, 2012: 193-208; 1996) que consigue crear un efecto de lo auténtico como vía de inteligibilidad de la historia que cuenta.

Tras dar un repaso a los conceptos teóricos que permiten situar la obra en su contexto editorial, así como en relación con una tradición y otras obras similares publicadas en los últimos años, en el siguiente apartado se tratará de hacer un análisis en mayor profundidad de la obra, prestando atención al modo en que funciona su propuesta de sentido por las vías formal y argumental.

Un acercamiento a la propuesta narrativa: de lo formal a lo argumental y viceversa

En general, la obra trata la manera en que su protagonista intenta recuperar una fracción de la historia de su familia que se encuentra vacía en su memoria; concretamente, la de sus abuelos. En la reconstrucción de la historia familiar, tiene una relevancia considerable la disposición de la obra en tres partes, cada una de ellas con la suficiente autonomía narrativa como para detenerse en una aproximación específica. Así, a continuación, señalaré las que considero las cuestiones más significativas a la hora de comprender su funcionamiento y significado, evitando glosar el argumento y poniendo el foco en aquellos rasgos que sirven al análisis global de la obra. A grandes trazos, las partes primera y segunda se centran en reconstruir el pasado de sus abuelos, respectivamente, paternos y maternos. La tercera parte, en cambio, que narra fundamentalmente acontecimientos fechados en la infancia y la juventud de la protagonista, tendrán como motivo central la reflexión sobre la propia identidad y la revisión de toda una serie de cuestiones relativas a la institución de la familia.

Cabe tener en cuenta que, de forma paralela a esta disposición temática, las tres partes cuentan a su vez con capítulos intercalados situados en el presente de enunciación de la protagonista. En ellos se narra un viaje itinerante: la protagonista ha salido de su casa sin rumbo, iniciando un camino incierto que se presenta como paralelo al ejercicio de escritura. Al ejercicio de



escritura y no al proceso de investigación, un rasgo que aleja a la obra de la tradición de novela de la memoria autoficcional de investigación (Martínez Rubio, 2015). Es decir, en esta autoficción la protagonista no narra el proceso de investigación, sino que los datos, la información, se le presentan al lector en un punto en el que la protagonista ya ha concluido dicho proceso. Con ello, el lector no acompaña a la protagonista en su indagación y progresivos descubrimientos, sino que emprende la lectura y asimilación de los datos siguiendo un orden del relato dispuesto a posteriori por la protagonista. No conocemos, por tanto, el orden o la forma en que esta recopiló la información que aparece ni tampoco la manera en que la consigue, sino que hallamos directamente una historia reconstruida.

Sí se encuentran, con todo, algunos capítulos breves que dan cuenta, a modo de recuerdos recientes, de momentos puntuales del proceso de las averiguaciones, pero de ninguna manera este es el eje vertebrador de la narración. En ese sentido, las similitudes que la obra pueda tener con ciertos elementos del género policial no pasan tanto por reproducir la pesquisa de la protagonista, sus dudas e impedimentos en la búsqueda de información, como con la forma en que el lector averigua, conjetura, realiza hipótesis y queda prendido de un cierto suspense a medida que avanza dicha lectura.

Este presente enunciativo, en que la protagonista emprende una suerte de peregrinación itinerante mientras escribe la historia, se muestra desde las primeras líneas de la novela casi a modo de declaración de intenciones. Con ellas, además, propone al lector el pacto ambiguo de la autoficción desde el primer momento. Las palabras que abren en primer capítulo son claras al respecto: “me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura. Convocarlos, dialogar con mis muertos” (2018: 11).

En lo que respecta al eje temático de la primera parte, la memoria de sus abuelos paternos, el hecho fundamental es el fusilamiento del abuelo paterno Félix Fallarás, “el Félix Chico”, en diciembre de 1936 en Torrero, Zaragoza. A lo largo de los diferentes capítulos que tratan de reconstruir su historia se verá que la narración gira en torno al episodio del fusilamiento; así, aparecerá cómo fue detenido y cómo se lo fusiló horas después. De esta serie de capítulos que



giran en torno a Félix Fallarás, trasluce una carencia de información, de material narrativo, que es fundamental para el análisis de esta primera parte.

Las escenas narradas giran en torno al acontecimiento del asesinato. Hay poca sucesión temporal en términos lineales, ya que solamente se narra desde unas horas antes de su detención hasta el día siguiente, en que su mujer y su madre tratan de informarse acerca de la detención y se les comunica que Félix ya ha sido fusilado. La historia de este antepasado, por tanto, se reconstruye a partir de muy pocos datos, y la narración se dilata temporalmente y se recrea en torno a unas pocas escenas como la de Presentación, mujer de Félix, esperando junto al fuego la vuelta de su marido, a quien jamás volverá a ver. De hecho, la propia narradora reconoce explícitamente y hace partícipe al lector de esa carencia informativa. En el punto en el que se presenta la escena del fusilamiento, leemos: “Nada sé yo del hombre que va a morir. Hasta su muerte hicieron desaparecer. No conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta eso le negaron”.

Además de reconocer la carencia informativa, estas palabras apuntan algo más allá y anuncian una de las reflexiones principales de la obra: la construcción de un relato de vencedores que instauraría el silencio y el olvido sobre los vencidos en las generaciones siguientes. Respecto a ello, encontramos uno de los pocos pasajes en que se reproduce el proceso de investigación de la protagonista, narrado en un pasado próximo, anterior al citado viaje que está realizando en el presente. Este tiene que ver con el momento en que tiene la primera noticia sobre el lugar del fusilamiento de su abuelo. La vía de acceso a esta información, con todo, no será ningún vínculo familiar; nadie de la familia le ha contado nunca los sucesos relativos al asesinato de Félix Fallarás. Será mediante una página web de recuperación de la memoria histórica como Cristina encontrará por fin la fosa común con una inscripción que reza el nombre de su abuelo. En ese preciso instante en que se opera el reconocimiento, el impacto emocional se refleja también en plano formal del relato:

Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.



Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
JODER: Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
JODER, JODER, JODER: Fusilado en las tapias del cementerio de Torrero 13489.
¿Qué significa ese 13489? ¿El asesinado número 13.489? ¿Es eso? ¿Qué coño significa ese número? ¿Qué coño un abuelo que, hasta un segundo antes de leer su nombre, no existía? (2018: 84)

Teniendo en cuenta la actitud afiliativa que mostraba la protagonista al hablar de la construcción de silencio que opera el relato hegemónico sobre la Guerra Civil, podemos ver que esta se combina y alterna con la actitud filiativa; el motivo de la búsqueda de la historia familiar, con todas las connotaciones afectivas que ello conlleva, no es incompatible con la actitud afiliativa. Cristina muestra reiteradamente que sabe reconocer lo que hay de social, de colectivo, de público, en su historia familiar y, en ese sentido, recupera “la dimensión pública de lo privado”, devuelve “lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia” (Oleza, 1997: 3). El modo en que se clausura uno de los últimos capítulos de la primera parte da cuenta de una postura militante que se va a mantener a lo largo de toda la narración:

Maldigo, pues, a quienes matan la memoria. Maldigo a los oscuros constructores del silencio. Dos existencias le negaron a Félix Fallarás. De un tiro echaron su vida contra la tapia y al suelo sediento de Torrero. Después, se cubrió con silencio su memoria y, ay, fue nada. (Fallarás, 2008: 85-86)

Hacia el final de la primera parte podremos ver, además, a una figura que aparece fugazmente al inicio: el Alférez, el Coronel, Pablo Sánchez (Juárez); el abuelo materno de la protagonista. Este, casualmente, también se encontraba en Torrero el 5 de diciembre de 1936, y presenció precisamente el fusilamiento de Félix Chico. A partir de este momento encontraremos una gran oposición en estos dos personajes, los dos abuelos. Los rasgos que distinguen a ambos son diversos: su extracción social, su posición de clase, presenta por un lado a un humilde trabajador rural, mientras que el Alférez será una joven promesa del ejército franquista, descendiente de Benito Juárez y con un futuro que le augura ascenso social dentro del régimen franquista.

Este personaje nos permite adentrarnos en la segunda parte de la novela, a lo largo de la cual se desarrolla la historia de la familia materna de la protagonista. Así, se elabora toda una genealogía que va desde sus bisabuelos



hasta el nacimiento de su propia madre. Podemos ver cómo se reconstruye multitud de escenas, lugares, tramas personales y una cantidad considerable de diálogos. Una de las figuras principales será la del ya mencionado abuelo materno, el alférez. Veremos, por otro lado, la historia de la abuela materna y cómo las de ambos confluyen. En definitiva, lo más relevante de esta parte, respecto a la temática de la memoria histórica y su recuperación, no está explícitamente dicho en la novela. Esta segunda parte, si se compara con la primera, tiene unos rasgos y una disposición narrativa muy diferentes. Si respecto a la primera decíamos que se recrea, casi de forma circular, en el acontecimiento del fusilamiento como único punto de enlace con la vida y la historia, con la memoria del abuelo paterno, en esta segunda parte ocurre lo contrario.

La abundancia de información y de detalles, pese a que se presente igualmente como el resultado de una investigación, de un rastreo de memoria, muestra precisamente el éxito de ese rastreo, es decir, el fácil acceso al recuerdo. En ese sentido, el silencio que envuelve a la historia de Félix Chico no es el mismo, o no es de la misma clase, que el que hay sobre la historia de la familia materna, sobre el alférez y su mujer, los abuelos maternos de Cristina. Esta parte supone un capítulo cerrado, también a nivel de contenido. Es decir, la historia se cierra y se satisfacen las necesidades de búsqueda.

Una vez alcanzado el límite de lo posible en la reconstrucción de los hechos de los dos lados de la familia, empezará una tercera parte en la que progresivamente la protagonista será ya la figura central.

Así pues, esta tercera parte se compone de recuerdos en primera persona, momentos tomados de la memoria de la protagonista, de hechos que esta ha vivido o de escenas reconstruidas a partir de sus recuerdos. Esta será asimismo la parte más reflexiva, que se corresponde de forma más desarrollada con la revisión de la memoria individual y con la reconstrucción de la identidad. Es significativo que este tercer bloque empiece con una escena protagonizada por el coronel, el abuelo materno, ya en su vejez, en frente de una grabadora dispuesto a confesar lo más oscuro de su pasado. Él, que ha sobrevivido a la guerra y al franquismo por pertenecer al bando vencedor, tiene la posibilidad de contar su historia, mientras que por parte del otro abuelo lo



único que queda es la ausencia, la incógnita y el desconocimiento.

Poco después, en un capítulo muy breve, se cuenta un acontecimiento que el lector ya puede imaginar: finalmente, el hijo de la pareja que protagoniza la primera parte se casa con la hija de la que protagoniza la segunda. Desde el presente, Cristina observa con estremecimiento la foto de la boda de sus padres, con una perspectiva totalmente distinta a la que había tenido hasta entonces (Fallarás, 2018: 154). Este hecho azaroso es uno de los puntos claves del argumento, que sirve sin duda para captar la atención del lector y generar intriga, pero que de la misma forma también plasma, a través de una ironía trágica, las correspondencias entre las esferas pública y privada; víctimas y victimarios de un suceso concreto, vencidos y vencedores, acaban por formar parte de la misma familia. En la ya citada entrevista realizada por Fernando Clemot (2018) a la autora, Fallarás insiste en lo significativo de este acontecimiento para la concepción de la propia identidad: “¿Quién soy? Soy la hija de un padre que se calló el asesinato de su padre. La hija de aquel que se quedó a vivir en la casa de los asesinos de su padre”.

En los capítulos que siguen, ya acercándose al final de la obra, la protagonista hará un repaso retrospectivo de sus recuerdos de infancia y adolescencia. En ellos, solamente está presente su familia materna, una familia adinerada y bien posicionada en el régimen militar franquista, conservadora y católica. Cristina, entonces, revisa toda la educación que ha recibido, se cuestiona por qué nunca se le mencionó el asesinato de su abuelo paterno y por qué nunca pasó tiempo con su abuela materna. A esta última sí la conoció, pero en cambio, resulta curioso comparar a la abuela materna con la paterna, igual que ocurría con los abuelos.

A Presentación, la mujer del abuelo que fue fusilado, se extiende el mismo silencio que lo envuelve a este, aun estando viva. La otra, en cambio, de nombre María Josefa, está presente en todos los recuerdos felices de su infancia y tiene un peso importante en su construcción identitaria:

Mis recuerdos de mi abuela María Josefa, la Jefa, no pueden ser narrados inocente, objetivamente. Reconozco, cabrona y etcétera, mi debilidad por María Josefa. Ella fue quien me enseñó a bailar el charlestín, quien apoyó mis huidas, quien me puso, sin conciencia ni intención más allá del capricho, el espejo en que me miro. (2018: 206)



En este ejercicio de reflexión que estructura la última parte de la obra, el personaje llega a relacionar un determinado modo de vida con el lenguaje, con los signos y los referentes de los vencedores. En ese sentido, el hecho de que ella creciera en un ambiente lujoso y acomodado económicamente no solo irá ligado a una determinada ideología, sino que además formará, para ella, parte de esa construcción de victoria del bando franquista:

Todo,
casas de veraneo, piscinas de riñón, pavos reales, trayectos en coche, cristaleras,
balcones, buganvillas, tiros, esmalte de uñas,
todo forma parte,
aviones, otras tierras, muchachas de servicio, muñecas con disco, moneditas en
Navidad, uniformes, medallas, cuarto de la plancha, arcones, oratorios,
absolutamente todo,
carro de las especias, árboles frutales, urbanización, casitas, caminos de grava, verjas
y guardianes, nietos, jardineros,
todo sin excepción
levanta, forma parte de esta construcción sobre el silencio. Y ahí reside la opción.
Mi opción. (2018: 209)

Esta asociación, lejos de ser casual, permite realizar una lectura de vencedores y vencidos en términos de clase; mientras que el lujo más ostentoso configura el telón de fondo de una familia de victoriosos vencedores, la pobreza y la miseria caracterizan a aquellos que lo perdieron todo, incluyendo la vida. A lo largo de varios capítulos, podemos constatar que la protagonista se crio con sus abuelos maternos, mientras que a su abuela Presentación la veía un par de veces al año, en que la abuela María Josefa regalaba a esta su ropa usada. Los recuerdos de la infancia de Cristina, en relación con sus dos abuelas, están atravesados por esta lectura de clase que es el vértice de la oposición entre ambas, como asimismo también lo está la revisión autocrítica que la protagonista hace de ellos:

Yo conocí a Presentación Pérez, mi otra abuela, la viuda, como una auténtica hija de puta. Yo auténtica hija de puta, no ella. ¿Cómo si no?
Nos regalaba pases para ir al cine, pero nosotras, que éramos imbéciles crías hijas de puta, creíamos que el cine se pagaba solo, que llevar un bono era triste y marrón. Las cosas gratis estaban cubiertas de polvo, las cosas con bono eran además repugnantes y había que tocarlas el menor tiempo posible. [...] Las cosas no compradas apestan. Ese tipo de hija de puta. (2018: 203)

En esta tercera parte aparecerán de nuevo recuerdos del pasado reciente de Cristina, que hacen referencia al proceso de investigación que en su día llevó a cabo. En ellos, se da cuenta del silencio que recibió a través de



esa familia materna cuando decidió recabar información acerca de su pasado. Un constante silencio, y disuasiones, sobre todo por parte de su madre. Además, utilizando como pretexto la relación de filiación, los vínculos familiares, se muestra la dificultad de no retratar a los sujetos a partir de las relaciones personales y afectivas para poner en primer plano la dimensión política de sus actos. La protagonista, pese a conocer el pasado de su familia materna y su rol de victimarios durante la guerra y el franquismo, confiesa no poder dejar de recordarlos con el cariño que se tiene a unos abuelos, lo cual supone un conflicto interior.

El último fragmento es una síntesis de los contenidos y a la vez una clausura; nos muestra que, al terminar el proceso de búsqueda, se cierra una herida y se completa el proceso de reconstrucción identitaria. Es también el final de ese viaje que se iniciaba al principio de la novela.

El silencio se combate, antes, en la familia. El primer silencio que se combate es el íntimo, el familiar. Si ese permanece, y con él su cobardía, nada se puede hacer entre los hombres, nada de valor.

La familia.

Quizás, dado este paso, me atreva a regresar desde las ruinas en las que me alojo desde hace algún tiempo y amar a mis hijos, amarlos con toda la violencia íntima que ese amor merece.

Ahora ya no tengo miedo. Apártense los vivos. (2018: 218)

De historia, memoria y literatura

Por el modo en que está construida la narrativa, podemos observar que trabaja a partir de tres ejes discursivos, que se complementan e interpelan en un mismo relato: la historia, la memoria, y la literatura.

La novela representa un proceso de búsqueda de datos históricos, de acontecimientos, que son de difícil acceso, que han sido olvidados o borrados del relato desde el que se parte, de los conocimientos que tiene Cristina antes de iniciar la investigación y, asimismo “pasajes ausentes en el discurso historiográfico hegemónico que nos ha sido transmitido” (Soldevila Durante y Lluch-Prats, 2006: 35). El ejemplo más claro de ello es el de los acontecimientos relativos al asesinato de Félix Fallarás. Además, se representa un diálogo entre la historia en el sentido más factual, los acontecimientos sucedidos en el pasado, y el relato o discurso histórico. Una distinción de la que la novela hace partícipe, explícitamente, al lector. Parafraseando a la



protagonista de la novela, la historia no puede cambiar, pero sí su relato (Fallarás, 2018: 194). Es decir, es imposible cambiar lo que sucedió, que Félix Fallarás y tantos otros fueran asesinados injustamente, pero sí puede cambiar la forma de contar esos hechos. Implícitamente, se nos remite a la contraposición entre el discurso dominante o hegemónico frente al relato o la visión de los vencidos, “otorgándoles así la voz que el régimen les intentó arrebatarse y reivindicando su presencia [...] en la configuración del relato histórico” (Sánchez Zapatero, 2016).

Por otro lado, y aunque íntimamente relacionado con la construcción de un relato sobre la historia, está el eje de la memoria. Sobre él, cómo esta se maneja y qué usos se hace de ella son algunas de las preguntas que podemos plantearnos. Como la misma protagonista reflexiona, la memoria familiar es una vía de acceso a la historia que puede contener un discurso falseado, lleno de ausencias, o que aboga por silenciar el de otros. En ese sentido, la necesidad de hacer un ejercicio de memoria, de no olvidar nuestro pasado, en la obra se propone como un elemento fundamental para construir nuestra propia identidad aun desde la actualidad.

El tercer eje nos conduce de nuevo a repensar lo literario, lo ficcional, filtro a través del que se trabajan los otros dos. En apartados anteriores se ha hablado de autoficción y docuficción y, con ello, de los usos literarios de las novelas de este tipo. Si bien la literatura proporciona un lugar de enunciación mucho más abierto y flexible que otros géneros textuales, no debemos tampoco perder de vista ese filtro de lo ficcional que está presente en las obras. Sin confundir lo ficticio con lo falso ni lo extraficcional con lo verdadero, volvemos al problema de la representación literaria, que en estos casos Alberca criticaba al decir: ‘¿No será que se prefiere el manto protector de la ficción y su declaración expresa de no responsabilidad antes que arrostrar las molestias y el riesgo de contar sin máscaras lo que era hasta entonces privado, secreto, desconocido?’ (2007: 77).

Para trabajar con *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) en relación con otras novelas similares es necesario apuntar que esta no es exactamente una novela de investigación en el sentido en que las estudia José Martínez Rubio (2015 y otras). Como se ha expuesto con anterioridad, en el texto no se



reproduce apenas el proceso de investigación, sino que se trabaja a partir de sus resultados. Sin embargo, sí pueden encontrarse algunos rasgos propios de una narración vehiculada por el proceso investigador, y en concreto del género policial. La crítica, con trabajos como los de Sánchez Zapatero (2011b), ha relacionado en ocasiones la novela de investigación autoficcional con este género literario, sobre todo por lo relativo a uno de sus actantes fundamentales: el detective. Se trata de relatos que quedarán estructurados a través de una indagación que concluirá en desvelamiento (Oleza, 1996: 11; 2012: 207). Podría decirse, suscribiendo las palabras de Sánchez Zapatero (2011b), que

Además del sometimiento a las mismas estructuras de indagación, el grupo de novelas del que nos venimos ocupando tiene también en común con el género policial su voluntad de convertirse en crónica, por cuanto se ocupa de un fenómeno de inaudible importancia en la sociedad actual –generador, incluso, de debates en la esfera pública–, y su tratamiento de una serie de temáticas relacionadas con la violencia, bien con la institucional propugnada por el gobierno del régimen franquista, bien la personal que infringieron miles de españoles en el contexto de la guerra y la dictadura. No hay que olvidar que, desde sus orígenes, la novela negra se ha caracterizado por su voluntad de reflejar fidedignamente y desde un prisma crítico lo acontecido en la sociedad y, de forma especial, por mostrar de qué modo la violencia está presente en su constitución y, que, de hecho, son muchas las interpretaciones que en la actualidad vinculan este género con la literatura social.

Con ello, cobra más sentido aún considerar la presencia de ciertos rasgos del género en esta novela de Fallarás, sin olvidar que, por otro lado, se trata de un género cultivado por la autora en obras anteriores como *Las niñas perdidas* (2011) o *Así murió el poeta Guadalupe* (2009). Así, encontramos también elementos relativos a él en la disposición del relato, no tanto por lo que concierne a la investigación de la protagonista sino más bien en lo relativo a la posición del lector, a quien se traslada la mirada indagadora.

Presencia y ausencia; memoria y olvido. Reflexiones finales.

A modo de conclusiones, me resulta operativo y pertinente realizar algunas reflexiones en torno a los conceptos de presencia y ausencia, que considero transversales a la mayoría de elementos de la novela. Podríamos decir, por ejemplo, que Félix Fallarás está ausente en realidad en la obra, pues lo poco que queda de él es el recuerdo de su fusilamiento. Ausente en el sentido más literal pero también en la memoria de su propia familia. El caso de



Presentación, la abuela paterna, es similar; aunque esté viva, y en ese sentido, no esté tan literalmente ausente como su marido, sí lo está en todos los recuerdos de la infancia de la protagonista dado que, entre otras cuestiones, se la priva de ver crecer a su nieta.

Si prestamos atención a las fotografías que acompañan la lectura de la obra, esos elementos docuficcionales, sí veremos algunas fotografías de esta abuela, pero ninguna de Félix Fallarás; las fotografías que aluden a él representan los llamados por Pierre Nora *lieux de mémoire*, como la tapia en que fue fusilado o una placa conmemorativa y, sin embargo, ni rastro de su presencia física, de su cuerpo.

Todo lo contrario, ocurre al acudir al otro lado de la familia, el de los vencedores. Con ellos sucede totalmente lo opuesto: ellos están presentes en todos los recuerdos de la protagonista, pero no solo eso. De la lectura se desprende que el acceso a información, a recuerdos, sobre su pasado, es mucho más sencillo; la indagación acerca de ellos es exitosa. Sí aparecen en las fotografías, sí hay información detallada y abundante. En otras palabras, a ellos no se les ha privado de la vida ni de la palabra. Si nos fijamos en el coronel, el abuelo paterno, podemos ver que se le dedica el título de la segunda parte de la obra; es la figura presente por excelencia, más si se la compara con el otro abuelo, Félix.

Esta contraposición entre la presencia de los vencedores frente a la ausencia de los vencidos se ve incluso en los aspectos más formales de la novela. Si contemplamos la primera parte, que habla de Félix Fallarás y de Presentación, veremos que no hay un relato prolongado en el tiempo, no hay datos ni apenas detalles, no hay transcurso lineal de los acontecimientos. Los capítulos que corresponden a esta parte son una recreación del momento del fusilamiento. Ese único dato que se posee, que no ha sido totalmente borrado de la memoria, es el punto de anclaje para la narración, pero no hay mucho más que documentar. La dialéctica entre presencia y ausencia que atraviesa contenido y forma, llega incluso a marcar la dimensión paratextual. Al detenernos en la imagen elegida para la portada, tras la lectura, podemos comprobar que las dos personas que aparecen en ella, un hombre y una mujer, son precisamente María Josefa y el coronel; nada de Presentación, nada, por



supuesto, de Félix. Sea algo voluntario o un desliz azaroso, es sin duda una imagen simbólica que sintetiza el sentido de la novela.

Bibliografía

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BECERRA MAYOR, David (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- CERCAS, Javier [2001] (2015). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Penguin Random House.
- CLEMOT, Fernando (2018). "Cristina Fallarás: 'Si yo no lo hubiera perdido todo no me hubiera puesto a escribir esta novela'", *Quimera. Revista de Literatura*, pp. 415-415. Recurso en línea: <<https://www.revistaquimera.com/2018/07/25/entrevista-cristina-fallarás-no-lo-hubiera-perdido-no-me-hubiera-puesto-escribir-esta-novela/>> [Fecha de la última consulta: 18/05/2021].
- FALLARÁS, Cristina (2009). *Así murió el poeta Guadalupe*. Madrid: Alianza.
- FALLARÁS, Cristina (2011). *Las niñas perdidas*. Barcelona: Roca.
- FALLARÁS, Cristina (2013). *A la puta calle. Crónica de un desahucio*. Barcelona: Planeta.
- FALLARÁS, Cristina (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- LAKOFF, George (2006). *No pienses en un elefante*. Madrid: Complutense.
- LEJEUNE, PHILIPPE [1975] (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2012a). "Del documento como verdad al documento como mentira; apropiaciones de la ficción en la novela española actual". En Sonia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en clesidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: PPU, pp. 413-421.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2012b). "Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen". En Hans Lauge Hansen y Juan Carlo Cruz Suárez (eds.). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 69-82.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2014). "Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua", *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 5, pp. 26-38.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio [1991] (2016). *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral.
- OLEZA SIMÓ, Joan (2012). *Trazas y bazas de la modernidad*. La Plata, Ediciones del lado de acá.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1996). "Un realismo postmoderno", *Ínsula*, 589-590, pp. 39-42. Consultado en línea: <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/realpost.pdf>> [Fecha de la última consulta: 18/05/2021].



- OLEZA SIMÓ, Joan (1997). "Beatus Ille o la complicidad de historia y novela", *Bulletin Hispanique*, 98, 2, pp. 363-383. Consultado en línea: <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/beatus.pdf> [Fecha de la última consulta: 18/05/2021].
- REISZ, Susana (2016). "Formas de la autoficción y su lectura", *Lexis*, XL (1), pp. 73-98.
- ROSA, Isaac [2007] (2014). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Barcelona: Seix Barral.
- ROSA, Isaac (1999). *La malamemoria*. Badajoz: Ediciones del Oeste.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011a), "Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal", *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n.º 146, pp. 379-406.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011b). "Detectives de la memoria: la novela negra como medio de indagación en la historia reciente española", *Ciberletras*, 26. Consultado en línea: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v26/sanchezzapatero.htm> [Fecha de la última consulta: 18/05/2021].
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2013). "¿Hay vida más allá de la autobiografía? Sobre la posibilidad del testimonio en la ficción", *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, n.º 25.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio y LLUCH-PRATS, Javier (2006). "Novela histórica y responsabilidad social del escritor. El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*", *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, n.º 8, pp. 33-44.
- TSCHILSCHKE, Christian von y SCHMELZER, Dagmar (eds.) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Referencias audiovisuales:

- Presentación de *Las niñas perdidas* en la V Feria Internacional del libro en Azcapotzalco, celebrada entre los días 26 de abril y 4 de mayo de 2014. Grabación del acto disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=FgscTkenVvQ> [Fecha de la última consulta: 19/09/2021].

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2021

Escritura travestida: La construcción identitaria de Claudina Regnier

Cross-dressed writing: Identity's Construction of Claudina Regnier

VÍCTOR GANSINO ARÁN
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: El 17 de marzo de 1911 aparece publicada en *El Heraldo de Madrid* el primero de los «Renglones de una excéntrica», firmado por Claudina Regnier, una joven dispuesta a ridiculizar la moral y a ganarse una escandalosa celebridad. Sin embargo, pronto se acusó a la joven de ser un transformista o el escritor Álvaro Retana, quien realmente hacía un ejercicio de transformismo en la escritura tras dicho nombre. Este trabajo se propone analizar los motivos subversivos en la construcción identitaria de Claudina Regnier y cómo se desautorizó su firma femenina. Asimismo, se expondrán sus vínculos con una incipiente sensibilidad *camp*.

Palabras clave: Sicalipsis, Álvaro Retana, autoría femenina, imagen de autor, transformismo, *camp*.

Abstract: On the 17th of March of 1911, the first of “Renglones de una excéntrica” was published on *El Heraldo de Madrid*. The author was Claudina Regnier, a lady of eighteen years old, who had the purpose of laughing at moral and earning an outrageous celebrity. However, she was accused of being a cross-dresser or the writer Álvaro Retana, who really was cross-dressed under that name. This work proposes to analyze the subversive elements in Claudina’s authorial identity and to find in what way that makes her feminine sign unauthorized. Accordingly, it will be exposed the links between her and a new *camp* sensibility.

Key words: Sicalipsis, Álvaro Retana, feminine authorship, author’s image, cross-dressing, *camp*.



Contextualización

Los textos de Claudina Regnier forman parte del florecimiento de una serie de manifestaciones artísticas y de entretenimiento eróticas que invadieron el panorama de la cultura popular española en el primer tercio del siglo xx; todas ellas conformaban la llamada sicalipsis. Esta producción erótica fue pionera en recibir abiertamente ideas modernas que ofrecían modelos de comportamiento alternativos a los tradicionales —disidentes en materia de género y sexualidad— y formas de liberación sexual y social. Este erotismo se manifestó en forma de numerosas colecciones de novela corta y en revistas picantes con multitud de viñetas, dibujos y fotografías (Zubiaurre, 2014). La escena teatral y el campo de la representación también participaron de la sicalipsis gracias a los espectáculos de variedades y el cuplé, cuyas protagonistas fueron las primeras *celebrities* del país y pronto tuvieron imitadores: los transformistas (Arce, 2019: 95) Estas actuaciones fueron adquiriendo mayor peso y popularidad a lo largo de las primeras décadas del siglo xx y supusieron una amenaza evidente para el orden heterosexual, siendo así reflejo de una serie de inquietudes sobre la delimitación de los géneros, cada vez más difusa y ambigua (Zubiaurre, 2014: 325–328)¹.

Una de las principales estrellas y protagonista de la sicalipsis fue Álvaro Retana² (1890-1970), escritor de gran cantidad de novelas cortas —mayormente eróticas—y uno de los principales letristas de cuplés, como por ejemplo el célebre *Las tardes del Ritz*, ideado para el transformista Edmond de Bries. Los

¹ Este material sicalíptico ha permanecido históricamente alejado de la academia, tradicionalmente centrada en lo denominado como “alta cultura”, por el valor de cuyas producciones se conoce este periodo como Edad de Plata. Por otro lado, la irreverencia y subversión del erotismo popular español eran diametralmente opuestos a los ideales y valores franquistas, que condenaron toda una época y una cultura al olvido (Zubiaurre, 2014: 14–18).

² Algunos escritores e investigadores ofrecen estudios biográficos sobre Álvaro Retana. Uno de los principales y más cercanos a Álvaro Retana es la obra *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, de Luis Antonio de Villena (1999), publicación que se aleja en cierta medida del rigor investigador y académico y se aproxima a una idealización literaria del personaje, aunque ofrece datos relevantes. Anterior a la publicación de Villena se debe destacar el artículo titulado “Álvaro Retana: el sumo pontífice de las variedades” de Carmen Bru Ripoll y Pilar Pérez Sanz (1988); y posteriores en el tiempo el capítulo de Javier Barreiro (Barreiro, 2001: 89–122) “Álvaro Retana en la erotografía del primer tercio de siglo: un acercamiento a los textos del cuplé sicalíptico”; el capítulo de Alberto Mira (2004: 155–175) “La otra (más) cara de Óscar Wilde: Álvaro Retana y la performance *camp*”, en el que además se analiza brevemente la obra en la que se centra este trabajo. Vernet Pons ofrece un elaborado estudio biográfico en el capítulo “Álvaro Retana: Genio y Figura” de su tesis *La estrategia ficcional en las novelas de Álvaro Retana* (Vernet Pons, 2007: 35–63).



primeros escritos de Retana fueron publicados en prensa bajo el nombre de Claudina Regnier, heterónimo (Zamostny, 2021: 3) y personaje por él inventado, y con el que demostró el manejo de los recursos necesarios para construir una imagen célebre en torno a su persona.

Claudina Regnier tiene “dieciocho abriles” (1911a), lo que la sitúa entre la adolescencia y la etapa adulta, momento especialmente estimulante al deseo masculino y que explica así la proliferación de este tipo de figuras, conocidas como “tobilleras” en novelas, fotografías, que muestran una turbadora mezcla de perversión y de inocencia (Zubiaurre, 2014: 221–223). Además, es un motivo recurrente que la inocencia de estas adolescentes se vea truncada por la lectura de novelas eróticas, que bien podían hacer la labor de cierta pedagogía sexual (2014: 243). El personaje de Claudina se inserta en esta precisa línea, indicando que sus lecturas “[la] han transformado de tal modo que a los catorce años sólo pensaba en conquistar un marido. Hoy espero a que un marido me conquiste a mí” (1911a)³.

Consideraciones generales acerca de la posición de autor y del caso de Claudina Regnier

El escándalo generado por Claudina Regnier procede —además de por su desvergonzado discurso— de la creencia ciega en el autor como causa anterior a la obra; siendo quien piensa, sufre y vive por y para ella (Barthes, 1987: 68). Por otro lado, Michel Foucault señala que las ansias de búsqueda de un autor al que atribuir y con el que interpretar el texto, constituyen una lectura centrada en la exterioridad significativa y no en el contenido significado de este (Foucault, 2010: 11). Sin embargo, la autora de los “Renglones de una excéntrica” nace a la vez que su texto y dentro de él, aunque Retana, en una estrategia para dar prueba de su existencia previa, sitúa a Claudina como protagonista de un alboroto causado por llevar una falda-pantalón (1911a) y relatado en el ABC (“El escándalo” 1911) (Zamostny, 2021: 4). La vinculación del personaje con un acontecimiento previo narrado en un diario evidencia uno de

³ El propio Retana incluye esta figura en alguna de sus novelas como *Lolita buscadora de emociones* ([1923] 2013).



los recursos que señala Dominique Maingueneau para la creación de una imagen de autor moderno: la dramatización de la propia vida del escritor, que diluye así las fronteras entre su experiencia y su obra (2015: 26) —táctica que Álvaro Retana utiliza constantemente en los prólogos de sus novelas—.

Retomando el hilo barthiano, se debe admitir que el texto es el lugar en el que contrastan diversas escrituras y citas procedentes de distintos focos de la cultura, lo que deja al escritor con el único poder de mezclarlas, contradecirlas y yuxtaponerlas, siendo el motivo que quiera comunicar siempre anterior a él mismo (Barthes, 1987: 69). En este sentido, Álvaro Retana utiliza a Claudina Regnier como diana en la que se entrecruzan un gran número de elementos y ansiedades culturales de su tiempo, a menudo decididamente incongruentes o contradictorios entre sí.

Así, Claudina se construye a partir la imagen de una joven sexualmente desinhibida y de ascendencia francesa —la sexualidad femenina explícita si es sofisticada y frívola procede fundamentalmente de Francia—, nutriéndose del arquetipo de la “tobillera” (Zubiaurre, 2014: 43), de la que, por su voluptuosidad y descaro, la norma social no esperaría tal inteligencia a la hora de sacarle los colores a la moral imperante, poniendo en entredicho sus contradicciones y el pretendido control sobre la sexualidad femenina. Esta intención transgresora de los de los textos de Claudina provocan la búsqueda de la verdad de su existencia y autoría, ya que una de las premisas de lo que Michel Foucault denominó “función de autor”, es precisamente que la conciencia de la propiedad del autor sobre el texto se fue desarrollando en la medida en que el autor podía ser castigado por lo subversivo de su discurso (2010: 22).

Por consiguiente, al poco tiempo de la publicación de los primeros “Renglones de una excéntrica”, algunos articulistas ya se preguntaban acerca de su misteriosa autora, proponiendo distintas teorías acerca de la persona que escribía tras dicha firma. Estas múltiples posibilidades de interpretación del personaje revelan que la imagen de autor no pertenece a su productor, sino al espacio fronterizo entre él y su público (Maingueneau, 2015: 17). A pesar de estas premisas, las ansias del público por conocer a la persona que escribe muestran la necesidad de búsqueda de un autor para explicar el texto, lo que



tradicionalmente ha constituido afán del crítico literario para descifrar el significado del texto (Barthes, 1987: 70). Este trabajo se desvincula de esta línea interpretativa y, siguiendo la estela barthiana, se propone *desenredar* el entramado cultural que compone el texto en cuestión y cómo surgieron todas las incógnitas sobre la persona de Claudina Regnier, una chica joven y excéntrica o un transformista con ansias de celebridad.

Este artículo se centrará en las cuatro primeras publicaciones de los “Renglones de una excéntrica” en *El Heraldo de Madrid*⁴, el respetado periódico que en cierto modo avaló la veracidad de los primeros textos de Claudina Regnier y que, cuando saltaron todas las alarmas del engaño dejó de publicar su frívola columna debido a que en ellos “ha llegado a asomar, sin duda, el espíritu inquieto de un mozo listo anhelante de fama” (“¿Quién es Claudina Regnier?” 1911). Sin embargo, y a pesar de la confianza que podía generar dicho diario, al día siguiente de los primeros renglones, el 18 de marzo de 1911, el periodista Leopoldo Bejarano publica en *El liberal* el artículo “¡Mefiez des contrefaçons!”, el primero en advertir que tal vez Claudina Regnier era un transformista. Le siguieron otros artículos como el publicado en *La Mañana* el 27 de marzo de 1911, que ya recoge las distintas hipótesis: “Claudina, según *El Heraldo*, es Claudina. Según otros periódicos, es Retana. Otros dicen que es [el transformista] Teresita. Hay quien asegura que es [un] ilustre escritor” (“Claudina en el Heraldo”, 1911). Finalmente, Retana (1920) confesó que fue él quien popularizó el nombre de Claudina Regnier en *El Heraldo de Madrid* (Zamostny, 2021: 3).

Según Maingueneau, el llamado *ethos editorial* es también influyente en la caracterización de la imagen de autor, siendo relevantes por tanto las cualidades del medio en que se publica el texto (2015: 25). En este caso la publicación en un periódico, concretamente *El heraldo de Madrid*, otorga al personaje unas premisas concretas de veracidad y de existencia real, dados los

⁴ Recientemente, el investigador norteamericano Jeffrey Zamostny (2021) ha realizado una cartografía de los textos con la firma de Claudina Regnier y de los artículos en otros periódicos que se cuestionaban acerca de la identidad de la escritora. Además, plantea una serie de ideas como la condición de heterónimo del nombre de Claudina Regnier y que Álvaro Retana utilizó como su *drag-persona*, siguiendo la terminología norteamericana.



contenidos que se suelen publicar en periódicos. De este modo, también son influyentes los paratextos en la caracterización de dicha imagen, desde el título “Renglones de una excéntrica”, hasta las demás publicaciones que rodean el texto de Claudina en su propia página. Así, en torno a la primera de las columnas (Regnier 1911a), aparece un breve artículo titulado “*Teresita*” y publicado bajo el pseudónimo de Pármeneo (1911) —pseudónimo de José López Pinillos (Zamostny, 2021: 6)— que relata la llegada de este ilustre transformista a Madrid, tildado como el “rey de los *mignones*, el emperador de los ninfos” y que tras haber triunfado en América ha desembarcado en La Coruña rumbo de la capital, donde “no encontraría, como en Chile, ministros que se enredasen en las mallas de su red sodomítica”. La breve columna, además de advertir de los peligros de la llegada de Teresita —que “perturbaría el orden el júbilo al que entregaríanse los tunantuelos que se travisten de hembras en Carnaval, y los que, sin disfrazarse, van nalgueando por esas calles de Dios” (Pármeneo 1911)— da buena cuenta del escándalo y la indignación, y con ello del impacto público, que este tipo de artistas causaban. Así, no resultaría descabellado pensar en que el lector podría verter fácilmente algunas de las cualidades de la identidad de *Teresita* en el *ethos* de Claudina Regnier.

Por otro lado, la elección del nombre tampoco es inocente, ya que remite a Claudine, protagonista de las novelas de Colette y Willy, señalando de manera directa a un determinado tipo de personaje y de contenido de su obra. Las relaciones intertextuales entre Regnier y Claudine han sido estudiadas por Jeffrey Zamostny en el mencionado artículo (2021: 5)⁵. Así, se puede observar que el nombre propio de la autora es más que una simple indicación hacia alguien, sino que en cierto modo es el equivalente a una descripción (Foucault, 2010, p. 18) de un tipo de joven concreto, reconocible e insertado en el entramado cultural del momento, idea que retoma Dominique Maingueneau, quien indica que mismo nombre de autor ya activa en el lector una determinada

⁵ Sirva como ejemplo la similitud entre el comienzo de *Claudine à l'école* “Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny; j'y suis née en 1884; probablement je n'y mourrai pas” (Colette [1900] 1982: 5) y el comienzo de los primeros “Renglones de una excéntrica”: “Me llamo Claudina Regnier, tengo dieciocho abriles, soy bonita y empiezo a escribir desde hoy” (Regnier 1911a) (Zamostny, 2021: 5)



imagen de él (2015: 25). Desde estas premisas, se puede realizar un análisis de la *performance* autoral e identitaria de Claudina Regnier, identificable como joven “tobillera” pero también ligada a la figura de un transformista con ansias de celebridad.

Implicaciones femeninas en la firma de Claudina Regnier

En 1980 Peggy Kamuf publicó su artículo *Writing as a woman* en el que desengranaba y analizaba las implicaciones de un texto con firma de mujer en la cultura occidental moderna. En este contexto, la autora señala la ya mencionada costumbre del lector de aducir al individuo y a su autoridad para dar explicación a las producciones artísticas e intelectuales ([1980] 1999: 207).

La causa del surgimiento de estas dudas sobre la identidad autoral se puede encontrar a través del concepto procedente de la crítica teatral de la *vraisemblance* acuñado por Gérard Genette (1969) y desgranado por Kamuf en el mencionado artículo ([1980] 1999: 215–217). El crítico literario francés utiliza este término para referirse al concepto de verosimilitud aplicado a una obra dramática clásica, indicando que la *vraisemblance* produce los hechos como *deberían* ser, difiriendo de la verdad, que se refiere a las cosas tal y como *son*. De este modo, este término está anclado, al igual que el decoro social, en la opinión pública, que representa tanto una visión del mundo como un sistema de valores. Así, la *vraisemblance* otorga, por un lado, una norma para realizar juicios lógicos en base a la probabilidad de que un hecho suceda de una forma determinada, mientras que como sistema de valores cataloga los juicios éticos y la ideología de un grupo social concreto. Por último, se debería destacar el siguiente razonamiento, lo que una sociedad juzga como lógico está ligado a una determinación anterior de lo que se considera propio (Kamuf, [1980] 1999: 216).

Así pues, cabría preguntarse si la identidad de Claudina Regnier resulta *vraisemblable* dentro de la codificación del género femenino de la segunda década del siglo XX, es decir, si los renglones de la excéntrica escritora resultan adecuados para las normas del decoro social impuestas a las mujeres en este periodo concreto. La negativa parece obvia dadas ciertas ideas procedentes del pensamiento médico-social que afianzaron y reforzaron la idea de que el género



femenino estaba biológicamente destinado para el hogar y la reproducción y no para la intervención en la vida pública (Nash, 1999: 27–31).

Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XIX las figuras de célebres actrices y posteriormente de las cupletistas cuestionaron los discursos de género normativos que confinaban a la mujer en el ámbito doméstico. El medio por el que lo hicieron fue en gran medida la invasión del espacio público a través de los escenarios y prensa, que daba difusión a numerosos escándalos⁶ con los que acrecentaban su celebridad (Clúa, 2016: 35–62)⁷. Así, ella misma no tiene ningún reparo en valorar la importancia de este elemento, indicando así: “Soy una mujer afortunada. A todas partes donde voy va el escándalo conmigo. Y reconozco que eso es por ahora lo único que me seduce” (Regnier, 1911b).

A pesar de lo erosivo para la codificación genérica de este nuevo modelo femenino —al que debería añadirse la ya esbozada figura de la “tobillera”—, el tono de Claudina, desgranado en el siguiente apartado, no resulta *vraisemblable* a parte del público a causa de contravenir y decoro y las normas sociales imperantes. Sin embargo, son precisamente estos nuevos modelos los que hacen que la existencia de la joven no resulte imposible a la totalidad de los lectores de la década de 1910, surgiendo de este espacio fronterizo todas las incógnitas y dudas sobre su persona.

Así, tal y como indica Kamuf, resulta imposible separar aquello que transgrede la opinión pública con aquello que choca con su sentido de probabilidad lógica (1999: 217). Es decir, una joven de dieciocho años no debería escribir en el tono y sobre los frívolos asuntos como lo hace Claudina Regnier, lo que hace que su escritura resulte ilógica y poco probable en el plano de lo real, pero no imposible⁸. De este espacio entre lo *vraisemblable* y lo posible en la realidad surgen las dudas y las incógnitas que colocaron a Claudina Regnier

⁶ Véase también “Ser anómala en todo: escándalo y excentricidad” (Clúa, 2016: 93–143).

⁷ Además, en los años siguientes, la Primera Guerra Mundial y la situación del mercado laboral propiciarían el acceso de las mujeres a distintos oficios y empleos y el consecuente cuestionamiento de los roles de género, lo que culminaría con la aparición de la *mujer moderna*⁷, que tomó el espacio público y desafió la domesticidad impuesta (Nash, 1999: 31–32).

⁸ Retomando las ideas de Gerard Genette, se debe tener en cuenta que lo verdadero aparece en el mundo alejado del ideal de cómo *debiera ser*, terreno que se corresponde con la *vraisemblance*, señalando así que la verdad es casi siempre defectuosa, dada la mezcla de condiciones que la componen (1969: 6).



en el punto de mira de algunos artículos de la época y la vincularon con una figura que encaja con el paradigma de la celebridad, la subversión y la marginalidad: el transformista.

Sin embargo, antes de recorrer los vínculos que ligan la figura de Claudina Regnier a la de un transformista, se debe señalar que estas suposiciones son en sí mismas una desautorización de la mujer como escritora. En un artículo de 1989 (2019) Christine Planté muestra la excepcionalidad que se ha atribuido tradicionalmente a la mujer autora. Así, busca el origen de tales atribuciones a través de las declamaciones de Madame de Staël o Madame de Genlis en las que defienden su inclusión entre el común de las mujeres y reniegan de dicho carácter excepcional, aunque, con todo, este esquema de pensamiento se perpetuara a lo largo del siglo XIX (2019: 97–98). Por otro lado, la autora también plantea cómo la división de la humanidad en dos géneros desemboca en la consideración del género masculino como *lo humano en general*, dejando a la mujer presa en una oposición dualista entre la feminidad y la "virilización" a la que puede verse abocada al tratar temas considerados universales y romper así las reglas asignadas a su género (2019: 104–105). De este modo, una escritora constituye una excepción doble, a la regla impuesta a su sexo y a la de la creación literaria (2019: 106-107), por lo que ha resultado frecuente que desde distintos focos se desautorice su labor y se marque su escritura como *personal* o *confesional*, y por lo tanto desvalorizada y desartificada, considerándose así fruto del "instinto", identificándola con el ámbito inferiorizado de la naturaleza (Pérez Fontdevila, 2019: 28, 39), muestra de una individualidad escindida que niega por tanto el acceso de las mujeres a la creación artística (2019: 34) y la desvía hacia la celebridad, consumida por las masas interpretadas como feminizadas (Golubov, 2015: 34).

Sin embargo, a pesar de inscribirse en las líneas vivenciales y en el campo de la producción cultural masiva, la escritura de Claudina Regnier se ve desautorizada a causa de su desajuste con el decoro social imperante, de donde nacen las distintas desautorizaciones. En su capítulo "Qué es una autora o qué no es un autor" (2019) Aina Pérez Fontdevila recurre al ensayo de Joanna Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1983), en el que se muestran las



razones subyacentes a las distintas desautorizaciones de la escritura femenina que la relegan a “la marginalidad permanente” (Russ, 1983: 85 en Pérez Fontdevila, 2019: 43) Así, hay desautorizaciones que no niegan la realidad del personaje, sino que se basan en lo inadecuado del asunto para tratarse de una mujer “*ella lo escribió, pero no debería haberlo hecho*”, por tratarse de algo político, sexual, masculino o feminista (Russ, 1983: 25–33 en Pérez Fontdevila, 2019: 42) —lo que coincide de manera bastante adecuada con los textos de Claudina Regnier—. Ejemplo de ello nos lo da “una lectora y suscriptora” que aconseja a la autora dedicarse “a zurcir calcetines” (Regnier, 1911d) —considerando decorosa la reclusión en la figura del “ángel del hogar”—, y a la que Claudina responde indicándole educadamente que “debiera usted pasarse por el Instituto antirrábico del Dr. Pasteur” (1911d). Pero, por otro lado, la desautorización que da ser a este artículo se basa en la negación de su inscripción en el género femenino y la suposición de que tras su nombre se oculta un hombre (Bejarano, 1911; “¿Quién es Claudina Regnier?”, 1911; B.B., 1911). En el ensayo ya citado “La excepción y lo ordinario”, Christine Planté (2019) señala las atribuciones de virilización a algunas escritoras francesas del siglo XIX como George Sand o la poeta Louise Michel, a la que se acusó incluso de un *hibridismo* de género, manifestando así también que incluso en los casos del travestismo el sexo —en el que se espera encontrar la verdad identitaria— se mantiene preponderante (Planté, 2019: 107–108). Con todo, estas desautorizaciones evidencian que, aunque se escriba desde la perspectiva vivencial requerida para una mujer por el orden patriarcal, este lugar puede verse subvertido por una serie de determinados mensajes que cuestionen precisamente el sistema de la moral hegemónica que la relega a tales lugares.

De hecho, la propia Claudina Regnier se hace eco de que este tipo de desautorizaciones se dan de manera naturalizada sobre las mujeres, y que en el caso contrario podría resultar chocante o incongruente con el orden patriarcal, indicando así en el artículo en el que responde a la acusación de Leopoldo Bejarano: “Leo a diario artículos admirables, firmados por caballeros, y no propondré jamás que se les inspeccione para ver si son señoras” (1911b).



A modo de adelanto al siguiente apartado de este artículo, es la actitud de Claudina Regnier ante estas acusaciones la que en cierto modo podría revelar cierta vinculación con la disidencia genérico sexual. Así, ante las dudas planteadas por el autor sobre su identidad masculina o femenina, la autora se enorgullece por el enigma creado “Me entusiasma intrigar y obligar a las gentes a que se ocupen de mí aun para decir tonterías” (1911b) y le manda a su atacante “el más agradecido de los besos y el más apretado de los abrazos”, pues su acusación en *El liberal*, que constituye “un reclamo desinteresado de un hombre de talento en un gran periódico” le supone “un año de vida literaria”. La defensa de la autora en estas líneas —y prácticamente en toda la columna— se asienta sobre el sarcasmo basado en la exageración de las cualidades y la grandeza literaria de su oponente. Esto es, en cierto modo, y como se verá a continuación, una actitud que podríamos calificar de *camp*, no sólo por la exageración y la ironía, sino por la reapropiación y resignificación que realiza de las acusaciones hacia su persona —el confundirla con un transformista— y hacer de ella motivo de orgullo y humor, neutralizando así toda carga insultante. Este mecanismo de defensa es utilizado en ciertos sectores del mundo homosexual para rechazar el estigma que la heteronorma intenta imponer sobre la disidencia sexual. Así, si se abraza la propia *desviación* sexual y se alardea de ella, el estigma y el insulto se neutralizan y se pueden convertir incluso en comicidad —si es utilizado por personas del propio colectivo— (Newton, 1979: 111).

Claudina Regnier como transformista

Ya se ha observado cómo las acusaciones de transformismo sobre Claudina Regnier entran dentro de un sistema patriarcal de desautorizaciones sobre las mujeres escritoras, a las cuales se les niega la posibilidad de tener talento literario y escribir algo valioso, anulando así en la figura de la autora la “constante de valor” atribuida a la foucaultiana “función de autor” (Pérez Fontdevila, 2019: 41), reservada para los autores masculinos. Sin embargo, a Claudina no se la acusa de ser un hombre tal y como esperarían los cánones patriarcales, sino un transformista, una figura emblema de la desviación y la disidencia genérico-sexual propia de su contexto histórico.



Durante el siglo XIX la multiplicación de discursos médico-sociales sobre las sexualidades disidentes saturaron a los individuos y categorizaron todo tipo de perversas sexualidades periféricas (Foucault, 2007: 49, 60–63), que en obras como *Psychopathia Sexualis* (1886) quedaban vinculadas a la ambigüedad sexo-genérica del hermafrodita (Vázquez García & Moreno Mengíbar, 1997: 205), llegando así a definir estas identidades a través de la ambigüedad sexual y genérica y un cierto hermafroditismo psicológico (1997: 212-213). Estas ideas se popularizaron a partir de obras consideradas científicas como *La mala vida en Madrid* de Bernaldo Quirós y Llanas Aguilaniedo (1901), que contribuyeron a la creación de un imaginario reconocible sobre la disidencia sexual, principalmente masculina.

Sin embargo, la excepcionalidad del espacio teatral provocada por la sicalipsis y especialmente por el mundo del cuplé, propiciaron la entrada en la escena de este tipo de identidades disidentes gracias a los espectáculos de transformismo, en los que el o la artista⁹ personificaba distintas identidades sobre la escena, género representado por artistas como Leopoldo Frégoli (Arce, 2019). Sin embargo, pronto se especificó en un espectáculo en el que un —supongamos— hombre tomaba un escenario para crear en su cuerpo una imagen de mujer, y que pronto se hizo con una gran popularidad con el avance del siglo y cuyos protagonistas alcanzaron reconocimiento y celebridad (Zubiaurre, 2014: 324–335).

Sin embargo, el carácter disidente de tales artistas provocaban la indignación y la crítica como, como por ejemplo el ya mencionado artículo del periódico *El liberal*, titulado “Mefiez des contrefaçons” —desconfíen de las falsificaciones— que da testimonio de la ansiedad que sentían quienes acataban la norma patriarcal con respecto a las marcas de ambigüedad o indefinición sexual que podían desprenderse de la joven Claudina Regnier, pero, ¿qué es lo

⁹ Este espectáculo se ha asociado tradicionalmente a artistas masculinos que travestían su género en escena, sin embargo, también hubo mujeres que se dedicaron a este arte, representando en las tablas a distintas personalidades y ejecutando diferentes transformaciones —tanto en hombres como en otras mujeres—. Una de ellas fue la Bella Dora (Mendoza Martín, 2020: 2).



que se desprende de su identidad que hace que parezca posible que sea, en realidad, un transformista?

Uno de los primeros resortes que hacen saltar las alarmas sobre las dudas en el género de Claudina Regnier se encuentra en su primera publicación (1911a).

En cierta ocasión —relata Claudina— me disfracé de chico, en Ginebra, y recorrí sus paisajes durante un día en compañía de un amable señor que se brindó a servirme de guía por solitarios parajes. Cuando al dejarme en casa le revelé mi verdadera personalidad creyó morir. Su despedida terminó con una dolorosa exclamación: —“¡Si lo hubiera sabido!”— murmuró.¹⁰

Con este breve relato, Claudina muestra la estructura imitativa del género, así como su carácter performativo, puestos en evidencia —en la narración de su anécdota— sobre su cuerpo mediante la invención de una identidad distinta y fabricada mediante el disfraz, es decir, en la superficie del cuerpo (Butler, 2007: 266–269), que considera diferenciada de lo que llama su “verdadera personalidad”. Esta revelación al anciano manifiesta que, mediante el disfraz —es decir, sobre el cuerpo— se puede construir una ilusión externa de la que se espera una serie de implicaciones internas en la identidad del individuo y que son tomadas como *verdad*. Este hecho pone en entredicho la contingencia radical y vinculante entre sexo y género promovida por la ideología heterosexual. Sin embargo, la capacidad de engañar al anciano mediante la creación de una *fantasía* en la superficie de su cuerpo —como en cierto modo engaña con sus artículos a la prensa madrileña— niega toda posibilidad de encontrar la verdad del género dentro del sujeto, revelando, por lo tanto, que se construye mediante regulaciones políticas y prácticas disciplinarias. Es decir, Claudina revela que el género, a pesar de todas sus implicaciones, no es ni verdadero ni falso, sino que se crea como verdadero a partir de un discurso normativo (Butler, 2007: 266–267).

Por otro lado, cabe señalar las líneas estéticas que se desprenden del acto performativo del género femenino realizado por Claudina Regnier en sus escritos, que la vinculan con la sensibilidad y el gusto *camp*, que ha sido definido

¹⁰ Anécdota también recogida por el ya mencionado artículo de Jeffrey Zamostny (2021: 6).



ampliamente por Susan Sontag (1964), quien lo delimita, entre otras muchas atribuciones, como el gusto por lo no natural, el artificio, la incógnita la exageración, una visión del mundo en términos estéticos, frívolos y teatrales, lo que de ese modo pone en duda los límites entre la verdad y la falsedad, afectando así a las nociones de lo que es ser hombre o mujer y apuntando hacia la androginia¹¹.

Por otra parte, conviene traer a colación las ideas de la antropóloga Esther Newton, quien, en su estudio sobre las *drag-queens* norteamericanas de los 70, *Mother camp* (1979), teorizó y apuntaló la definición sobre lo *camp*, señalando además su inmanencia con el gusto y la comunidad homosexual¹². Así, indica que los elementos más recurrentes en una performance *camp* son la incongruencia, la teatralidad y el humor (Newton, 1979: 106), los tres íntimamente relacionados con la experiencia homosexual¹³. Según la teórica norteamericana, el primero de los términos —elemento central en la *performance camp*— se basa en la creación de yuxtaposiciones disonantes con el orden social, demostrando así su incongruencia. La importancia de esta característica procedería en gran parte de la propia experiencia de la homosexualidad, cuya aceptación supone la celebración de la desviación moral que conlleva, lo que anula el estigma creado por el discurso heteronormativo sobre las sexualidades disidentes (1979: 107, 111). Estas incongruencias se crean, a menudo, mediante la estilización conscientemente exagerada de un símbolo o de un aspecto concreto, llevada a tal punto que haga que sea percibido como algo dramáticamente teatral vaciado de esencia o contenido (1979: 107). De este

¹¹ Sin embargo, un matiz en la definición de Sontag, impide aprehender la totalidad de las relaciones entre lo *camp* y Regnier desde su teorización; y es que la escritora norteamericana señala que la sensibilidad *camp* es despolitizada o apolítica (1964: 3) —como hemos visto, la *performance* discursiva de Regnier tiene unas claras implicaciones políticas con sus consecuentes respuestas— lo que no encaja del todo con su poder visibilizador de la homosexualidad y que por tanto cuestiona los cánones sociales heteronormativos.

¹² “Camp is not a thing. Most broadly it signifies a relationship between things, people, and activities or qualities, and homosexuality. In this sense, ‘camp taste’, for instance, is synonymous with homosexual taste” (Newton, 1979: 105).

¹³ Álvaro Retana era también un conocido letrista de cuplés, género musical frívolo y tremendamente *campy*. Un esbozo de la sensibilidad *camp* en el cuplé y sus relaciones con la homosexualidad lo ha realizado Guillermo Vellojín Aguilera en “Farándula de plumas y postín. Cuplé y sensibilidad *camp* en la España del siglo xx” (Vellojín, 2019).



modo, la pregunta que cabe hacerse a continuación es ¿por qué el personaje de Claudina Regnier resulta *campy*?

En los escritos de la joven excéntrica teatralidad e incongruencia van de la mano si se tiene en cuenta que la materia literaria y los asuntos que trata son su propia vida, que publica, sin el pudor requerido para una mujer, ante una audiencia de lectores. La sensación de teatralización de su propia experiencia se ve incrementada por las similitudes y la intertextualidad con las ya mencionadas obras de *Claudine*, escritas por Collette y Willy, tan populares en la época y probablemente conocidas por los lectores (Zamostny, 2021: 5). Esta dramatización narrada como si fuera real en un periódico hace que el personaje de Claudina Regnier y su comicidad resulten incongruentes o inesperados ante los cánones normativos del género femenino y otros convencionalismos sociales, que no esperarían tal nivel de exposición pública a sí misma, ya que contraviene la modestia y discreción esperadas de una joven (Nash, 1999: 28). Sin embargo, la incongruencia no sólo reside en la percepción de la identidad de la joven por parte de la norma, sino que ella misma se propone señalar y hacer comedia de las contradicciones de dichas normas, lo que también es un elemento esencial de la *performance camp* (Newton, 1979: 106). Así, tal y como se comentó al principio, en su carta de presentación indica que “Mi lema es poner en ridículo a la moral siempre que pueda. La moral es una señora cursi que socava las inteligencias y aburguesa los espíritus” (1911a).

Así pues, Claudina no tiene ningún reparo en sacarle los colores al orden social cuando se ve increpada por este. Por ejemplo, en una de las columnas “Correspondencia de Claudina” (1911d), tras dejar claro desde el principio que su intención con los lectores no es otra sino “contestaros a los más razonables para que os convenzáis de que Claudina es una ingenua que no se asusta por nada, y una niña bien educada que responde si *la* preguntan o se defiende si *la* atacan”. Así, no duda en corresponder a los elogios de sus pretendientes, pero también de dos de sus admiradoras, a las que, dando pista de cierta bisexualidad, les indica: “Si no gastáis bigotes a lo Kaiser hallaréis en mí una buena amiga para todo”; o en aprovechar la respuesta a un piropo para ridiculizar la incongruencia del celibato eclesiástico “Con el elogio suyo me ocurre lo que



con el celibato de los curas. Lo admito, pero no creo en él”; o en exagerar la generosidad de sus fans, lo que también resulta incongruente dado que tan sólo ha pasado una semana desde la publicación de sus primeros renglones: “Podéis enviarme todos los presentes que queráis. Pasarán al museo de regalos de mis admiradores”. Por otro lado, con este desdén hacia los regalos de sus entusiastas, y por consiguiente hacia ellos mismos, Claudina utiliza uno de los elementos clave de lo que Isabel Clúa ha llamado *dispositivo de celebridad*, la fatalidad (2016, p. 10), situándose al nivel de celebridades como Carolina Otero, de cuya frialdad con sus amantes corrían numerosos relatos (2016: 167 y ss.) Por último en cuanto a esta columna, cabe destacar que, sin disipar las dudas sobre la verdadera identidad de Claudina, intensifica la ilusión de realidad que mediante el texto se pretende crear, invitando a los lectores a participar de la experiencia del personaje y de su representación.

Por otra parte, en su carta de presentación, deja claro que su actitud en la vía pública es toda actuación y pose. El personaje de Claudina es consciente de que el ámbito público¹⁴ es un espacio de exposición y de la importancia de dejarse ver de determinada manera. Así, pone como ejemplo la ovación que recibió en París “Por llevar el más grande sombrero que se ha colocado sobre cabeza humana. ¡Juzgad cómo sería para *epatar* en París, donde nada choca!” (1911a). Esta *performance* de extravagancia mediante su deslumbrante sombrero supone un desafío a la convencionalidad y a lo considerado normal por la sociedad, lo que es utilizado como un recurso de distinción entre las masas que siguen dichas normas y ayuda a construir su imagen de celebridad (Clúa, 2016: 118–119). Por otra parte, la exageración en el tamaño del sombrero ya es algo bastante propio del gusto y de la sensibilidad *camp*.

Bien distintos son los efectos que su atavío produjo en Madrid, donde fue confundido con la prenda escandalosa del momento: la falda-pantalón:

Un año más tarde—el 24 de febrero de 1911—, se repetía en Madrid la escena por suponerme la chusma portadora de la falda-pantalón. Pero en vez de aplausos y olés de opereta, escuché una serie de desvergüenzas que no olvidaré en mi vida.

¹⁴ El estudio de las implicaciones de una *performance* de extravagancia y originalidad en el ámbito público ha sido ampliamente estudiado y descrito por Isabel Clúa, quien lo aplicó al caso de la bailarina Tórtola Valencia (Clúa, 2016: 118 y ss.)



Sin embargo, los supuestos efectos negativos de este acontecimiento no son tales, ya que lo importante realmente es recalcar su distinción entre “la chusma” y su personalidad sobresaliente, admirada en París, epicentro de modernidad, buen gusto y erotismo (Zubiaurre, 2014: 36).

La falda-pantalón es otro tema recurrente y de escándalo del momento del que Claudina no duda en ocuparse (1911c). En las primeras décadas de 1900 esta prenda era toda una novedad que constituía un producto híbrido entre el atuendo inferior codificado como masculino y el atuendo inferior considerado como femenino. Parte del alboroto que causaba, puede venir precisamente, por este desdibujamiento de la codificación externa de la performance de género, ya explicada anteriormente. Sin embargo, Claudina alude e ironiza sobre las incongruentes críticas a esta cómoda prenda. Así, tras declararse “partidaria en *rage* de la *jupe* de moda”, pero cuyo uso evita “pues me expondría a volver a mi casa sin *culotte*”, se pregunta:

Pero ¿por qué no nos dejan llevar pantalones a algunas mujeres? ¿Protestamos nosotras cuando se los vemos a algunos hombres?
Y lo paradójico de esta cruzada contra la falda-pantalón es que, en nombre de la moral, quieren desnudarnos en la calle. *Que es igual que si para curarnos un mal de los ojos nos dejaran ciegos*, como ha escrito Colombine en el álbum de un amigo mío. (1911c)

Esta pregunta y este extracto muestran las incongruencias de las diferencias entre lo masculino y lo femenino y en concreto de la imposición patriarcal moralista en lo que a vestimenta se refiere. Además, al poner el énfasis en la idea de la desnudez, Claudina visibiliza la obsesión por escrutar —y controlar— el cuerpo femenino, que queda insertado automáticamente en una posición de objeto de la visión masculina (Clúa, 2016: 71).

Estas críticas manifiestan la situación de vulnerabilidad del cuerpo femenino en el sistema patriarcal, basada en la posibilidad de invasión del cuerpo femenino por parte de los varones en un momento dado, revelando así la necesidad masculina de salvaguardar el cuerpo femenino de otros varones, convirtiendo así el cuerpo de la mujer en propiedades y mercancías que defender (Millet, 1995: 102). Sin embargo, mediante un estilo redicho y algo afectivo, Claudina Regnier ridiculiza y pone en evidencia la censura a esta prenda por parte del patriarcado y el discurso normativo mediante una propuesta de su



practicidad ante los problemas que este mismo sistema acarrea a las mujeres. De este modo, señala las incongruencias del sistema y del discurso patriarcales; para, finalmente, cerrar su columna con una firme declaración de intenciones que cuestiona de nuevo el rol y la actitud atribuidos a las jóvenes como ella:

porque yo sirvo para escribir extravagancias; pero no para servir de recreo a cuatro mujeres absurdas que piensan que una muchacha no puede ser decente y bien mirada si no habla de las veleidades del tiempo o de los caprichos de su majestad la moda. (1911c)

Por último, cabe destacar las líneas de percepción de la sensibilidad *camp* esbozadas por Sedgwick en *Epistemology of the Closet* (1990: 155–156), en las que se reconoce a través de la conjetura de una supuesta homosexual del productor de dicho objeto cultural, comportamiento, actitud, vestimenta etc. Esta idea la retoma Alberto Mira a la hora de caracterizar al personaje y el estilo del propio Álvaro Retana, cuya escritura la define como la “quintaesencia de la pluma como estilo literario” (2004: 164). Como ejemplo de ello se puede traer a colación una cita de uno de sus artículos (1911b) en la que, de manera redicha y afectada al hablar crea un efecto cómico mediante la yuxtaposición de un grupo de odaliscas con un conocido homosexual entre los grupos de la disidencia genérico-sexual en el panorama literario, Antonio de Hoyos y Vinent: “[...] más confusa que si hubiese visto a Antonio de Hoyos rodeado de odaliscas”.

Conclusiones

Tras este análisis sobre la construcción identitaria y autorial de Claudina Regnier en sus cuatro primeros textos, conviene retomar la idea barthiana que concibe el texto como punto de encuentro de diferentes discursos pertenecientes a un entramado cultural determinado y anteriores al autor (Barthes, 1987: 69). En este sentido, la identidad ideada por Retana supone un punto de encuentro de distintos personajes tipo del momento, principalmente la “tobillera” y la mujer célebre, a los que hay que sumarle el del transformista, que realiza una *performance camp* sobre los modelos anteriores.

Sin embargo, aunque el personaje esté construido con coherencia y basado en unos modelos femeninos vigentes en su contexto histórico, su identidad femenina se ve cuestionada y tachada de ser “realmente” un hombre,



desautorizando así la firma de la autora. Con todo, la presencia de estas desautorizaciones evidencia las desigualdades intrínsecas al patriarcado a las que tiene que hacer frente una mujer escritora, situaciones que la propia Claudina-Retana cuestiona en sus artículos. De hecho, es este cuestionamiento humorístico pero locuaz de la norma vigente lo que levanta estas dudas y desautorizaciones, que no ven *vraisemblable* la existencia de una joven como Claudina.

De este modo, Retana —como cualquier *drag-queen* o travesti que sale a la calle o se sube a un escenario— evidencia el carácter representativo del género, a pesar del cual tiene una serie de consecuencias concretas y reales para la vida material de los individuos que se invisten en ciertos modelos previos que pueden ser erosionados por ciertos actos que adquieren un cariz político (Lauretis, 1987: 3). De este modo, mediante la puesta en evidencia de dicho carácter representativo y teatral, se ponen en entredicho todas las implicaciones opresoras que la construcción de género impone sobre las mujeres, cuestionándolas además mediante el humor y la demostración de su incongruencia. Así, el discurso de Claudina Regnier y su *performance* —reitero, como los de la mayoría de las *drag-queens* o transformistas— no refuerzan la representación de género de la que se sirven, sino que la erosionan y cuestionan, ya que su construcción se ve afectada por su deconstrucción (1987: 3). Además, y al igual que se comentaba a raíz del incidente narrado por Claudina en Ginebra, su acto performativo demuestra que no hay una verdad interna en el género, ridiculizando por tanto las esperanzas de encontrar una verdadera identidad en cuanto a este en el sujeto (Butler, 2007: 267).

Por último, y citando ideas del mencionado texto de Peggy Kamuf (1999: 226), Retana mediante la *performance* discursiva ejecutada por Claudina Regnier revela que:

la teoría y la práctica de la escritura *como* mujer [...] pueden llegar a ser de algún modo alzaprimas críticas con las cuales desplazar el peso imponderable del patriarcado, entonces lo serán sólo en la medida en que usemos nuestro peso sobre el punto más vulnerable, en ese resquicio en donde la esencia corre el peligro de filtrarse, convirtiéndose en apariencia.



Así pues, y gracias a los artículos que se cuestionaban la verdadera identidad de Claudina Regnier, se puede verificar precisamente que sus textos supusieron un acto político en tanto que cuestionaron la construcción social del género y los convencionalismos imperantes, ya que levantaron ampollas y causaron cierta indignación, que tan sólo sirvió para acrecentar la celebridad de la excéntrica joven de dieciocho abriles.

Bibliografía

- ARCE, Julio (2019). "Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades". En Enrique Encabo (Ed.), *Miradas sobre el cuplé en España*. Madrid: ICCMU, pp. 95-105.
- BARREIRO, Javier (2001). *Cruces de bohemia: Vidal y Planas, Noel, Retana, Gálvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza: Una Luna Ediciones.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura* (Fernández Medrano, C. Trad.). Barcelona: Paidós.
- B. B. (1911). "Claudina en el "Heraldo": Escenas de Willy". *La Mañana* (27-03).
- BEJARANO, Leopoldo (1911). "Mefiez des contrefaçons". *El Liberal* (17-03).
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio; LLANAS AGUILANIEDO, José María [1901] (1998). *La mala vida en Madrid: Estudio psicosociológico con dibujos y fotografías del natural*. Zaragoza: Zaragoza: Egido Editorial.
- BRU RIPOLL, Carmen; PEREZ SANZ, Pilar (1989). "La sexología en la España de los años 30, tomo IV: Álvaro Retana: el sumo pontífice de las variedades". *Revista de Sexología*, pp. 40-41.
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (Antonia Muñoz, María Trad.). Barcelona: Paidós.
- CLÚA, Isabel (2016). *Cuerpos de escándalo: Celebridad femenina en el Fin-De-Siècle*. Barcelona: Icaria.
- de LAURETIS, Teresa (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- "El escándalo de ayer: Las faldas-pantalones" (1911): Nota editorial de *ABC*, 25-02.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Méjico: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* (Mattoni Silvio Trad.). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. París: SEUIL.
- GOLUBOV, Nattie (2015). "Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista". *Estudios*, n.º 16, pp. 29-48.
- HEMEROTECA DIGITAL BNE:
 <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>> [Fecha de consulta: 5 de octubre de 2021]
- KAMUF, Peggy (1999). "Escribir como una mujer". En Fe Marina (Ed.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. Méjico: Fondo de cultura económica, pp. 204-227.



- MAINGUENEAU, Dominique (2015). "Escritor e imagen de autor". *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada* (2015), 24, 17–30.
- MENDOZA MARTÍN, Irene (2020). "Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos XIX y XX". En VV. AA., *MariCorners. Investigaciones queer en la Academia*, Barcelona-Madrid: Egales, pp. 335-358.
- MILLET, Kate (1995). *Política Sexual*. Madrid: Cátedra.
- MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca*. Madrid: Egales.
- NASH, Mary (1999). "Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain". En Lorée Enders Victoria y Beth Radcliff Pamela (Eds.). *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*. State University of New York Press, pp. 25-49.
- NEWTON, Esther (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. Albany: The University of Chicago Press.
- PÁRMENO [José López Pinillos] (1911). "Teresita". *El Heraldo de Madrid* (17-03-1911).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2019). "Qué es una autora o qué no es un autor". En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, pp. 25-59.
- PLANTÉ, Christine (2019). "La excepción y lo ordinario". En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, pp. 97-142.
- "¿Quién es Claudina Regnier?" (1911): Nota editorial de *El Heraldo de Madrid*, 26-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana]. (1911a). "Renglones de una excéntrica." *El Heraldo de Madrid*, 17-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana] (1911b). "Renglones de una excéntrica." *El Heraldo de Madrid*, 18-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana] (1911c). "Renglones de una excéntrica". *El Heraldo de Madrid*, 21-03.
- REGNIER, Claudina [Álvaro Retana] (1911d). "Renglones de una excéntrica: Correspondencia de Claudina." *El Heraldo de Madrid*, 24-03.
- RETANA, Álvaro [1919] (2013). "Las «locas» de postín". En Zubiaurre M. y Kurtz W (Eds.) *Las "locas" de postín, Los ambiguos, Lolita buscadora de emociones, El Tonto*. Doral: Stockcero.
- RETANA, Álvaro (1920). "Álvaro Retana: Sus confesiones". *La Correspondencia de España* (21-06-1920).
- RETANA, Álvaro [1923] (2013). "Lolita buscadora de emociones". En Zubiaurre M. y Kurtz W (Eds.) *Las «locas» de postín, Los ambiguos, Lolita buscadora de emociones, El Tonto*. Doral: Stockcero.
- RETANA, Álvaro [1924] (1999). *Flor del mal*. (Edición Facsímil adjunta a de Villena L. A.). Valencia: Pretextos.
- RUSS, Joanna (1983). *How to Suppress Women's Writing*. Londres: Women's Press.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.



- SONTAG, Susan (1964). *Notes on camp*, en <https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf> [Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2021]
- VELLOJÍN, Guillermo (2019). “Farándula de plumas y postín. Cuplé y sensibilidad camp en la España del siglo XX”. En Enrique Encabo (Ed.), *Miradas sobre el cuplé en España: Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Madrid: ICCMU, pp. 211-220.
- VERNET PONS, Vicenç (2007). *La estrategia ficcional en las novelas de Álvaro Retana*. Universitat Rovira i Virgili.
- de VILLENA, Luis Antonio (1999). *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*. Valencia: Pretextos.
- WILLY y COLETTE ([1900] 1982). *Claudine à l'école*. Paris: Albin Michel.
- ZAMOSTNY, Jeffrey (2021). “Álvaro Retana and Claudina Regnier: authorship, enigma and queer celebrity (1911–1917)”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, en <<https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1880786>> [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2021]
- ZUBIAURRE, Maite (2014). *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra.

Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 3 de noviembre de 2021

Exilio e identidad en los relatos de Luisa Carnés: análisis comparativo de los “Cuentos españoles” y los “Cuentos mexicanos”¹

Exile and Identity in Luisa Carnés’ Short Stories: Comparative Analysis Between “Cuentos españoles” and “Cuentos mexicanos”

CLAUDIA CAÑO RIVERA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: En este artículo analizamos los relatos de Luisa Carnés, quien parte al exilio como consecuencia de la Guerra Civil. La separación de su hogar da como resultado la representación de una serie de temas en su narrativa breve escrita desde México que suponen, por una parte, la continuación de aquellos iniciados en España desde una perspectiva distinta y, por otra parte, la aceptación de los temas prototípicos de la cultura de acogida. Así, el exilio marca la identidad de la escritora, que se ve escindida entre el recuerdo de su hogar y la adaptación al país que la acoge.

Palabras clave: Luisa Carnés, relatos, exilio, identidad

Abstract: In this paper we analyze Luisa Carnés’ short stories. Carnés took up exile due to the Spanish Civil War. The separation from her home leads to the apparition of several topics in her short stories written in Mexico that are, on the one hand, a continuation of the topics initiated in Spain from a different perspective, and, on the other hand, the acceptance of the prototypical topics from the host culture. In this way, exile will mark the writer’s identity, which is divided between the memory of her home and the adaptation to the country that took her in.

Key words: Luisa Carnés, short stories, exile, identity

¹ Este artículo está enmarcado en el Proyecto Internacional RISE-TRANS.ARCH (Archives in Transition: Collective Memories and Subaltern Uses. ID: 872299, Programme: H2020, DG/Agency: REA) del Consorcio de Universidades europeas (Proyecto: RISE- TRANS.ARCH PIC: 999862518) de la Unión Europea.



Introducción

Luisa Carnés es una de las muchas escritoras e intelectuales que tanto el exilio como su condición de mujer postergaron al olvido, lo que explica la escasez actual de estudios críticos sobre su obra. De padre barbero y practicante y madre sastre, Carnés nace en Madrid en 1905 y es la mayor de seis hermanos, lo que la lleva a abandonar los estudios a los once años para comenzar a trabajar en el taller de sombreros de su tía Petra. Se inicia en la escritura al publicar en 1926 un relato, “Mar Adentro”, que aparece en el número 1875 de la revista *La Voz*. En 1928 comienza a trabajar en la CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones), editorial encargada de publicar la que será su primera obra, *Peregrinos del Calvario*. Durante la década de los treinta, la autora –afiliada al Partido Comunista– colabora también con revistas de marcada ideología de izquierdas, como *Mundo Obrero* o *Frente Rojo*. Su preocupación por los derechos de los trabajadores se verá trasladada a su obra narrativa, dando lugar a novelas como *Tea Rooms. Mujeres obreras*, publicada en 1934. Como consecuencia de la Guerra Civil, Carnés parte al exilio en 1939, pasando de Barcelona a Francia y, finalmente, a bordo del *Vendaam* holandés hacia Nueva York primero y después México.

El objetivo de este artículo es realizar un acercamiento a la cuestión identitaria en su narrativa escrita durante el exilio con especial hincapié en sus colecciones de relatos, pues, ya sea por su tardía publicación (las ediciones actuales datan de 2018) o por su difícil acceso al estar originariamente publicados en prensa, su narrativa breve parece haber sido uno de los grandes olvidados por la crítica, que ha preferido centrarse en sus novelas.

El exilio en sus relatos

La llegada de la Guerra Civil y el posterior exilio de los intelectuales españoles provocará un decaimiento del ambiente cultural del país, pues todas las figuras de relevancia se vieron obligadas a marchar ante el avance de las tropas nacionales. Este sería el caso de Carnés, que pasaría primero a Francia y después en barco hasta América. Sin embargo, tal y como explica Josebe Martínez, “partiendo de México, los intelectuales persiguen, en los primeros



momentos, la universalización del esfuerzo creador de España. Esa parte de la Guerra Civil no debe terminar, y desde México se sigue la contienda intelectual” (2007:49). Por lo tanto, los intelectuales en el exilio mexicano siguen ejerciendo su labor cultural desde el país de acogida, fundando así revistas como *España Peregrina* o *Ultramar*, donde la autora colabora. Es por estas razones que Martínez Fernández (2020) se refiere al exilio español, no solo como un proceso complementario al sometimiento de la población que permaneció en el país, sino también como un mecanismo de desactivación y desmembramiento, pues encontramos, por un lado, la obrerización masiva de la población exiliada, que quedó remitida a trabajos manuales, en su mayoría, dentro de los países de acogida, y, por otro lado, se produjo una desubicación identitaria.

De este modo, Sánchez Zapatero (2008) expone el exilio como un desgarró, un proceso rupturista donde la conciencia y la personalidad se fracturan y el individuo fluctúa entre el “deseo de volver” y el “temor de no volver”. Esta experiencia traumática que sufre el que es obligado a abandonar su hogar se traduce en una evocación de la memoria. Como explica Martínez (2007:36): “la memoria que tratamos en estos textos es la memoria episódica o de experiencias personales, de vivencias, que es la que ofrece la literatura de los exiliados”. De este modo, la experiencia del exilio se convierte en un “catalizador de la escritura” (Ugarte, 1999), pues el individuo se verá a sí mismo como un desterrado, un ser desconectado de su contexto social, e iniciará un proceso de reconstrucción identitaria que conllevará una nueva expresión literaria y artística.

Este rasgo de la literatura del exilio puede observarse de manera clara en el segundo tomo de sus cuentos completos, *Donde brotó el laurel* (Carnés, 2018), que reúne los relatos escritos desde 1940 hasta 1963 (etapa en la que se encontraba en el exilio mexicano), y que, como explica la “Nota Previa”, la propia autora quería publicar bajo el título de *Cuentos españoles y mexicanos*, división que se ha respetado en la edición contemporánea realizada en 2018 por Antonio Plaza y publicada en la Editorial Renacimiento. Así, en los denominados “Cuentos españoles”, la autora incluye historias de temática republicana, donde los protagonistas son soldados, mujeres encarceladas y personajes que se ven obligados a seguir con sus vidas precarias en el contexto bélico. A la hora de



destacar las principales diferencias entre sus cuentos en el exilio y aquellos escritos todavía en España, es interesante proponer una comparación entre los relatos “Una Estrella Roja”, perteneciente al primer tomo de cuentos de Carnés, y “El Pilluelo”, contenido en el segundo, pues los personajes de ambos relatos, ambientados en el Madrid de pre y posguerra respectivamente, presentan rasgos similares, pero sus contextos y el tono en el que sus historias están narradas son diametralmente opuestos.

Los “Cuentos españoles”

Los cuentos del primer volumen, titulado *Rojo y Gris*, muestran, según explica Antonio Plaza, “un estilo sencillo, donde los temas y cuestiones planteados en los argumentos se resuelven con facilidad” (Carnés, 2018a: 45). En “Una Estrella Roja”, la autora cuenta la historia de Manuel, un adolescente repartidor del periódico *Mundo Obrero* que, desde pequeño, sueña con tener una estrella roja traída de la URSS. Mediante la utilización de un narrador omnisciente de corte clásico, el argumento es expuesto en tres partes diferenciadas, que sirven a modo de introducción, nudo y desenlace, y en la que se puede apreciar el paso del tiempo gracias a las referencias a la edad de Manuel (que al principio del relato tiene doce años, pero será con quince cuando consiga por fin la estrella roja).

En las dos primeras partes del cuento, la estrella se conforma como un elemento soñado, un símbolo de esperanza para la causa socialista. El color rojo, asociado a su procedencia de la URSS, es interpretado como el emblema de la verdadera libertad: “tenía que ser de la URSS, estrella verdaderamente roja, verdaderamente libre” (114). Cuando, en la tercera parte, Manuel consigue su estrella, es esta la que, como la Estrella de Belem, le da fuerzas y le guía en su camino por la lucha republicana, de manera que “la estrella roja le daba aliento para todo” (116). Sin embargo, la mera consecución de la estrella no es suficiente para hacerlo merecedor de la misma, sino que tan solo a través de distintas pruebas de valor logra ser digno de lo que, en esta segunda parte del relato, es visto como una condecoración. De esta forma, la estrella en su uniforme solo comenzará a brillar cuando adquiera la pistola (aunque no supiese utilizarla), y a



lo largo de la noche del 18 de julio, durante la sublevación militar, le parecerá que “cada acción suya, en pro de la causa del pueblo, [...] le hacía más dueño de aquella estrella soviética, que, sin merecerla, habría sido lo que una cruz adquirida en el Rastro y puesta en la solapa de un coleccionista” (116). Así, ungido con la fuerza que la estrella le concede, se precipita hacia el momento de su muerte al asaltar el Cuartel de la Montaña, hecho que lo marca como verdadero merecedor de la estrella roja, que, al final del relato, se describe como la estrella de los héroes.

La muerte de Manolo en “Una Estrella Roja” establece un claro contraste con la de Daniel en “El Pilluelo”. Recogido en el segundo tomo de cuentos de Luisa Carnés, *Donde brotó el laurel*, este relato comparte con su predecesor el motivo del niño repartidor de periódicos. Narrado a través de una analepsis, cuenta la historia de José y su familia durante el Madrid de la posguerra. Daniel, el hermano de José (el protagonista del relato), queda inválido de un brazo a causa de un accidente en la obra, lo que le obliga desde entonces a dedicarse a vender el *ABC*. Un día, encuentra escondidas unas páginas del diario *Mundo Obrero* entre sus periódicos, y unos hombres contactan con él para pedirle que lo reparta a los obreros que pidan el *ABC*. A pesar de los ruegos de su madre, Daniel lucha por la causa socialista, lo que lleva a que lo detengan. Debido a la paliza que los policías le propinan, desarrolla una sordera que, sumada a su invalidez previa, lo sume en un estado de depresión que lo conduce a la muerte:

Sus penas acabaron pronto. Un día se arrojó al metro cuando el tren llegaba a la estación de Ventas. Así terminó Daniel. Otros niños también se suicidan. Otro que vivió en las cuevas de Ventas se ahorcó en un reformatorio (Carnés, 2018b:77).

El trágico fallecimiento de Daniel contrasta con la manera en la que se narra la muerte de Manuel en “Una Estrella Roja”, pues el sacrificio de este es considerado una hazaña que lo hace merecedor de la estrella y, por tanto, de ser considerado un héroe, mientras que el suicidio de Daniel es narrado de forma sucinta, casi sin emoción. El narrador relata su muerte sin mostrar ningún tipo de sentimiento, como si estuviese aportando simples datos, lo que se suma al clima de miseria que inunda el cuento, donde las muertes de los personajes –y, más concretamente, de los niños– son vistas como un hecho cotidiano. Estas diferencias con respecto a la posición del narrador frente a la muerte son



transportables al tono general del relato, muy diferente en ambos cuentos. En “Una Estrella Roja” el narrador destaca la heroicidad y la insistencia del personaje principal que, convencido, nunca abandona la lucha. Además, como explica Francisca Montiel Rayo, el cuento

se sirve del estilo indirecto libre para reforzar el punto de vista partidista e incluso maniqueo de un narrador que conduce al lector de forma inequívoca para que obtenga la visión de los personajes y la interpretación de los hechos que se pretenden transmitir (2018:48).

Teniendo en cuenta el año en el que fue escrito (1938) y su publicación en la revista *Frente Rojo*, podría argumentarse que el relato sirve a modo de propaganda, pues su fin sería el de alentar la lucha obrera en plena Guerra Civil. Por el contrario, “Un Pilluelo” fue publicado en 1952, ya en el exilio mexicano, y su tono desesperanzador lo convierte en un reflejo de la España de posguerra, aquella que Carnés no llegó a vivir, pero de la que tuvo noticia desde tierras americanas. Es destacable, sin embargo, que en este relato se siga manteniendo un tono esperanzador al final de la historia, pues, aunque José haya sufrido la pérdida de su familia, encuentra amparo en los dos hombres que lo abordan en el camino, los cuales resultan ser guerrilleros, lo que le permite cumplir el sueño de su hermano al unirse por fin a la lucha en el monte.

Las características reflejadas en el relato “El Pilluelo” –el clima de miseria y la pervivencia de una esperanza que contrasta con las situaciones adversas descritas– son los ejes centrales sobre los que rotan los “Cuentos españoles” escritos por Carnés en el exilio. Algunos de estos relatos están ambientados todavía en el conflicto bélico, como por ejemplo “Donde brotó el laurel”, relato que da nombre al tomo, donde se cuenta la historia de un grupo de soldados destinados a un puesto de observación en la cresta de la montaña. Al final del relato, a modo de epílogo, el narrador incluye unas líneas que muestran la distancia temporal entre los hechos narrados y el momento de la narración: “y en lo que fuera un día un heroico, un glorioso puesto de observación del Estado Mayor del Ejército Popular de España, ha brotado un laurel, un laurel verde de seis brazos” (Carnés, 2018b: 25).

Aunque las muertes de los soldados son, al igual que en “Una estrella roja”, consideradas heroicas, la función del heroísmo no es la de arengar, como



veíamos previamente, las tropas republicanas, sino la de condecorar a los que cayeron en la guerra a través del símbolo del laurel que nace en el lugar donde perdieron la vida. El relato titulado “La mujer y el perro” también transcurre –al menos en parte²– durante la guerra civil española, lo que Carnés utiliza como medio eficaz para narrar la situación de extrema necesidad soportada por la población del país durante aquellos funestos años. Ambientado en la ciudad de Barcelona, ilustra el asedio constante de las bombas, que, en última instancia, se revelan como la causa de la muerte de Monserrat y de su perro Ricardo. Al igual que en “El Pilluelo”, la muerte de ambos es vista como algo cotidiano, intrascendente. Esta opinión se refleja, en primer lugar, en las dos mujeres de la vecindad, que menosprecian el dolor de Monserrat por la muerte de su perro (al que trataba como un hijo), y, en segundo lugar, a través del chico que hurga entre los escombros e, insensibilizado ante el desastre, recoge las pertenencias de la ya fallecida Monserrat para intentar venderlas.

Por otra parte, el tema del exilio también aparece en los “Cuentos españoles”, no solo el proceso de exilio espacial, reflejado en los relatos “La mujer de la maleta” y “Sin brújula”, sino también el denominado “insilio” (Aznar Soler, 2017). Según argumenta este crítico, “En el éxodo español de 1939, muchos ciudadanos que permanecieron atrás compartieron la marginación, la separación y la sensación general de pérdida respecto a su tierra natal que experimentaron los que dejaron el territorio” (1981: 8). Siguiendo a Ilie, es interesante analizar el relato “En casa”, donde la protagonista, recién salida de la cárcel, muestra una actitud general de desconfianza y tendencia a la marginación. Cumplido su tiempo de condena, la joven transita una España de posguerra muy distinta a la que recordaba, donde nada queda ya de su vida anterior –su propia casa está ahora habitada por desconocidos– lo que propicia una desconexión, una ruptura con el mundo que la rodea que, aunque no conlleva una traslación física, es muy similar a la ruptura experimentada por el exiliado. Es al final del relato, cuando la aborda un compañero de partido para

² En el relato se cuenta la historia de Monserrat, hija de un comerciante acaudalado, y el tiempo de la narración transcurre desde la década de los 20 hasta la Guerra Civil, pues realiza un recorrido por el decaimiento de la fortuna familiar.



reclutarla y proveerla de habitación y comida, cuando vuelve a establecer una conexión con el espacio que la rodea: “conque esta sigue siendo mi España... Este, mi Madrid de antes... ¿Igual que hace nueve años?... ¿No se ha perdido todo?...” (Carnés, 2018b: 70). Esta reconexión termina con el insilio, pues la militancia comunista, la pertenencia al partido, son consideradas alegóricamente como el vínculo con el hogar, lo que se relaciona con el título del relato (“En casa”).

Los “Cuentos mexicanos”

Los cuentos del segundo volumen, titulado *Donde brotó el laurel*, se corresponden con aquellos escritos durante su exilio en México, en el periodo que comprende entre 1940 y 1964, año del fallecimiento de la autora. Entre ellos encontramos el relato titulado “El Mandato”, donde la protagonista es una mujer ya afincada en el exilio, pues habla de una carta que le ha llegado desde España. Dos tipos de discurso aparecen en el cuento: el primero, narrado en primera persona y en presente, se corresponde con la voz de la exiliada, quien abre y cerrará el relato a modo de introducción y epílogo, de manera que la historia de Amparo –la mujer que escribe la carta, la cual se reproduce íntegramente– se trata del segundo discurso y la trama principal. Amparo es una antigua conocida de la protagonista, quien solía verla en la cola del comedor de Auxilio Social en Madrid, y en su carta cuenta cómo la forzaron a separarse de su hijo, destinado a un asilo para huérfanos donde las mujeres que lo regentan le enseñan la estricta doctrina franquista, alejándolo así de los ideales republicanos y, por tanto, de su familia. Encontramos de nuevo, como sucedía en el relato “En casa”, una vinculación entre la familia y los ideales republicanos, constituyéndose ambas como entidades indisolubles en el relato. Así, cuando el niño fallece, la muerte llega como un elemento purificador, capaz de rescatarlo de las manos del fascismo y de devolverle a su madre la tierna imagen que tenía de él:

La noticia de su muerte me llegó desde la enfermería de la cárcel. Me alegré de su muerte. ¿No lo crees? Es verdad. Solo por la muerte mi hijo me era restituido. Contra la muerte no habían podido nada. (98).

Es interesante estudiar la ambivalencia del símbolo de la muralla a lo largo del cuento, pues, mientras que la protagonista busca crear una muralla que sirva



para parar al fascismo, es, al mismo tiempo, consciente de que las mujeres del orfanato han conseguido levantar una muralla entre Amparo y su hijo (“traté de oponerme a que levantaran entre mi hijo y su madre aquella muralla, que cada día era más alta y más negra”, Carnés, 96). La muralla es, asimismo, el título del relato que abre la colección de “Cuentos Mexicanos” de Carnés y que da nombre a la misma, por lo que podríamos argumentar que las influencias mexicanas se iban entrelazando ya con los cuentos de temática española.

Ante la crueldad que refleja la historia de Amparo, la protagonista del relato decide ir puerta por puerta recogiendo firmas que buscan dar cuenta de lo que ocurre realmente en España, de la tragedia que se vive. La lucha femenina en el México del exilio español se vivió mayoritariamente a través de asociaciones como La Unión de Mujeres Españolas “Mariana Pineda”, unión del Grupo Femenino Español Mariana Pineda y de las Mujeres Antifascistas Españolas, cuyas militantes eran en su mayoría socialistas o afiliadas al PCE y que, según argumenta Domínguez Prats, sirvió “como un importante elemento aglutinador de aquellas mujeres exiliadas con inquietudes políticas y que tenían interés por mostrar su solidaridad con las mujeres represaliadas en España” (2002: 365). Esta asociación sería, más adelante, la responsable de la creación de la revista *Mujeres Españolas*, en la que nuestra autora publicó muchos de sus relatos, pues, como explica Olmedo, “Carnés consideraba que la labor política femenina debía efectuarse desde el ámbito de acción de las mismas feministas, en asociaciones y revistas, que constituían herramientas organizadas de trabajo” (2014: 255).

En este sentido, el relato “El Mandato” ilustra la todavía estrecha relación existente entre Carnés y la situación en España, pues la recogida de firmas por parte de la protagonista podría extrapolarse al plano real de la lucha feminista que se ejercía desde el exilio mexicano. La lejanía espacial y la ruptura que el exilio suponen no puede borrar la preocupación por su país de la conciencia de la autora, que elabora historias basadas en la situación de miseria existente durante y después de la Guerra para así asegurarse de que tanto su experiencia personal y recuerdos como el sufrimiento colectivo del pueblo español queden fijados a través de su escritura.



Durante este primer periodo, Carnés publica sus artículos y relatos tanto en *El Nacional* como en su suplemento cultural (la *Revista Mexicana de Cultura*) bajo el seudónimo de Natalia Valle, nombre que la autora toma de la protagonista de su novela *Natacha* (1930). Iliana Olmedo ha argumentado que esta elección no es casual, sino que responde a una “intención de restituir la identidad fragmentada por la mudanza geográfica” (2010: 51–52). Las palabras de la propia autora alientan esta interpretación, pues tal y como Carnés explica, “por un impulso del subconsciente adopté ese nombre para establecer de manera formal la ligazón con el pasado que venimos manteniendo la mayoría de republicanos en la emigración” (1951b: 3). En este sentido, Plaza (2002) propone el año de escritura del artículo como un punto de inflexión tanto en la vida como en la obra de Luisa Carnés, pues la autora asumirá que lo que en un primer momento pensaba que iba a ser un tiempo de refugio en México –con la esperanza siempre de poder volver a restituir el gobierno republicano en España– se iba a convertir inevitablemente en una residencia sin fecha de retorno.

Dolores Pla Brugat argumenta, respecto a la inclusión de España en la ONU y el reconocimiento del gobierno fascista por parte de las potencias aliadas, que “la mayoría de los refugiados, cuando comprendieron con pesar que las potencias triunfantes no terminarían con el régimen franquista, abandonaron la militancia” (2002: 222). En este sentido, aunque Carnés estuvo asociada al Partido Comunista hasta el momento de su muerte, manteniendo siempre una actitud de lucha contra el fascismo, puede argumentarse que su interés por los temas mexicanos, aunque reflejado ya en muchos de sus escritos anteriores, aumenta a partir de este momento, concentrándose la escritura de sus “Cuentos Mexicanos” en el periodo que va desde finales de la década de los cuarenta hasta los sesenta.

Olmedo (2011) explica que la literatura de Carnés en el exilio transita de una literatura social, a otra más íntima, preocupada por los problemas individuales. Los “Cuentos Mexicanos” de su segundo volumen de relatos no desarrollan temas políticos, sino que se centran en reproducir una visión



costumbrista del México de la época³, donde la problemática nace de las relaciones del individuo con su sociedad o de los sentimientos románticos entre hombres y mujeres. Así, el relato que abre la colección (“La Muralla”), está ahora situado en tierras mexicanas, y la referencia temporal con la que comienza la historia no es otra que el nacional Día de Difuntos, fiesta típicamente asociada con la identidad cultural mexicana. El cuento, al igual que su predecesor, está dividido en distintas partes señaladas con números romanos, y en sus diálogos se puede observar una detallada reproducción del habla mexicana:

- Bueno, *siñor*...
- Ándenle, muchachos...
- Los mozos se dispusieron a salir.
- Como *asté* ordene, patrón...
- En ese momento, una pequeña voz los detuvo.
- *Ora*, una por mi tata, ¿no? (Carnés, 2018b: 168).

Es interesante destacar la manifestación escrita de los rasgos lingüísticos del país de acogida en sus relatos. Si atendemos a la hipótesis de Sapir y Whorf, que explica cómo cada lenguaje encierra un sistema intelectual que, en última instancia, se encarga de modelar el pensamiento de sus hablantes (Kay y Kempton, 1984), podría argumentarse que la inclusión del habla mexicana en los relatos de Carnés conlleva la aceptación del sistema intelectual que un determinado lenguaje proporciona. Sin embargo, no puede olvidarse el hecho de que el español de México y el de la península son, en definitiva, el mismo lenguaje, pues, aunque su léxico y expresiones del habla coloquial disten mucho el uno del otro, su sintaxis y morfología son esencialmente las mismas⁴. En este sentido, sería acertado considerar la noción de “carácter de una lengua” que Zimmerman (1991) desarrolla y constituye como rasgo definitorio del carácter nacional, mostrándose de este modo los rasgos esenciales de la individualidad nacional. Siguiendo la argumentación de Zimmerman (1991), quedarían

³ En este sentido, destacan los relatos finales (“Calle del pueblo en Domingo” y “El gigante de sal”, ambos inéditos) de la colección de “Cuentos Mexicanos”, que, fechados en 1960, en Ixtapán de la Sal, destacan por su falta de acción en la trama, erigiéndose como puras descripciones costumbristas del México más profundo.

⁴ Durante el siglo XIX, y acompañando a la independencia de los territorios americanos, se desarrollaría en profundidad este debate, legándonos interesantes discusiones como la de Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento sobre la posibilidad de alcanzar una independencia lingüística en América Latina.



separados el carácter de las lenguas mexicanas y españolas, pues ambas definen el carácter nacional de dos países distintos. Por tanto, podría argumentarse que la inclusión de la lengua mexicana en los relatos de Luisa Carnés muestra una aceptación y asunción del carácter nacional por parte de la autora, lo cual sirve para demostrar la influencia del exilio mexicano tanto a nivel literario como identitario.

Otros rasgos definitorios de la cultura mexicana aparecen también en la narración de “La Muralla”, como el cuadro de la Virgen de Guadalupe que Chenchá, la protagonista, tiene colgado al fondo de la habitación y que contrasta con el cuadro del Buen Pastor que aparecía en su relato “En casa”. Este grabado esconde, a su vuelta, un retrato de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, simbolizando así la escisión del país en dos mitades, representadas metafóricamente por el retrato cristiano y el comunista, en contraste con la unidad del cuadro de la Virgen, que muestra una única imagen.

La Virgen de Guadalupe es también el motivo introductorio del relato “El legado pontificio”, pues la protagonista, Emma, se encuentra en la basílica de Guadalupe rezando, situación que propicia su posterior encuentro con el señor Finley y el desarrollo de la trama adúltera entre ambos. En su rezo, se hace referencia a distintos territorios mexicanos, como Anahuac o Tepeyac (lugar de peregrinación donde se encuentra la basílica de la Virgen)⁵. Otros elementos culturales forjadores de la identidad mexicana se nombran e incluyen también en sus relatos, como el “sarape” que porta Chucho, el protagonista del relato “La mulata”, y que se refiere a una prenda de vestir, semejante al poncho andino, prototípica de la indumentaria mexicana masculina. También destaca la presencia de elementos culinarios, como las alcarrazas, un tipo de vasija mexicana utilizada para enfriar, o las pellas de maíz (tortas de maíz rellenas), presentes en el relato “La prietita quiere una piel blanca”. Si bien la admiración ante la piel blanca aparecía ya reflejada en el relato “La cuñada joven”, donde las dos hermanas, Licha y Lucha, admiran la piel clara y lisa de Blanca y su

⁵ Además de a la leyenda del indio Juan Diego, que tan solo aparece mencionada en el relato pero que las notas de Antonio Plaza exploran en profundidad. El indígena presencié en 1531 la aparición de la virgen, hecho que propició el futuro desarrollo de la iconografía mariana en el territorio, convirtiéndose así en patrona de la nación.



cabello rubio, convirtiendo posteriormente el deleite ante los rasgos en prejuicios hacia el personaje, es interesante analizar cómo este relato puede interpretarse como una manifestación clara de las diferencias étnicas entre la población del México de la época.

Por una parte, encontramos a la protagonista, Lupe, una “prietita” (dicho en México para referirse a una persona de color) cuyo espacio se describe a través de rasgos asociados a la cultura mexicana (la presencia del nopal, el maíz de las tortillas o, de nuevo, la Virgen de Guadalupe). Sin embargo, Lupe rechaza todos estos símbolos nacionales, negativa que se traduce, como el propio título del relato muestra, en su aspiración de tener una piel blanca. Ante la imposibilidad física de ver este deseo reflejado en ella misma, la consecución del mismo vendrá a través de su hijo, que, de padre blanco, nacerá también con la piel clara. Sin embargo, el fallecimiento de madre e hijo al final del cuento vuelve a recalcar la dificultad de unir, en el México de la época, ambos grupos sociales. Este argumento viene, asimismo, indicado ya desde el comienzo del relato, que de manera proléptica anuncia la imposibilidad de unión: “desde muy chica mostró viva inclinación por las mil cosas vedadas a las niñas de su clase: la leche tibia, los vestidos finos y las muñecas rubias” (Carnés, 2018b: 275).

De igual forma, cabría destacar el hecho de que Carnés no atribuya, en un primer momento, las diferencias entre estos dos grupos al color de su piel, sino a su clase, determinando así que no es la raza sino el dinero el que propicia las diferencias sociales. En este sentido, podría argumentarse que esta línea de pensamiento enlaza con sus obras primeras, escritas en España, donde las principales preocupaciones radicaban en la problemática de los trabajadores y en las diferencias entre clases sociales.

Conclusiones

La obra de Carnés en el exilio desarrolla, por una parte, los temas guerracivilistas iniciados ya en su etapa anterior al exilio, pero con un tono y temática distintos, centrados en destacar la miseria y la pobreza en lugar de ensalzar al ejército Republicano. En estos relatos, la presencia de la muerte es un hecho cotidiano, y los niños y sus madres se revelan, en muchos de los



cuentos, como protagonistas desgraciados de la trama. Por otra parte, los relatos de tema mexicano de Carnés muestran su adaptación y la aceptación de la cultura mexicana como parte fundamental de su vida, incluyendo en ellos algunos diálogos que imitan los rasgos lingüísticos característicos del habla del país. Además, en esta serie de relatos se despliegan una serie de elementos culturales (como la Virgen de Guadalupe, el nopal, o distintas vestimentas o comidas típicas) que trazan el mapa de la identidad mexicana, y que sirven a la autora para mostrar la problemática que en la sociedad de la época suponía el mestizaje y las diferencias raciales, sin olvidar, en ningún caso, su conciencia de clase.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel (2017). "Insilio y exilio interior". En María Paz Balibrea (coord.), *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI, pp. 169-174.
- CARNÉS, Luisa (1951) "Adiós a Natalia Valle". *El Nacional* (6 de junio), pp. 3-7.
- CARNÉS, Luisa (2018a). *Rojo y gris: cuentos completos I*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- CARNÉS, Luisa (2018b). *Donde brotó el laurel: cuentos completos II*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (2002). *Mujeres españolas exiliadas en México (1939-1950)* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- KAY, Paul y KEMPTON, Willet (1984). "What is the Sapir-Whorf Hypotesis?". *American Anthropologist*, 86, 1, pp. 65-79.
- MARTÍNEZ, Josebe (2007). *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2020). "¡Fuera de España los yanquis! El exilio permanente de una escritora imposible". *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, n.º 4, pp. 82-111.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2018). "La vida y la muerte en los cuentos sobre la Guerra Civil de Luisa Carnés". *Orillas*, n.º 7, pp. 45-59.
- PLA BRUGAT, Dolores (2002). "Una convivencia difícil. Las diferencias dentro del exilio republicano español en México". En Pablo Yankelevich (coord.), *México, país refugio: La experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: Editorial Plaza y Valdés, pp. 219-228.
- PLAZA, Antonio (2002). "Hacia el exilio. La etapa mexicana", introducción a *El Eslabón Perdido*, de Luisa Carnés. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- PLAZA, Antonio (2011). "Intelectuales hacia México: el viaje de 'Veendam'. Un episodio simbólico en la historia del exilio republicano de 1939". En Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (ed.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 830-844.



- OLMEDO, Iliana (2010). “Los exiliados republicanos y la cultura mexicana: Los artículos de Luisa Carnés en *El Nacional*”. *Laberintos*, n.º 12, pp. 49-70.
- OLMEDO, Iliana (2014). *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2008). “Memoria y Literatura: Escribir Desde el Exilio”. *Lectura y signo*, n.º 3, pp. 437-453.
- UGARTE, Michael (1999). *Literatura española en el exilio: un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI de España.
- ZIMMERMAN, Klaus (1991). “Lengua, habla e identidad cultural”. *Estudios de lingüística aplicada*, n.º 14, pp. 7-18.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

El nomadismo contemporáneo y el sentimiento de pertenencia. *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina y *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman: dos casos paradigmáticos

Contemporary nomadism and the sense of belonging. *El jinete polaco*, by Antonio Muñoz Molina and *El viajero del siglo*, by Andrés Neuman: two paradigmatic cases

IRINA ENACHE VIC
SORBONNE UNIVERSITÉ / UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este artículo se propone estudiar el nomadismo contemporáneo y sus implicaciones identitarias en relación con la noción de pertenencia. Una reflexión antropológica y filosófica en tono al concepto de 'nomadismo' intentará evidenciar los fundamentos del revival contemporáneo de este fenómeno como modo cada vez más generalizado de estar en el mundo y distinguir, en la estela de Braidotti y Maffesoli, dos modalidades: el 'nomadismo desarraigado (o descentrado)' y el 'nomadismo dinámicamente arraigado'. Examinaremos sus características en los protagonistas de las novelas *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina y *El viajero del siglo* (2009) de Andrés Neuman, que ilustran, a nuestro modo de ver, los dos tipos de identidades nómadas

Palabras clave: nomadismo, identidad, pertenencia, desarraigo, origen, *El jinete polaco*, *El viajero del siglo*

Abstract: This article aims to study the contemporary nomadism and its identity implications in relation to the notion of belonging. An anthropological y philosophical reflection on the concept of 'nomadism' will attempt to highlight the foundations of the contemporary revival of this phenomenon as an increasingly widespread way of being in the world and to distinguish, in the wake of Braidotti and Maffesoli, two modalities: 'uprooted (or decentered) nomadism' and 'dynamically rooted nomadism'. We will examine their characteristics in the protagonists of the novels *El jinete polaco* (1991) by Antonio Muñoz Molina and *El viajero del siglo* (2009) by Andrés Neuman, which illustrate, in our opinion, the two types of nomadic identities.

Key words: nomadism, identity, belonging, uprooting, origin, *El jinete polaco*, *El viajero del siglo*



La novela *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina ha gozado de mucha atención por parte de la crítica; pero en esta novela sobre la recuperación de un pasado personal y colectivo, se ha privilegiado casi siempre el tema de la memoria en relación más precisamente con una modalidad desideologizada de representar la Guerra civil y la posguerra (Ibáñez Ehrlich 2002; Mainer 1997; Villodre López 2009). Ahora bien, aplicando la teoría de Greimas, se observa que la necesidad de este largo proceso de rememoración solo se puede comprender diegéticamente desde la existencia nómada del protagonista. La búsqueda del 'objeto' (reconstitución de la identidad mediante la recuperación de la memoria personal y colectiva) resulta de una 'falta inicial': la incapacidad del protagonista de definir su lugar en el mundo tanto en el sentido concreto (espacial) como metafórico (identitario), es decir su sentimiento de pertenencia. El nomadismo es, como esperamos demostrar la manifestación de este descentramiento identitario.

El jinete polaco se abre con una pareja que llega al final de una búsqueda identitaria tras un recorrido regenerador por el pasado común. Las tres partes 'El reino de las voces', 'Jinete en la tormenta' y 'El jinete polaco' abordan una etapa distinta en la evolución de Manuel (la infancia, la adolescencia y la edad adulta) evidenciando la historia personal del protagonista. Esta biografía se confunde con el movimiento espacial, verdadero almacén diegético en el que se sustenta la novela. Manuel, pero también otros personajes con los que se relaciona, sale y vuelve a Mágina, su lugar de origen: son puntos que estructuran su recorrido diegético y entre los cuales se extiende la geografía movediza de una errancia profesional y existencial entre varias metrópolis del mundo. El zigzaguear de una ciudad a otra, así como el movimiento de partida y retorno delimitan una identidad marcada no solo por el tiempo del viaje mental retrospectivo, sino también por el espacio de un desplazamiento multidireccional.

La diégesis de la novela *El viajero del siglo* (2009) de Andrés Neuman se desarrolla en el siglo XIX. Pero a pesar de este cronotopo decimonónico, se trata, en las palabras del autor, de "una novela futurista que sucede en el pasado" o, según la editorial Alfaguara, que le otorgó el premio epónimo en 2009, de un "ambicioso experimento literario: [lee] el siglo XIX con la mirada del



XXI. [...] Un puente entre la historia y los debates de nuestro presente global: la extranjería, el multiculturalismo y los nacionalismos, la emancipación de la mujer”. Hans, el protagonista de esa novela, llega a Wandernburgo con la intención de quedarse una sola noche, como una etapa fugaz en su destino itinerante. Pero acaba quedándose un año ya que la ciudad le resulta intrigante, por su indeterminación geográfica y, atractiva por la gente que encuentra ahí. Traba amistad con Álvaro, un comerciante español con experiencias vitales multiculturales, y con un organillero cuya sabiduría, a pesar de cultivar la filosofía de lo “inmóvil”, le fascina y estimula su reflexión sobre el mundo. Y también conoce ahí a Sophie, joven defensora de los derechos de la mujer que reúne en sus tertulias semanales a la pequeña burguesía ilustrada para debatir sobre las ideas avanzadas de su tiempo.

Ambas novelas aluden al nomadismo contemporáneo y sus implicaciones identitarias que se concentran en la noción de pertenencia. Nuestro análisis vendrá encabezado por un planteamiento teórico que intentará evidenciar los fundamentos del revival contemporáneo del nomadismo como nuevo modo de vivir y de estar en el mundo y visibilizar sus vínculos con la cuestión identitaria. Examinaremos luego las características específicas del nomadismo en los protagonistas de las dos novelas que ilustran, a nuestro modo de ver, dos tipos de identidades nómadas presentes en la literatura española contemporánea.

El neonomadismo y la identidad desde el cambio cultural

El nomadismo: una noción antropológica

La idea que nos hacemos hoy en día del ‘nomadismo’ no es la que ha usado la antropología para definir la forma de vida geosocial itinerante de algunas tribus minoritarias. Toda una serie de transformaciones socioeconómicas y epistemológicas han ido modificando el imaginario nómada e imponen, a nuestro modo de ver, un uso resemantizado y una terminología renovada. Por ‘neonomadismo’ entendemos la nomadización de la sociedad en las últimas décadas, como resultado de aceleradas transformaciones socioeconómicas (los medios de comunicación, los transportes, las políticas transnacionales y la globalización), y de mutaciones epistemológicas que



perciben el movimiento geográfico y metafórico como la forma dominante del sujeto contemporáneo de estar en el mundo. Este concepto cubre por tanto una doble esfera semántica, una concreta (geográfica) y otra metafórica (filosófica y existencial), ambas de igual importancia y de carácter complementario.

Según indica el DRAE, la palabra “nómada” proviene etimológicamente del latín *nomas*, *-ādis*, que a su vez lo recuperó del griego *νομάς*, *-άδος nomás*, *-ādos*. Es el apelativo con el que los griegos designaron a los *numidas*, el famoso pueblo nómada norte africano (Lepelley), cuyo nombre tenía la misma resonancia que “apacentar” (*νέμω*, *nemo*), la actividad itinerante de este pueblo. El estilo de vida de los nómadas se caracteriza por desplazamientos en busca de condiciones propicias (climáticas o geográficas) para satisfacer sus necesidades de subsistencia. Este desplazamiento oportunista, que el geógrafo Manuel de Terán denomina el aprovechamiento, no concernía solo al pastoreo, sino también la caza, el comercio o la guerra (1952: 377-380). Cualquiera que sea su actividad nómada, el etnógrafo Thomas Barfield sostiene que el imaginario colectivo ha ido asociando a los nómadas con las tiendas de campaña en las que viven, símbolo de su movilidad perpetua: “[t]he very tents of the nomads are the sign of their ability to move at will and take their mobile livestock economy with them, throwing off old constraints and relationships” (Harrington: 2).

La variedad del nomadismo cobró un sesgo particular a principios del siglo XIX con el capitalismo industrial (llamado también primer capitalismo por oposición a su forma avanzada) puesto que, arguye Rolf Kailuweit, “[the] burgeoning capitalism requir[ed] flexible workers who [were] not tied down to a particular location” (2008: 9). La forma de vida de las tribus nómadas se expandió así a los pueblos sedentarios. Forzoso es notar que, si bien el “aprovechamiento” profesional sigue siendo la motivación, ya no se trata de una obligación impuesta por un ciclo natural, climático y geográfico, sino por un sistema económico que se convierte en el principio regulador de la movilidad de una parte de los sedentarios. La localización de los sitios industriales en la cercanía de grandes ciudades tiene dos consecuencias: en el mundo sedentario provoca el consabido éxodo rural, mientras que, si el nomadismo



originario se movía entre lo rural y lo urbano según las necesidades, la localización en centros industriales imprime a este fenómeno una dimensión exclusivamente urbana. Asimismo, la nueva motivación personal incorpora a la dimensión colectiva y grupal un componente eminentemente individual.

En suma, con la revolución industrial, se nota un desplazamiento de la noción de nomadismo, que deja de remitir exclusivamente a un fenómeno etnográfico definitorio de las tribus nómadas para caracterizar ciertas formas de vida de las formaciones sociales con hábitos sedentarios. La llegada del capitalismo avanzado intensificará a tal punto el fenómeno del nomadismo urbano e individualizado que marcará una nueva etapa en la representación de esta noción.

El Neonomadismo: una resemantización socioeconómica

En la estela del nomadismo industrial del siglo XIX, a partir del mediados del siguiente ya no podemos hablar de “nomadismo” como fenómeno marginal que la ciencia o la literatura fue explorando desde la perspectiva sedentaria. En su visionario ensayo de 1990, *The Freedom of Migrant: objections to nationalism* sobre la incipiente pero vertiginosa propagación del llamado neonomadismo, Flusser propone una inusitada periodización de la humanidad utilizando este modo de vida como criterio: el Paleolítico dominado por el nomadismo (época de los pequeños grupos de cazadores-recolectores nómadas que se extendió hasta la invención de la agricultura, alrededor de 10.000 a.C.), el largo Neolítico cuando se impone el sedentarismo, y a partir de finales de los 80 del siglo XX, el Nuevo Nomadismo provocado, según Flusser, por la revolución de la comunicación. A pesar de expresar algunas reservas con respecto al carácter radical de esta inversión, consideramos como Flusser que el modo de vida nómada, que se ha extendido cada vez más en la sociedad sedentaria, apunta hacia un cambio de paradigma.

En su fase más reciente, el nomadismo se origina sobre todo en la globalización, fenómeno propio del mundo posindustrial y neoliberal vigente, que Joan Oleza define como: “configuración de un único mercado mundial, la transformación de las empresas multinacionales en empresas globales, la extensión planetaria de las operaciones del capital financiero, la



universalización de la tecnología, la autoridad de instituciones internacionales” (2004: 9). Este proceso socioeconómico, tecnológico y empresarial a escala global ha provocado la movilidad laboral llevando la migración de la mano de obra a niveles nunca alcanzados previamente (a pesar de su presencia en la era industrial). Esta circulación masiva ha sido facilitada y potenciada por la diversificación, los avances y la accesibilidad económica de los transportes, que también desbordaron el marco laboral revolucionando las costumbres viajeras del individuo. La localización de los grandes centros económicos en las grandes ciudades las ha convertido en focos de efervescencia multicultural, pero también de inestabilidad local de sus habitantes: dentro de un paisaje global movedizo, los “neonómadas”, atrapados en un desplazamiento continuo, se mueven de un lugar de paso a otro, entre puntos dispersos de estancia provisional. Por lo tanto, entre las características propias de este nomadismo contemporáneo salta a la vista la intensificación de lo urbano (que a menudo es cosmopolita), pero sobre todo su incremento alimentado por la globalización laboral y el desarrollo de los transportes. Según los pensadores nomadófilos Vilém Flusser y Michel Maffesoli, se ha llegado incluso a una inversión de proporciones a expensas del antes dominante sedentarismo. Incluso la historia ya no se cuenta exclusivamente desde el punto de vista del sedentario que veía en el nómada la figura de un ‘otro’ “both attractive and repellant” (Harrington, 2012: 2); el nómada se ha convertido en protagonista de su propio discurso si pensamos en su amplia presencia como protagonista en la literatura actual. En opinión del sociólogo francés, “[l]e mouvement ou l’effervescence est dans toutes les têtes” (1997: 24-5), y esta tendencia es propia del momento epistémico vigente: “Il y a de l’ensauvagement dans l’air du temps” (idem).

El neonomadismo: una resemantización epistemológica y cultural

La resemantización epistemológica desborda la esfera de los cambios estrictamente socioeconómicos y engloba una dimensión metafórica del neonomadismo, que se ha extendido de manera exponencial solo a partir de mediados del siglo XX para el mundo contemporáneo. Así, el neonomadismo cobraría una significación filosófica y existencial: no sería solo un deambular



por el mundo, sino también un pasar con rapidez de una comunidad a otra, de un sistema a otro, de una experiencia a otra, en fin de una identidad a otra.

El nomadismo contemporáneo: dos posicionamientos

La sociedad premoderna de las comunidades sedentarias occidentales era una expresión de la Familia, el Estado y la Iglesia donde las identidades eran asignadas y fijas a lo largo de la vida. Estaba regida por el principio centralizador de *cuius regio, eius natio* que fortalecía el sentimiento de pertenencia del individuo a una comunidad. Según los teóricos culturales, el momento de ruptura con esta estructura empieza en la Modernidad con lo que Antony Giddens denomina ‘desanclaje’: la desintegración de la configuración tradicional regida por categorías simbólicas con poder identitario vinculante (familia, vecindad, religión, nación y trabajo en gremios), que ofrecían al sujeto un sentimiento de pertenencia a una comunidad y una identidad única y socialmente unitaria. La desintegración de estas formaciones obliga al individuo a reintegrarse en nuevas redes sociales a fin de edificarse una identidad.

Este proceso progresivo de desanclaje alcanza en la posmodernidad una aceleración vertiginosa y a partir de mediados del siglo pasado se acentúan fenómenos modernos como la autodeterminación del individuo, la desaparición progresiva de las balizas, y la débil presencia reguladora de las instituciones y del estado. Simultáneamente, los grandes relatos dejan de regir como antes las preocupaciones y las existencias individuales. La revolución de la comunicación, la globalización y el transporte han multiplicado de manera exponencial las posibilidades electivas nacientes en la Modernidad. El único guía es la libertad del propio deseo entre la multitud de opciones. En la era de la nomadización, la fluidización de la experiencia y la identidad corre parejas con la movilidad geográfica y cultural.

En las últimas décadas, el tema del nomadismo ha ganado protagonismo en la literatura española e internacional. Si aparece siempre relacionado con la identidad, se pueden distinguir dos maneras de percibirlo: como un nuevo modo de ser de los personajes que ahora se definen con respecto a un movimiento percibido como liberador, o bien, como lo que los trastorna convirtiéndolos en seres “desplazados”, sin referencias, fuera de



lugar. Estos dos tipos resultan a nuestro modo de ver de dos tendencias de pensamiento contemporáneo que se han decantado en torno al nomadismo.

Dentro de la primera tendencia, se sitúa el movimiento epistemológico iniciado por Deleuze et Guattari en el contexto del mayo 68 en torno a lo que llamaron ‘nomadología’. En su libro de honda resonancia *Mille plateaux*, los filósofos proponían el nomadismo como modelo alternativo para contrarrestar el discurso dominante: el desplazamiento libre y mutidireccional encarnado por la metáfora del rizoma ha de oponerse al modelo estatal (forma *arborescente*). Sin ser “deleuziano”, más tarde el sociólogo francés Michel Maffesoli condena también la lógica esclerotizante de lo que denomina “assignement à résidence” operado por el Estado moderno oponiéndole la vitalicia “pulsion d’errance”. Según el sociólogo, el Estado-nación normativo, inflexible y abstracto terminó pareciéndole al individuo un encierro claustrofóbico del que debía liberarse. En el contexto de la globalización y la revolución tecnológica que analiza, Maffesoli celebra el nomadismo metafórico que contrarresta el antiguo orden invadiendo todos los campos (trabajo, consumo, turismo, ideologías, relaciones sociales). En la vida cotidiana, el encuentro sistemático con el exterior, lo nuevo, lo extraño permite experimentar la pluralidad estructural de la psique humana, enriquecerse a partir de ello: “[le] nomadisme contemporain [...] fragilise l’identité, il fait communier à la nature, il réinvente un lien social tout à la fois plus évanescence est plus intense [...] rejouant tout à la fois la dynamique de l’exil et celle de la réintégration” (1997: 24). Esta visión del nomadismo puede ser tanto móvil como ‘inmóvil’ en la medida en que, incluso cuando el individuo permanece en un solo lugar, se construye culturalmente de manera pluridireccional. Según el sociólogo francés, es necesario enraizarse, pero esto no ha de encerrar al sujeto en el inmovilismo y aniquilar sus impulsos constructivos: al contrario, mediante lo que Maffesoli llama “enracinement dynamique”, el individuo puede permanecer abierto y disponible a elementos nuevos y desarrollarse plenamente en una especie de disponibilidad centrada.

Construyendo su ensayo alrededor del pensamiento deleuziano, la filósofa australiana Rosi Braidotti (*Nomadic Subjects*, 2010) desarrolla la dimensión eminentemente espacial del nomadismo estudiando el impacto de la actual movilidad geográfica en la identidad personal. Si se han de suprimir las



divisiones y las categorías impuestas por el Estado, también se deben reconsiderar la concepción tradicional del espacio y de las fronteras. Según Deleuze y Guattari, el nómada cuestiona la idea de fronteras puesto que está en perpetuo desplazamiento. En cambio, para Braidotti, no se trata de suprimir estas fronteras sino de tener plena conciencia de su existencia y, a la vez, de su extrema porosidad: el nómada braidottiano vive con las fronteras y las experimenta naturalmente como una forma de vida y de identidad: “It is the intense desire to go on transpassing, transgressing” (2011: 36). El enfoque nómada de las fronteras incide en la cuestión identitaria puesto que una concepción fluida de las fronteras implica la fluidez, la no fijeza de las identidades que se modulan al ritmo de los desplazamientos transnacionales. Insertándose en la línea de pensamiento iniciada con la crisis de la modernidad, Braidotti cuestiona por tanto la percepción unitaria y estable de la identidad cultural y personal subrayando la riqueza de la identidad nómada que se encuentra en un constante proceso de hibridación: el nómada “never takes on fully the limits of one national, fixed identity” (33), sino que se convierte en un crisol de huellas geográficas y culturales, en el reflejo del perpetuo “shifting landskape” (33) en el que se mueve. A su modo de ver, el nomadismo no encarna “homelessness or compulsive displacement: it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity” (57).

Desde perspectivas distintas, los estos pensadores subrayan las potencialidades del nomadismo en sus acepciones geográficas y/o metafóricas. Como discurso alternativo antiestatal, como modo de vida “enraizado dinámicamente” y como modo de ser y de experiencia que ha integrado la frontera como elemento constitutivo, pero no limitativo, el nomadismo parece ser para estos filósofos una forma de vida positivamente polifacética y liberadora. El nomadismo tiende a concebirse como la forma adecuada para la construcción de la identidad, que ya no podría definirse en términos sedentarios y exclusivistas.

El sentimiento de pertenencia puede nacer tanto en una relación exclusiva con un determinado espacio o comunidad como de una relación flexible; pero para conseguir el equilibrio identitario este lazo ha de ser en



cualquier caso 'robusto' es decir identificar en el movimiento y lo múltiple una posibilidad de sentido vertebrador para el sujeto. Para los nomadófilos, la "transnational place-polygamy", en palabras de Ulrich Beck, puede por tanto ser compatible con la pluripertenencia sin tener "nostalgia for fixity", centro u origen. No hay vuelta hacia un centro original o identitario como la línea reversible de un viaje de ida y vuelta entre un punto A y un punto B: el neonomadismo sigue precisamente un movimiento zigzagueante y continuo. La maleabilidad les aparece como lo propio de la identidad y el nomadismo, como forma natural de estar en el mundo.

Otros teóricos han desarrollado la cuestión de la identidad y del neonomadismo en términos más sombríos: el descentramiento de las estructuras simbólicas y la exposición del individuo a una sobreabundancia de signos, oportunidades y paisajes llevarían a su alienación por falta de asideros sólidos. Es el segundo posicionamiento que anunciábamos.

En opinión de Bauman (2010), el debilitamiento del sentimiento fuerte de identidad se origina en la desaparición de la supremacía, antes incontestable e indivisible, del Estado-nación, cuya entrada en los mercados internacionales ha visto erosionarse su centralismo y el sentimiento de patriotismo del individuo. Asimismo, la desaparición de las grandes utopías en las que el individuo podía invertir su energía vital imposibilitó las empresas otorgadoras de sentido. En Maffesoli, el sujeto se libera de un estado que se concibe como rígido. En Bauman, el debilitamiento del consistente zócalo representado por el Estado y la desaparición de los focos ideológicos han llevado a cierto vacío simbólico, un terreno movedizo en el que las identidades no se podían anclar sólidamente. Pero este desmantelamiento desencadena, en la visión baumaniana, la crisis del sentimiento de pertenencia y de ahí la crisis de la identidad.

A diferencia del nómada enraizado dinámicamente, este tipo de nómada contemporáneo es vulnerable, consciente o inconscientemente, a los efectos de la pérdida de las categorías simbólicas. Para él, la pertenencia tiene, desde el punto de vista espacial, el sentido clásico de "procedencia", de lugar de origen, o sea la casa, una ciudad o una nación, porque "le lieu de naissance est constitutif de l'identité individuelle" (1991: 71), advierte Marc Augé.



Aparte del desmantelamiento de las instancias otorgadoras de sentido, está también afectado por la dinámica de aceleración a gran escala del mundo contemporáneo. El antropólogo Marc Augé evoca una aceleración de la historia: lo que el teórico denomina “surabondance événementielle du présent” se desglosa en el desmoronamiento brusco y vertiginoso de los regímenes, las crisis políticas y socioeconómicas de los países liberales o bien el exceso de información (1991: 40-1). Bajo el mismo signo del exceso, está la “surabondance spatiale du présent” representada por “la multiplication des références imagées et imaginaires, et dans les spectaculaires accélérations des moyens de transport” (1991: 47-8). Según Augé, no es que el mundo ya no tenga sentido, sino que ante la polimorfa multiplicación contemporánea “nous [éprouvons] explicitement et intensément le besoin quotidien de lui en donner un [...] de donner un sens au présent” (1991: 41-2). Dentro de la metáfora del nomadismo, el individuo ha de construirse en un espacio físico y simbólico ilimitado y desprovisto de balizas claras y sólidas: “[n]otre modernité liquide [...] célèbre l’individu nomade et sans entraves”, comenta Bauman (2010: 44). El neonómada acaba navegando entre cantidad de proyectos a corto plazo y entre identidades posibles. En esta falta de constancia y de compromiso, se cambian frenéticamente países, ciudades, empleos, amores, identidades... probarlos todos sin jurar fidelidad a ninguno.

Existe en la psique humana un deseo que empuja al hombre a perseguir siempre otra cosa. Esta predisposición fundacional del ser humano de no poder quedarse quieto en un lugar, que hace siglos comentaba Blaise Pascal, encuentra en la contemporaneidad un fértil terreno de desarrollo. Bauman usa la noción de *disembeddedness* de Giddens para caracterizar este estado vital de perpetuo ‘desanclaje’ y movimiento: “There is no prospect of a ‘final re-embeddedness’ at the end of the road; being on the road has become the permanent way of life of the (now chronically) disembedded individuals” (2009: 6). En teóricos como Bauman y Giddens, la imposibilidad de ‘reanclaje’ aparece como un factor generador de desequilibrio identitario: dentro de una lógica de lo efímero, el camino se fragmenta en una sucesión de paradas y resulta más difícil elaborar sentido. Mucho movimiento y poco anclaje simbólico. Estas experiencias no conseguirían ser vertebradoras para la existencia del individuo.



Por el contrario, los nomadófilos defienden un tipo de nómada que negocia constante y felizmente entre varias pertenencias sin perseguir un origen alguno o nueva fijación. Con cada nuevo paisaje, lengua o cultura puede por tanto emerger un diálogo simbólico y perpetuamente regenerador. La “conciencia nómada”, en palabras de Braidotti, es dialógica pero no alienada, es crítica, atenta y selectiva. A modo de ilustración metafórica de esta dimensión falaz del destino, citamos un sintomático anuncio de periódico evocado por Bauman para referir el estado de desanclaje del hombre contemporáneo: “Have car, can travel; awaiting propositions” (2009: 7). Según el sociólogo polaco, la sensibilidad contemporánea se traduciría por la disponibilidad por el movimiento y la opacidad de la meta. Caminos sin destino verdadero y movimiento desimbolizado que parece avanzar por su propia inercia. El nomadismo geográfico sería en este marco una manifestación concreta de la inestabilidad y la busca permanente de cambio y movimiento propio del *Zeitgeist* contemporáneo. Un nomadismo tanto geográfico como simbólico: al ser expansivo y sin balizas, genera un vacío que aporta solo la ilusión de la satisfacción efímera.

De estas experiencias se espera inconscientemente que colmen el vacío de sentido instaurado con el declive de los marcos de referencia sólidos y con la aceleración y la fragmentación del mundo. Retomando la terminología de Braidotti, el nomadismo que resulta de este marco implicaría un sentimiento de “homelessness” y/o la más o menos consciente “nostalgia for fixity”; se trata en este caso del desplazamiento compulsivo, opuesto a la “conciencia nómada”.

Es un ‘nómada desarraigado y descentrado’ que, a diferencia del ‘nómada arraigado dinámicamente’ tiene lazos flojos con el espacio en el que se desenvuelve y se define por el descentramiento identitario. Está desplazado, está fuera del lugar. A partir de la noción heideggeriana de *dasein*, Víctor Granado Almendra distingue entre “estar” físicamente en un lugar (como cualquier objeto) y “residir” o “habitar”, que sería la significación verdadera de la fórmula “estar-en-el-mundo”. Esta modalidad particular de “estar-en” implicaría que al “habitar” en algo, este espacio dejaría de ser un objeto y se convertiría en “parte de nosotros invadiendo y penetrando en nuestra relación con los demás objetos del mundo, una relación entre el yo y aquello en lo que habito



que no puede entenderse como un tipo de relación sujeto-objeto” (2016: 102). Recuperando la visión de Granado Almena, el nómada descentrado “dej[a] de tener mundo para estar meramente en el espacio” (ídem), pierde esta relación de co-pertenencia.

En este contexto, el movimiento se convierte a menudo en válvula de escape. El individuo necesita intensidad y acción, necesita el movimiento perpetuo para conseguir una ilusión de sentido. En esta perspectiva teórica, el neonomadismo aparecería más como huida en su sentido concreto y figurado. En el buscar inconsciente de experiencias múltiples para colmar bien que mal un vacío no hay simbolización; estas experiencias aparecen según los teóricos antes citados como momentos de satisfacción fugaces y constantemente reinicializados en un encadenamiento nómada sin fin, a menudo alienante, de un lugar-deseo a otro. El ‘neonómada arraigado dinámicamente’ expresa su aparente paradoja en la capacidad de estar centrado en el movimiento mismo como modalidad de ser; su identidad, a pesar de la heterogeneidad y el cambio que la constituyen, se cohesiona alrededor del sentido y adquiere de golpe una dimensión simbólica.

El jinete polaco y El viajero del siglo: dos novelas paradigmáticas del neonomadismo

Origen y pertenencia

A partir del tercer milenio, la literatura llamada “en tránsito”, de la “desterritorialización” o transnacional se sitúa de lleno en el debate del neonomadismo desarraigado por oposición a uno arraigado dinámicamente. Escritores como Andrés Neuman, Juan Carlos Méndez Guédez, Ignacio Padilla, Santiago Roncagliolo o Fernando Iwasaki han vivido en varios países y pertenecen a una era caracterizada por la transnacionalización de la cultura y de la industria editorial. Muchos se autodeclaran “apátridas”: no solo producen obras lejos de sus coordenadas nacionales de origen, sino que impulsan en sus obras una visión transnacional del individuo rechazando también en sus posicionamientos públicos la asignación exclusiva a un solo territorio o una sola patria. Son obras que problematizan la noción de frontera geográfica y cultural



a través de personajes con una capacidad elevada para desterritorializarse y reterritorializarse. El movimiento es zigzagueante: no hay vuelta física o imaginaria a un verdadero centro.

El protagonista de *El viajero del siglo* rechaza la asociación del individuo con una sola patria. Para Hans, la idea tradicional del origen como factor definitorio de la identidad personal y centro fundacional de arraigo no tiene fundamento: “el origen de una persona es un simple accidente, somos del lugar donde estamos” (181). El origen parece equivaler a un determinismo identitario puesto que el ser se concibe como el resultado de tantos otros lugares en los que ha vivido, cosas que ha experimentado o personas que ha encontrado. A su amigo Álvaro, el protagonista le contesta:

no creo que nos guíen las patrias, nos mueven las personas que pueden ser de cualquier parte) [...] (nos mueven los idiomas, continuó Hans, que pueden aprenderse, o los recuerdos [...] ¿qué pasa si tus recuerdos están en lugares y momentos diferentes?, ¿entonces cuales te pertenecen más?” (2009: 108).

Las experiencias, las personas, los recuerdos son diferentes, móviles y potencialmente de cualquier parte y se oponen a la fijeza de un espacio centralizado. La pertenencia es por tanto variable y portátil. Piensa además que el apego exclusivo a un lugar puede engendrar una esclavitud emocional; así lo dice cuando cita las palabras de Chrétien de Troyes: “los que creen que en el lugar donde nacieron es su patria, sufren. Los que creen que cualquier lugar podría ser su patria, sufren menos. Y los que saben que ningún lugar será su patria, esos son invulnerables” (2009: 123). Para Hans, el equilibrio es incompatible con una pertenencia exclusiva.

El movimiento es precisamente lo que define al protagonista. Si acaba quedándose mucho más tiempo de lo previsto en Wandernburgo es porque la ciudad encarna simbólicamente las precedentes ideas de pluripertenencia y movimiento. Situada en “una zona que siempre ha basculado entre Sajonia y Prusia sin un dominio claro” (2009: 84), es decir sin obediencia estatal exclusiva. Por otra parte, su nombre evocador (“wandern” < “caminar, vagar”) se hace eco de la movilidad que la caracteriza puesto que sus calles parecen cambiar constantemente de posición. La paradoja de la fijeza —propia del



espacio— y una extraña movilidad hace que los viajeros que visitan Wandernburgo acaben quedándose, como Álvaro que “llev[a] de paso aquí más de diez años” (2009: 88).

La visión de Hans sobre la centralidad se refleja también metafóricamente en sus ideas sobre la geopolítica y la estética. Durante las tertulias animadas por Sophie, el “viajero del siglo” apuesta por suprimir la frontera y la aduana e instalar un federalismo descentralizado tal como recomendaba Kant (100): “¿para qué un centro único?, un lugar obligatorio?, yo estoy a favor de la unificación, no de la centralización” (2009: 206-7). En la polémica literaria, cuestiona la visión jerarquizada de la crítica defendida por el profesor Mietter: “evitar el centralismo del gusto. Como espero que las letras sigan siendo una república, prefiero el federalismo estético” (2009: 225). Para el protagonista, la descentralización ha de ser también un fundamento estético.

En otros escritores de la era nómada, “la casa”, “la nación” permanece poderoso. La solidez del apego a un origen o a un determinado lugar se encuentra en la literatura leonesa o vasca en la cual palpitan la identidad y los rasgos específicos de lo local (Bernardo Atxaga, Luis Mateo Díez, José María Merino, Julio Llamazares, Andrés Trapiello). A diferencia de estos escritores, otros como Kirmen Uribe (*Bilbao-New York-Bilbao*, 2008), Patricio Pron (*El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, 2011) o Clara Obligado Marcó del Pont (*Una casa lejos*, 2020) plantean el terruño y el origen en dialéctica con la movilidad geográfica. En estas obras, el origen aparece, en distintos modos, como un factor de gran incidencia en la dinámica identitaria.

En *El jinete polaco*, el centro, el origen, como la casa de su infancia o el terruño, son esenciales. En su intento de aislar los valores de la intimidad del espacio interior, Gaston Bachelard consideraba que el afecto experimentado hacia el hogar nos permite enraizarnos en algún lugar en el mundo (1974: cap. 1). Los recuerdos de Manuel del primer capítulo gravitan alrededor de esta cuna “athropocosmique” (Augé, 1991), que conforman la casa, la familia y el pueblo con sus calles y lugares donde palpitan la vida y las historias de su gente. En esta casa que “se [le] antojaba inacabable”, el joven Manuel exploraba con la curiosidad de aventurero miles de rincones y recovecos: se colaba “en los graneros donde jugaba a nadar en un océano de trigo” (1991:



2548¹) o bien recorría “la casa y encontraba tesoros tras la puerta del pajar y llanuras blancas de polvo debajo de las camas y selvas incandescentes en el fuego” (1991: 2634). Según Bachelard, lugares como el granero, los rincones o los pasadizos potencian experiencias y aumentan así el poder identificador.

Mágina encierra un similar potencial de engendrar el sentimiento de pertenencia por representar lo que Marc Augé llama “lugar antropológico”, que, a su modo de ver, tiene una dimensión identitaria, relacional e histórica (1991: 69). A diferencia del espacio cosmopolita del Manuel adulto marcado por los intercambios triviales, el anonimato y la soledad, en Mágina, los personajes interaccionan constantemente y la densidad de su experiencia está amplificada por el carácter insular del pueblo. La vida gira alrededor del centro constituido por la plaza y su monumento central del general Orduña, la torre del reloj, la iglesia Santa María, el ayuntamiento, la comisaría y el consultorio de don Mercurio. Es el punto donde se cruzan las trayectorias individuales. En estos verdaderos epicentros sociales trasparece la vitalidad de un organismo humano colectivo.

La dimensión histórica se refleja en la presencia indirecta pero persistente de los antepasados, como pasa en otros tantos territorios míticos (Celama, Comala, Macondo...) donde el pasado reverbera o incluso convive con el presente. Por una parte, generaciones sucesivas usan los mismos códigos, costumbres y saberes inspirados por la naturaleza: el calendario agrícola inmutable de la siega, la vendimia y la aceituna (Molina, 1991: 2222) o la repetitividad inalterable del tiempo rural regulado por las campanas de la iglesia o la trompeta del cuartel (483). Por otra parte, el pasado y los antepasados palpitan en la memoria local transmitida oralmente, que a menudo está envuelta en el mito. La leyenda sobre la momia de la Casa de las Torres se recupera, por ejemplo, y se transmite enriqueciéndose con la versión de cada habitante: el abuelo Manuel (339), las mujeres que llenan sus cantaros (339) o los niños que la recuentan excitados por el miedo (2756). En este proceso de recuperar, transformar y transmitir la leyenda, cada uno invierte su subjetividad aumentando así su sentimiento de pertenencia a una tradición

¹ La numeración de páginas de *El jinete polaco* corresponde a una versión Kindle de la novela (8446 páginas).



ancestral. La casa, la familia, el espacio estrecho de intercambio y la memoria ancestral plasman una subjetividad profundamente enraizada en una comunidad y una identidad ligada al origen: “por más que quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria, aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje” (5843).

La ruptura del adolescente con Mágina no es solo el gesto arquetípico de matar al padre, o sea renegar del espacio nativo para poder luego regresar ya propietario de él. Es también el nomadismo cultural de buscar la pertenencia en sistemas culturales lejanos. Ambas interpretaciones traducen la búsqueda de una afiliación tras el rechazo de la filiación. Pero el proyecto afiliativo esbozado por las “palabras prestigiosas, adornadas por las mayúsculas de la literatura” acabará fracasando. Entre las voces rechazadas de las identificaciones primarias (de la familia y del terruño) y las anacrónicas de una emancipación soñada (la cultura anglosajona), el joven Manuel ha perdido la potencialidad de pertenencia. El periplo de la identidad adolescente que determinará la existencia adulta del protagonista termina por tanto en un doble estado disfórico: un limbo amargo entre un pasado rechazado y un futuro desengañado.

El personaje de Hans también parece dar la espalda al pasado. Cuando Sophie le reprocha no saber nada sobre su vida misteriosa, le contesta:

claro que me conoces. Sabes muy bien quién soy. Conoces mis opiniones, compartes mis gustos, comprendes mis reacciones. Y además casi siempre adivinas lo que siento. ¿Hay mayor conocimiento que ese? [...] Estoy aquí contigo, dijo él, qué mejor historia que esa. (Neuman, 2009: 182)

Geneviève Champeau observa que el protagonista “borra las huellas de su pasado y se encamina hacia un porvenir incierto, en un perpetuo hacerse antiesencialista” (2017: 318). Si bien es cierto que Hans desconsidera el pasado y defiende la manifestación de sí mismo en un presente siempre renovado, no se trata de un rechazo o un malestar como en Manuel.

Antes de la correcuperación del pasado con Nadia, la identidad de Manuel permanecerá en ruptura con su antiguo centro vital. El sentimiento de desarraigo, la nostalgia y el amor por su familia no podrán contrarrestar una



culpabilidad y un desfase identitario que el paso del tiempo irá ahondando cada vez más. Desaparecen las antiguas referencias que solían arraigar al personaje de Manuel en la identidad colectiva. En la familia, cambia la figura tutelar y a la vez entrañable del abuelo consumido por la decrepitud: “avanza palmo a palmo apoyándose en el bastón, en la mesa, en los espaldares de las sillas, respirando como si tuviera en los bronquios telarañas o piedras” (Molina, 1991: 1244). Pero, sobre todo se ha desvanecido en su abuelo la vivacidad narrativa que le había plasmado un universo infantil de fantasía: “[é]l, que para mí fue el héroe de todas las aventuras [...], ya apenas sonrío y casi no habla, tan aletargado en el silencio como en la pantanosa inmovilidad de su cuerpo” (1273-8). En sus “paréntesis apresurado[s] entre dos viajes”, los intentos de reanudar con su terruño fracasan a causa de una desidentificación con el lugar de hoy y el de ayer:

ha vuelto de vez en cuando a su país con el propósito de quedarse y se ha marchado con un sentimiento cada vez más intenso de extrañeza y de asco, aturdido por el tráfico, por las máquinas tragaperras de los bares, por el ruido intolerable de los martillos neumáticos en las aceras reventadas, por la codicia sin escrúpulos y la sonriente apostasía que han transfigurado las caras de muchos a los que conoció antes de irse.

La constatación del cambio lleva a la desilusión y la desidentificación con el lugar de origen: “ése es ahora el lugar que fue el centro de mi vida” (1276). Pertenecer no es sentirse pertenecer: para Manuel adulto, como lo fue para el adolescente, no resultan suficientes los atributos intrínsecos de Mágina como lugar “antropológico” y mítico con potencial identificadorio. En un mapa del que ha ido borrando su antiguo centro de gravedad, el joven traductor avanza como funámbulo zigzagueando entre no lugares cosmopolitas.

Experimentar el presente del movimiento: entre arraigo y desarraigo

Los protagonistas nómadas de las dos novelas descartan de la ecuación el pasado y el futuro y permanecen en el presente del movimiento continuo. En *El jinete polaco*, en que el tema de la temporalidad es mucho más presente, el cotidiano de Manuel está regulado sistemáticamente por artefactos o formas de la instantaneidad. Tablones electrónicos y relojes indican el tiempo objetivo reactualizando las horas de llegada y de salida de trenes, aviones y congresos (“se deslizan los puntos de destino y los horarios de los trenes a lo largo de los



indicadores electrónicos”, 7608), mientras que su profesión de traductor simultáneo lo ancla en el proceso presente de atrapar y metamorfosear las palabras (“en el instante en que suenan y convertirlas en otras unas décimas de segundo después”, 6566). El presente es para Hans un fundamento existencial porque en él nace el ritmo, lo nuevo y la posibilidad de cambio. Cada nuevo lugar o cada nueva experiencia es una ocasión para asombrarse: “cuando viajo todo me parece parece un misterio, incluso antes de llegar” (120). Pero esto no impide que se demore mucho tiempo en algún lugar como Wandernburgo, que le atrae con su extraña geografía y las experiencias humanas —gratas y algunas veces complejas— que le ofrece. La partida se posterga cuando aparece la posibilidad de experimentar plenamente lo local y explorar la alteridad arraigándose así simbólicamente en el espacio.

En Manuel el movimiento tanto geográfico como metafórico es incesante. La urgencia de los encargos profesionales lo ata al presente y parecen imponerle un estado permanente de *prisa*: “las agujas de su reloj de pulsera [indican] que se van acercando a la hora de la partida” (6411). En la existencia cosmopolita del personaje, hemos inventariado por lo menos una decena de fórmulas relacionadas con la idea de prisa (3566, 5823, 6240, 6411, 6498, 6786, 8367, 7608, 7611, 7617, 6135). Estas obligaciones profesionales parecen transformarlo en un ejecutante, privándolo del uso libre, volitivo y emancipatorio del tiempo. El personaje de Hans, por el contrario, impone a la realidad su propia temporalidad personal: “no les veo utilidad a los relojes, nunca marcan la hora que necesito” (105). Muy al contrario del espíritu germanista, Hans comparte con el personaje de Nadia la misma “falta absoluta de sentido del tiempo” (5259). La mujer que le abrirá a Manuel las puertas de la exploración del pasado y de sí mismo, es traductora también; frecuenta los mismos ámbitos laborales internacionales, pero mantiene con el tiempo una relación sumamente distinta:

ni se te ocurre la posibilidad de perder el vuelo, tan serena que muy probablemente apurarás el último minuto deambulando sin prisa por la tienda libre de impuestos y serás la última pasajera que suba al avión, sonriendo siempre a un paso del desastre que no llega a ocurrir (8399)



Nadia percibe el tiempo objetivo del calendario y los relojes como exterior e incompatible con el fluir sereno de una especie de temporalidad personal inquebrantable: se instala en el tiempo a sus anchas y parece ajustar las obligaciones a sus propias exigencias.

Por lo general, la prisa remite a la (in)capacidad de hombre de responder a las limitaciones temporales que impone la vida cotidiana. Pero en Manuel lo más a menudo su “prisa de neurótico” desborda la esfera del pragmatismo cotidiano describiendo un nerviosismo incontrolado de actividades cotidianas que no están regidas por limitaciones de tiempo: “[s]ólo fumo hasta la mitad los cigarrillos, no termino el café y me dejo el sandwich casi entero, actos inacabados, decisiones que no llego a cumplir” (7611). La excitación permanente e injustificada encuentra en el valium de cabecera y la petaca de Glenfiddich los paliativos indispensables para seguir sin gloria y a menudo en el borde del naufragio: “cápsula de valium, las graduales artimañas urdidas para sobrevivir sin entusiasmo” (5716).

A nuestro modo de ver, esta prisa frenética y más bien patológica del protagonista no procede solo de las obligaciones profesionales: la prisa podría ser la necesidad inconsciente de llenar un vacío y la relación con el tiempo, una metáfora del malestar identitario del protagonista. Veamos con más detenimiento la cita siguiente:

[fui arrastrado por] la prisa cegadora y creciente [...], sin que participaran en ella ni mi voluntad ni mi conciencia, era como cuando uno va por una calle del centro a la hora de salida de las oficinas y aunque no tenga nada que hacer apresura el paso para igualar el ritmo de la multitud, embebido y tragado por ella, *una velocidad que parece energía y es el vértigo de la caída libre, no detenerse nunca, no perder ni una de las palabras escuchadas en el auricular, no quedarse solo a una cierta hora de la noche, no llegar tarde al trabajo ni al mostrador de facturación del aeropuerto, añadir cada minuto al próximo sin mirar la delgada fisura de vacío que hay entre los dos, una copa tras otra, un viaje emprendido al terminar el anterior, una réplica instantánea en una conversación amenazada por el silencio, un bar nocturno y luego un taxi y otro bar que cierra un poco más tarde, la urgencia angustiada de apurar la noche y de que la noche no se termine.* (5823)²

En las frases en cursivas, el protagonista afirma haber engarzado acciones en su vida sin otra lógica que el encadenamiento desenfrenado. Si una acción de

² Para insertar la cita coherentemente desde el punto de vista sintáctico, los corchetes modifican por ejemplo la persona, la terminación del verbo, una mayúscula/minúscula, etc.



determinada extensión es a su vez una unidad temporal espacializada, la existencia sería un segmento de tiempo en el que se pueden encadenar un número variable de acciones: para el protagonista, estas unidades han de sucederse unas tras otras reduciendo lo más posible el intersticio que los une y prolongar *ad infinitum* la cadena de unidades espaciotemporales. El personaje parece encadenar obsesivamente acciones buscar protegerse de alguna brecha amenazante que pudiera abrir la falta de acción.

La prisa no concierne solo al encadenamiento de las acciones sino también a la realización de dichas acciones. En este caso, la prisa es, en una visión psicoanalítica, la descarga de una dosis sustancial de energía que el sujeto invierte en un objeto de modo puntual, inmediato y muy localizado. Es lo que Joël Birman llama “exceso”, o sea la excitabilidad que en la psique genera una máxima espacialidad y una mínima temporalidad (2009: cap. 6). Es una presencia puntual cuyo funcionamiento se reduce al espacio del aquí y del ahora, sin expansión, sin ritmo y sin ningún horizonte, es decir sin temporalidad y por tanto sin posibilidad simbolizadora. Estamos en un presente desimbolizado. El exceso de excitabilidad sería, según Birman, una de las marcas del sujeto posmoderno y resultaría de su intención de evitar la experimentación de un malestar que íntimamente lo devora.

En este movimiento apresurado, el personaje de Manuel no parece estar en control: la energía que lo envuelve resulta incontrolable a la vez que da la impresión de control (“embebido [por] una velocidad que parece energía y es el vértigo de la caída libre” o “sin que participaran en ella ni mi voluntad ni mi conciencia”). Resultan acciones inauténticas y la existencia aparece como una sucesión de actos arbitrarios, un relleno de espacio y un vacío de sentido. Como el valium contra el insomnio que le acompaña, las acciones que va produciendo frenéticamente el protagonista son “graduales artimañas urdidas para sobrevivir sin entusiasmo” (5718). El personaje resulta encerrado en un círculo invisible en que piensa dominar lo que en realidad lo domina.

En cambio, el protagonista de *El viajero del siglo* concibe el movimiento como el fundamento de la experiencia empírica de la realidad, que significa para él lo sagrado de la existencia: “para mí, lo sagrado que tenemos son nuestros pies sobre la tierra” y “exploramos la tierra con [las emociones



elevadas]” (212). Hans también se abandona a la energía soberana del movimiento: “creo que si sabes adónde vas y qué harás, lo más probable es que termines sin saber quién eres” (119). Pero este “abandono” es solo para mejor experimentar el presente en su asombrosa imprevisibilidad. Le gustan por ejemplo las diligencias que le permiten adivinar o inventar las vidas de los desconocidos con los que viaja; le exaltan las posibilidades (ínfimas pero sorprendentes) que puede ofrecer el espacio-tiempo único compartido por dos seres que probablemente no volverán a verse: “yo qué sé, mirando por ejemplo a una señora (...) podría decirle «señora, sepa que usted me importa», y habría una posibilidad entre mil de que en vez de mirarme como a un demente (...) podría confiarme «hace veinte años que nadie me lo decía»” (120). El personaje de Hans se consagra plenamente a su experiencia presente, invierte su ser y por ello, como Nadia, se emancipa de los dictados del tiempo objetivo de los relojes: “como si les correspondiera a ellos acompañarse a tu ritmo o estuvieras dispuesta a dedicar toda tu vida a cualquier cosa que haces”, observa Manuel (Molina, 2010: 7402). Inmersos en la plenitud de la acción (la excepcional o la más banal), Nadia y Hans experimentan plenamente el presente arraigando el movimiento en lo simbólico, mientras que el personaje de Manuel se deja arrastrar por la vorágine de un movimiento que lo domina y en el que no invierte su voluntad.

Lo que encarcela al protagonista en esta prisa constante es el miedo, como afirmará explícitamente tras la toma de conciencia que le facilitó la conversación con Nadia: “quería seguir hablándote del *miedo*, y de lo que tal vez fuera su razón y su médula, la *incertidumbre acerca de mí mismo*, de mis deseos y mis sentimientos [:] la *prisa*” (5823, cursivas añadidas). Perdido, sin las referencias sólidas de los suyos y defraudado por la promesa del cosmopolitismo, Manuel concibe como única escapatoria la huida. Si la mente padece los asedios de la conciencia, los miedos, la culpabilidad en los momentos de inacción, uno ha de encadenar por tanto acciones, poniendo en marcha una nueva actividad o tapándose los ojos y los oídos ante la amenaza que se alza ante él (“sin mirar la delgada fisura de vacío que hay entre los dos”). Muy temido, este hueco temporal inactivo es la ventana por la que se asoma el sujeto hacia el precipicio del vacío.



Originadas por el miedo y no por la voluntad íntima, las acciones se convierten en agitación vacía, en el “divertissement” de Pascal, al que se abandona el sujeto para embellecer el rostro de una existencia que, si la mira a la cara, es solo tedio: “en secreto, cumplo con una ficticia aplicación mis tareas” (1199). Es el neonomadismo descentrado. A él parece aludir el organillero de *El viajero del siglo* cuando insinúa una reflexión sobre la verdadera razón del movimiento: “¿eso es viajar o escapar?” (121). Ningún lugar, ninguna acción consigue detenerlo porque el protagonista no se encuentra nunca en adecuación con su circunstancia: está fuera de lugar. En la casa de Félix, el querido amigo de su infancia, Manuel afirma: “nada más entrar en el pasillo de su casa empecé a notar la cálida sensación de que al menos durante unas pocas horas no estaría del todo fuera de lugar” (6157). Llegar a un lugar no es nunca para quedarse, hacer algo no es nunca para aprovechar, porque estar en un lugar no es nunca estarlo del todo: “desalentado, nervioso, porque llegar a los sitios me deprime tanto como me excita irme de ellos, cargando no alfombras, sino horas muertas de tedio” (6135). La contradicción entre buscar algo solo para dejarlo enseguida define la inadecuación entre sujeto y espacio, como resalta también al final de la larga cita reproducida más arriba: “la urgencia angustiosa de apurar la noche y de que la noche no se termine”. En su vida nómada y cosmopolita, se convierte en el miembro de una “raza aparte que vive en una diáspora sin persecución ni tierra prometida, nunca saben del todo dónde están, no terminan de acostumbrarse jamás al país donde se instalaron hace años, pero vuelven al suyo y advierten que han pasado fuera demasiado tiempo, que han perdido las claves cotidianas de su propio idioma” (5735). Por haber perdido los referentes sólidos, su identidad encuentra un equilibrio ilusorio y falaz en la huida, en un nomadismo descentrado cuanto más dinámico tanto más vacío.

Manifestación de la identidad neonómada a través de la traducción

En las dos obras, el nomadismo está vinculado con la actividad de traductor, marcada por el desplazamiento intenso entre distintos puntos geográficos. Pero al mismo tiempo, el nómada es a nivel metafórico el que viaja entre alteridades lingüísticas, entre varias voces y una pluralidad de mundos.



No abordamos aquí el tema de la recuperación memorialística de las voces de los antepasados que ha ocupado a menudo a los comentaristas de *El jinete polaco*. Por lo menos tradicionalmente, se suele percibir la experiencia de la traducción como un recorrido por la lengua, la cultura y el mundo del otro; en un abandonarse a sí mismo, el sujeto traductor se deja penetrar por la alteridad para hacer emerger al otro. ¿Cómo se sitúa la voz propia con respecto a las voces ajenas? A nuestro modo de ver, el análisis desde la traductología podría reflejar metafóricamente la posición del sujeto dentro del nomadismo identitario entre identidades y mundos ajenos.

Como ha señalado la crítica, en *El jinete polaco*, la traducción es una herramienta eficaz para metaforizar la imitación de las voces ajenas y la alienación del protagonista con respecto a sí mismo. La traductología distingue globalmente entre la traducción literal y la traducción libre. El traductor podría ser solo un transmisor (“un passeur”) que traslada la sensibilidad del autor a un sistema lingüístico ajeno sirviendo de este modo como instrumento. Pero la traductología plantea sobre todo la cuestión de la voz propia del traductor: “les traductrices et traducteurs (...) s’offrent comme passeuses et passeurs sans pour autant sacrifier leur corps, leur empreinte, la résonance singulière de leur présence intermédiaire”, explica Antonin Wiser (2017: 5). Esta modalidad “poética” de traducir, que para Steiner (1975: 28) navega entre imitación, recreación, variación e interpretación describe una relación dialógica y de no subordinación con respecto al autor del texto. Una cocreación que, por oposición a la simple imitación, es el resultado de la afirmación de la sensibilidad personal du “passeur”.

La traducción no es traición, sino interpretación y enriquecimiento: “[e]l traductor, apunta Geneviève Champeau en su análisis de la novela de Neuman, es un «superlector», que re-crea la obra en otra lengua, conservándole las cualidades literarias equivalentes, como una interpretación musical” (311). Muchas veces, la elección de tal o tal texto es la marca de una afinidad previa que sutilmente revela también algo sobre el traductor: “pourquoi je l’aime et pourquoi je le choisis lui, et comment je peux me détacher de lui de manière à ce qu’il m’aide à trouver ma voix plutôt qu’il l’étouffe par la sienne” (Yves Énard, 2017: 27). Así, Hans lamenta que “[s]iempre est[e]mos buscando



la pureza [...], para mí el verdadero lirismo consiste en lo contrario, ¿en cómo decirlo? pura emoción impura”. Esta visión procede de su filosofía inclusiva y de intercambio: a nivel literario, a través de la traducción cocreativa, como modo de vida, a través de su existencia entre las fronteras, o bien, a nivel geopolítico, en el rechazo de la óptica nacionalista de la “alemanidad” promulgada por Fichte. Asimismo, Hans admira a Nerval por ser un artista preocupado constantemente por las lenguas, por la traducción y por impregnarse en las culturas de otros países durante sus largas estancias en el extranjero. La frase “¡Al carruaje, señores!”, que concluye el poema “La parada” leído por Hans, le inspira a Sophie la observación “[m]uy propio de ti” (335). En la traducción, la simple elección es por tanto autorevelación, puesto que, comenta el lingüista Patrick Charaudeau “[i]l n’y a pas d’acte de langage qui ne passe par la construction d’une image de soi” (2014: 66). Al traducir, Hans asienta su propia subjetividad.

Para el personaje traductor de Muñoz Molina, las palabras ajenas que traducir están siempre impuestas, no hay elección por afinidad. La traducción es aleatoria y nada dice del traductor: “las palabras me empujan, me envuelven, me arrastran en cenagales de caligrafía, de discursos fotocopiados, de libros que se van escribiendo a medida que yo los leo e intento traducirlos” (3335). El protagonista se deja dominado, colonizado por la avalancha de palabras que lo penetran sin impedimentos: “me invaden y me poseen las otras palabras, las mentirosas”. La traducción no se hace a cuatro manos. Manuel se presenta como un traductor “literal”, una caja de resonancia de las voces ajenas, un simple punto de tránsito que receptiona y transmite sin recrear. Estamos lejos de la dinámica dialógica de Hans para quien “una traducción no se compone de una voz de autoridad y de otra voz que la obedece, es más un encuentro entre dos voluntades literarias” (317). Hans crea sentido mediante el lenguaje negociando significaciones entre varias alteridades: asienta su propia voz y se inserta en una dinámica simbólica de intercambio. En Manuel entrar en relación con las alteridades es para perderse, mientras que en Hans el diálogo es para encontrarse. A la experiencia vicaria responde la dialéctica, al nomadismo descentrado, el arraigado.



La traducción metaforiza las relaciones con el otro que fundan la identidad. El personaje de Manuel parece carecer de verdadero centro gravedad identitario; como en la traducción se borra a sí mismo para dejarse poseer por la alteridad:

adoptaba otra voz, hablaba con alguien y se me contagiaba su acento, pero me pasa lo mismo con las opiniones o los estados de ánimo de otros, que se me contagian en seguida, por eso no soy capaz de sostener una discusión sin ponerme de parte del que está en contra mía ni me cuesta ningún trabajo aprender un idioma ni imitar una voz, Félix dice que podría haberme ganado la vida de ventrílocuo, es como viajar a otro país sin moverse, como cambiar de alma y de memoria, hasta de identidad. (5694)

El subrayado explicita la relación entre la identidad y la metáfora espacial del nomadismo. En un movimiento centrífugo, la identidad toma todas las direcciones sin seguir un hilo conductor, sin coherencia global. Siguiendo el modelo emblemático del ventrílocuo vila-matasiano, el sujeto es tributario del entorno, en completa disponibilidad ante la alteridad y con infinitas capacidades plásticas de la mismidad. El otro no es un mundo que descubrir en la aventura interhumana sino un instrumento de autoenmascaramiento: “[p]refería callarme, escuchar a otros, mirarlos y espiarlos, he usado mi voz para inventar o mentir o para enmascaramme en las voces de los otros, [...] he vivido fuera de mí mismo, en una fronda de palabras, he salido de mí para perderme en ellas” (5679). La alienación del sujeto descentrado usa la máscara de la alteridad como subterfugio para huir, para “no estar”. Suspende su propia voz, la especificidad de su propia identidad.

Nuestro análisis ha permitido constatar que obras como *El jinete polaco* y *El viajero del siglo* presentan, en la era de los grandes desplazamientos contemporáneos, posicionamientos distintos con respecto al nomadismo y a la pertenencia. Emitimos la hipótesis de un cambio de paradigma entre finales del segundo milenio y principios del tercero. Muñoz Molina y Andrés Neuman pertenecen a dos generaciones distintas, el primero por haber presenciado los inicios del dinamismo espacial internacional y el segundo por haber crecido con él tanto a nivel cultural como biográfico (argentino mudado a Granada en su adolescencia), dentro de un marco transnacional ya bien establecido. En el marco de esta evolución, la propia visión literaria de Muñoz Molina sobre el nomadismo puede que haya cambiado desde *El jinete polaco* de 1991 hasta su



percepción más entusiasta para con el movimiento y la alteridad en *Ventanas de Manhattan* (2004) o *Un andar solitario entre la gente* (2018).

Para el personaje de Manuel, el centro es fundacional y está en el pasado. La pérdida o el rechazo de las raíces crea la “nostalgia for fixity” y lo lleva a un nomadismo compensatorio. Se abandona al cumplimiento de un presente repetitivo y solitario. Entre aquel pasado y este presente, el sujeto se encuentra en el limbo de la no pertenencia y su subjetividad a la deriva esboza una identidad descentrada y un nomadismo desarraigado. En *El viajero del siglo* el protagonista nómada construye una centralidad simbólica: experimenta plenamente el presente, se maravilla ante lo imprevisible y se abre a la alteridad. Estas últimas modalidades exigen detenerse, experimentar temporalizando, componente esencial del proceso de simbolización. El centro de gravedad de la identidad no es preexistente y no se recupera, se construye, está en el presente y evoluciona en un eterno devenir en el futuro. Este nómada experimenta así la paradoja maffesoliana de ‘dinamismo arraigado’, o sea el neonomadismo arraigado dinámicamente. Al nomadismo como huida del vacío, responde un nomadismo como gozo.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, Marc (1991). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, Coll. Librairie du XXle siècle.
- BACHELARD, Gaston [1957] (1974). *Poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- BAUMAN, Zygmunt (2010). *Identité: entretiens avec Benedetto Vecchi*. Paris: L'Herne
- BAUMAN, Zygmunt (2009). “Identity in the Globalizing World”. En Antony Eliott y Paul Guy (eds.), *Identity in question*. Los Angeles: Sage.
- BIRMAN, Joël (2009). *Cartographie du contemporain: Espace, douleur et détresse dans l'actualité*. Paris: L'aventurine.
- BRAIDOTTI, [1994] (2011). *Nomadic Subjects*. Nueva York: Columbia University Press.
- CHAMPEAU, Geneviève (2017). “Cuando escribir es traducir: *El viajero del siglo* de Andrés Neuman”. En Natalie Noyaret y Anne Paoli (ed.), *L'écrivain à l'œuvre*. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- CHARAUDEAU, Patrick (2014). *Le discours politique : les masques du pouvoir*. Limoges : Lambert-Lucas.
- DELLEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux*, Paris: Editions du Minuit
- DE TERÁN, Manuel (1952). “Vida pastoril y nomadismo”. *Revista de la Universidad de Madrid*. VI, 3, pp. 375-393.



- ERARD, Yves (STEBLER, Joséphine y Antonin Wiser) (2017). "Conversation sur la traduction, l'intimité et l'étrangeté des langues" monográfico ", en *A contrario*, monográfico "Passages", n.º 24, pp. 9-20.
- GRANADO ALMENA, Víctor (2016). "Fuera de lugar: una reflexión arendtiana sobre el desplazamiento en la era global". Madrid: Universidad Complutense.
- HARRINGTON, Katharine N (2012). *Writing the Nomadic Experience in Contemporary Francophone Literature*. Lexington: Lexington Books
- IBÁÑEZ ERLICH María-Teresa (2002). "La ficcionalización de la Guerra Civil y posguerra españolas en "El jinete polaco" y "Beatus Ille" de Antonio Muñoz Molina", *AEF*, Vol. XXV.
- KALUWEIT, Rolf (2008). "Postmodern Nomadism and the Beginnings of a Global Village". *Flusser Studies*, n.º 7, pp. 1-18. En: <<http://www.flusserstudies.net/node/200>> [Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2021].
- LEPELLEY, Claude. "Numides". En *Encyclopédie Universalis*. En: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/numides/>> [Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2021].
- MAFFESOLI, Michel (1997). *Du nomadisme, vagabondages initiatiques*, Biblio Essais, Le Livre de Poche.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio [1991] (2010). *El jinete polaco*. Barcelona: Seix Barral. Versión Kindle.
- MAINER, José Carlos (1997). "Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria". En Irene Andrés-Suárez, *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. Cuadernos de narrativa*. Neuchatel: Université de Neuchatel, pp. 55-68.
- OLEZA, Joan (2003). "Multiculturalismo y globalización: pensando históricamente el presente desde la literatura", *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*, n.º 4. En: <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/multiculturalismo-y-globalizacio.pdf>> [Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2021].
- STEINER, George (2017). *After Babel. Aspects of Language and translation*. Oxford: Oxford University Press.
- VILLODRE LÓPEZ, María del Pilar (2009). *Reivindicación del pasado: una asignatura pendiente de la España democrática en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Libertarias.
- WISER, Antonin (2017). "Voix de passage". *A contrario*, n.º 24, pp. 3-7.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

Diablotexto

Digital



Ecoss interseccionistas en la canción de autor

Intersectionist echoes in singer-songwriters

MARÍA ESTEBAN BECEDAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED)

Resumen: El interseccionismo, propuesta vanguardista que Fernando Pessoa materializó en los poemas de la serie “Chuva oblíqua”, plantea una estrategia creativa basada en la superposición de planos objetivos y subjetivos. El principio del interseccionismo está presente en otras formas de literatura, como la canción de autor, ya sea con total afinidad a los poemas pessoanos (el caso de “Mundo abisal”, de Jorge Drexler) o presentando cierta evolución, un estadio superior del ismo (“Nos ocupamos del mar”, de Alberto Pérez, y “Debo partirme en dos”, de Silvio Rodríguez). El triple carácter musical, textual y escénico de la canción permite especial dinamismo en la fragmentación del sujeto y la multiplicidad de perspectivas.

Palabras clave: Interseccionismo, Fernando Pessoa, Canción de autor, Estudios de Música Popular

Abstract: Intersectionism, an avant-garde trend reified by Fernando Pessoa in his ‘Chuva Oblíqua’, sets out a creative strategy based on the superimposition of objective and subjective elements. The intersectionist principle has also been put to practice in other literary genres, such as the Hispanic singer-songwriter songs, be it in total affinity with Pessoa’s poems (as in Jorge Drexler’s ‘Mundo abisal’), or displaying some further development into a higher stage of intersectionism (Alberto Pérez’s ‘Nos ocupamos del mar’, and Silvio Rodríguez’s “Debo partirme en dos”). The coexisting musical, textual and performing dimensions inherent to songs allow for a special dynamism in the fragmentation of the subject and the presentation of multiple perspectives.

Key words: Intersectionism, Fernando Pessoa, Singer-songwriter, Popular Music Studies



Introducción

El poeta Fernando Pessoa, principal exponente de las letras portuguesas del siglo XX, constituye además uno de los más interesantes objetos de estudio en relación al tema de la identidad, tanto desde el punto de vista de la filología y los estudios literarios como de la psicología, la psiquiatría o el esoterismo. Mediante su particular apuesta literaria, basada en la fragmentación del yo poético en numerosos heterónimos con personalidad y vivencias propias, Pessoa llega a generar toda una “galaxia” literaria de intercambios textuales y juegos de perspectivas (Tabucchi, [1990] 1997: 47). En su obsesión experimentadora con la multiplicidad, no solo aplicada al sujeto sino también a aquello que lo rodea, se erigió como creador de un movimiento estético que apenas presentó continuidad en las vanguardias europeas: el interseccionismo.

En la primavera de 1915, el autor publicó en el segundo número de la revista *Orpheu* (el último que llegó a editarse) una serie de seis poemas interseccionistas, nombrados mediante números romanos y agrupados bajo el título de “Chuva oblíqua¹” (Pessoa, [1942] 1995: 25-30), los cuales mezclan ambientes tan dispares como un puerto que se confunde con un bosque milenario, una iglesia gótica, un carrusel o la pirámide de Keops. Todos ellos comparten una característica fundamental: Presentan un paisaje que a partir de un momento *bisagra* confluye con otro, al que el yo poético accede mediante la contemplación o la abstracción. Abundan además los puntos suspensivos y reina cierto tono de ensoñación y angustia. El *Dicionário de Fernando Pessoa e o Modernismo Português* describe el interseccionismo en estos términos:

A metáfora liberta-se completamente das suas amarras, ganha asas, e permite ao poeta [...] trabalhar a aparente velocidade com que as imagens se sucedem aos nossos olhos/consciência e, num perfeito prisma de intersecções, apresentá-las já fundidas, por vezes, de um modo aparentemente não-lógico, motivando e provocando quem as lê a encontrar lugares de sentido diversificados [Cabral Martins, 2008]².

¹ Lluvia oblicua. Todas las traducciones del portugués que aquí figuran son propias.

² La metáfora se libera de sus amarras, gana alas, y permite al poeta trabajar la aparente velocidad con que las imágenes se suceden ante nuestros ojos y consciencia y, en un perfecto prisma de intersecciones, presentarlas ya fundidas, en ocasiones, de un modo aparentemente ilógico, motivando y provocando a quien las lee a encontrar lugares de sentido diversificados.



A modo de ejemplo, veamos este fragmento del poema I, donde se describe el momento del encuentro entre ambos planos: “E os navios passam por dentro dos troncos das árvores / Com uma horizontalidade vertical³” ([1942] 1995: 25). Asimismo, en el poema IV, donde se intercala el dormitorio del poeta con una escena andaluza, no confluyen dos dimensiones visuales sino sonoras: “Que pandeiretas o silêncio desde quarto...!⁴” ([1942] 1995: 28). En el poema VI, la evocación se expande en el tiempo y los espacios: “Todo o teatro é o meu quintal, a minha infancia / Está em todos os lugares⁵” ([1942] 1995: 30).

Observamos que en ningún caso el cruce de paisajes es ajeno al yo poético, sino que parece reflejar una fragmentación interna en un sentido casi heteronímico, donde se entrecruzan los diferentes niveles de un yo en permanente dispersión [Cabral Martins, 2008]. El encuentro parece tener lugar dentro de sí mismo al tiempo que ante sus ojos, como se describe en los últimos versos del ya citado poema I: “Esta paisagem toda [...] chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma...⁶”. En este sentido, el caso más extremo lo hallamos en el poema III ([1942] 1995: 27), donde el trazo en el papel termina por enterrar al poeta bajo la pirámide de Keops, en una identificación del acto de escribir con el paisaje imaginado. En el poema V ([1942] 1995: 29), asistimos por primera vez a la ruptura de la ensoñación y el regreso del yo poético al plano presentado como objetivo:

De repente alguém sacode esta hora dupla como numa peneira
E, misturado, o pó das duas realidades cai
Sobre as minhas mãos cheias de desenhos de portos⁷

Cuando, en el poema I, se afirma “Naõ sei quem me sonho⁸” ([1942] 1995: 25), una discordancia gramatical retrata la dicotomía interna; en el III, la intersección traza dentro del poeta una línea visual que funciona como una

³ Y los navíos pasan por dentro de los troncos de los árboles / Con una horizontalidad vertical.

⁴ ¡Qué pandeiretas el silencio de este cuarto...!

⁵ Todo el teatro es mi quintal, mi infancia / Está en todos los lugares.

⁶ Todo este paisaje [...] llega hasta mis pies, y entra dentro de mí / Y pasa hasta el otro lado de mi alma...

⁷ De repente, alguien sacude esta hora doble como en un tamiz / Y, mezclado, el polvo de las dos realidades cae / Sobre mis manos llenas de dibujos de puertos.

⁸ No sé quién me sueño.



frontera entre el yo ontológico y el sujeto pensante: “E uma alegria de barcos embandeirados erra / Numa diagonal difusa / Entre mim e o que eu penso...”⁹ ([1942] 1995: 27). Podemos afirmar entonces que el autor se vale de la técnica interseccionista para indagar en su compleja relación con el yo, en la misma línea que el desdoblamiento heteronímico, si bien estos poemas se desarrollan a partir de un único sujeto y además aparecen firmados por Fernando Pessoa ortónimo.

Aunque los poemas de “Chuva oblíqua”¹⁰ constituyen el testimonio más representativo (y prácticamente único) de interseccionismo consciente o voluntario [Zenith, 2021: 442], la que podríamos denominar “técnica interseccionista”, un cruce de planos acentuado como eje vertebrador del texto, está presente de manera instintiva en diversas formas de literatura; al fin y al cabo, la idea del enlace de dimensiones o el acceso a nuevos paisajes mentales o tangibles, objetivos o subjetivos, a través del flujo de conciencia representa un tema universal, además de resultar eficaz como estrategia creativa. Zenith señala, de hecho, que el concepto del interseccionismo fue diluyéndose en la teorización de Pessoa hasta llegar a significar “casi cualquier tipo de escritura que no fuera lineal o a una sola voz” [2021: 430]. Tomaremos por tanto el interseccionismo, en su sentido amplio, como herramienta metodológica para trabajar una técnica creativa que tiene lugar en una de las formas de lírica menos exploradas dentro de los estudios filológicos: la canción de autor. Como género literario diferenciado de la poesía pero definido precisamente por la búsqueda de “poeticidad” (Marc Martínez, 2011: 55), la canción de autor representa uno de los lenguajes donde mejor florecen los juegos poliédricos, ya que en ella confluyen, al menos, tres dimensiones: la musical, la textual y la escénica (Marc Martínez, 2011: 53). Esta característica permite, con mayor dinamismo que en la poesía escrita, variar la perspectiva del enunciador e incluso de los receptores al tiempo que se experimenta con el lenguaje, a menudo con cierto afán lúdico.

⁹ Y una alegría de barcos con banderas vaga / En una diagonal difusa / Entre mí y lo que yo pienso...

¹⁰ Los seis poemas se encuentran disponibles en línea, conservando la ortografía original, en <http://arquivopessoa.net/textos/835> [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2021].



Cabe señalar que, en el campo de los estudios filológicos, aún escasean los trabajos de investigación que aborden letras de canciones desde el punto de vista textual, si bien son habituales los estudios sobre las relaciones entre literatura y música (Alonso, 2002; Laín Corona, 2018; Viñas Piquer, 2020; Noguerol, 2021) o reflexiones sobre la construcción del personaje de autor en cantautores con proyección internacional (Romano, 2021). Con objeto de aportar nuevas perspectivas en el estudio de esa forma de lírica tan inexplorada como sustancial, en este trabajo se plantean tres casos concretos: “Mundo abisal”, de Jorge Drexler (Drexler, 2010); “Nos ocupamos del mar”, de Alberto Pérez, miembro constituyente junto a Joaquín Sabina y Javier Krahe del grupo La Mandrágora (Pérez, 1981); y “Debo partirme en dos”, de Silvio Rodríguez (Rodríguez, 1978a). El orden cronológico en que se presentan (inverso, en este caso) es indiferente; veremos que se trata de textos configurados de un modo similar a los poemas de “Chuva oblíqua”, que establecen cierta relación de gradación en cuanto a su cercanía a la propuesta pessoana, y se valen de la técnica interseccionista para lograr, como veremos, un propósito acorde con su condición de textos cantables. Así pues, considerando que, en el lenguaje de la canción, la forma y el contenido son igualmente relevantes [Marc Martínez, 2011: 57], realizaremos un breve comentario métrico y semántico¹¹ de cada letra, además de analizar los rasgos interseccionistas que relacionan estas tres canciones¹². Trataremos de discernir en cada una los diferentes planos de intersección y cómo se desenvuelve el cruce, para más adelante plantear una propuesta de categorización y extraer una serie de conclusiones.

¹¹ Por las limitaciones de espacio resulta imposible abordar en este trabajo el análisis musical y escénico, de modo que nos referiremos a esos aspectos solo de forma somera.

¹² Los anexos 1, 2 y 3 presentan las letras completas, a partir de su transcripción sonora. Como propuesta gráfica, optamos por iniciar cada verso en mayúscula y no añadir signos de puntuación a final de verso, a excepción del punto final, la coma del vocativo y en determinados casos puntos suspensivos, dado que en las canciones cada línea constituye una unidad independiente y la sintaxis global es a menudo subjetiva. En la canción de Silvio Rodríguez (Anexo 3), empleamos comillas para marcar la autocita irónica y cursivas cuando se alude directamente a otros títulos de su discografía, para una mejor comprensión de la estructura del texto.



Análisis de tres canciones

Mundo abisal

Nuestra primera canción muestra una estructura compleja y se caracteriza por la irregularidad métrica, así como por la disparidad de las rimas. Se compone de seis elementos: una primera estrofa de seis versos que funciona también de colofón; una segunda estrofa de cuatro; un estribillo constituido por tres etapas de tres versos cada una que a su vez vienen introducidas por el verso “Inmersión, inmersión”; un puente aislado de tres versos, al final del estribillo; una tercera estrofa de cuatro versos, a la manera de la segunda; y finalmente la repetición de la primera estrofa. Todas las estrofas cierran con el sintagma “mundo abisal”, que da título a la canción y marca la única rima recurrente.

Así, en la primera de ellas, la voz nos ofrece el paisaje de un dormitorio en penumbra. Inmediatamente, la imagen de una mujer que entra en dirección a la cama se convierte en la *bisagra* que transforma el cuarto en el fondo marino. Es la falta de luz lo que permite establecer esa relación entre los dos mundos. De esta manera, los tres primeros versos (“Ella entra / Cierra la puerta tras de sí / Y cruza el cuarto en diagonal”) representan el primer plano; los tres siguientes, el segundo (“Parten dos escafandristas / En la penumbra / Rumbo al mundo abisal”). En la segunda estrofa, ambos planos ya han confluido y el autor describe el brillo de la piel amante, relacionándolo con las fosforescencias del fondo marino, y su lentitud de movimientos: en el mar, por la resistencia del agua; en el dormitorio, por delicadeza. El empleo de una metáfora celeste (“Va dejando una estela de aurora boreal”) parece una pequeña incursión en un tercer plano.

En el estribillo prosiguen las metáforas que permiten mantener el paralelismo constante entre los paisajes: “Cerremos las compuertas” se aplica al dormitorio y a un posible submarino, de la misma manera que “las inciertas profundidades” aluden al fondo del mar al tiempo que al encuentro sexual. La paradoja presente en “Bajar y bajar hacia las alturas” nos sitúa en un ambiente casi místico. Al final de la tercera etapa del estribillo y el puente, encontramos un grupo de versos con estudiados mecanismos de cohesión interna:



Estribillo (3ª etapa)	Donde	apenas dura la luz del día
		reina una oscura sensación de algarabía
Puente	Las ganas tuyas, las ganas mías	
	La daga	fría apretada entre los dientes
	La draga	clarividente de la melancolía

Al paralelismo anafórico de los dos primeros versos (“Donde [...] / Donde [...]”) se suma la antítesis entre las nociones de luz y oscuridad, que viene además vinculada al concepto de “algarabía”, al contrario de lo que suele asociarse a ella: la quietud. En la fórmula distributiva “Las ganas tuyas, las ganas mías” encontramos el único testimonio de primera persona del singular, lo cual es predominante en los poemas de Pessoa. Más adelante, una paronomasia contrapone la imagen de la “daga” (que, como veremos, encuentra continuidad en la estrofa siguiente) y la “draga”, una herramienta de excavación en el fondo marino, que en este caso se identifica con el sentimiento de melancolía: oscuro, profundo, insondable. En la tercera y última estrofa, Drexler termina de sumergirnos en el segundo paisaje. Manteniendo las alusiones a lo lumínico, se refiere a los peces monstruosos (y “resplandecientes”) que habitan el fondo marino, como expresión de su misterio y su peligro. Repite aquí la palabra “dientes”, que remite a la ya mencionada imagen de la daga y permite tres rimas consecutivas. La repetición de la primera estrofa al final de la canción nos devuelve a la calma del dormitorio, logrando un efecto cuasi especular.

En cuanto a la melodía, los momentos más frenéticos musicalmente y la mayor rapidez enunciativa ilustran la escena submarina, mientras que los dos extremos de la canción, correspondientes a la atmósfera intimista, conllevan motivos más pausados. Dado que en los primeros segundos se evoca, a través de sonidos agudos, el misterio de “las inciertas profundidades”, podría afirmarse que el segundo plano preexiste en la canción antes de la entrada de la letra.



Observamos que se trata de un texto construido de manera muy similar a los poemas de “Chuva oblíqua”: dos planos en principio inconciliables (en este caso, el dormitorio y el fondo del mar) conviven aquí, de la manera en que se entrelazaban el bosque y el puerto en el poema I, o la fiesta con el silencio del cuarto en el poema IV. En “Mundo abisal” se establece el juego de perspectivas con lo visual, lo sensitivo, siempre desde el yo, aunque el elemento *bisagra* sea la figura externa de una mujer. Como ya señalamos, el yo poético solo se implica en el texto desde la primera persona del plural (“aventurémonos”, “dejando que el vértigo nos acaricie”), como parte de la pareja amante.

Nos ocupamos del mar

A primera vista se aprecia que la canción de Alberto Pérez tiene estructura simétrica y cómputo silábico regular, lo que parece revelar una apuesta estética¹³. También en este caso contamos con tres estrofas, compuestas por cinco octosílabos que riman en consonante, a los que se añade un inciso tetrasílabo en el tercer verso (doce sílabas en total), que a su vez rima con este y en la enunciación del texto aparece entre pausas marcadas¹⁴. Es decir, el esquema rítmico de las estrofas es el siguiente:

Estrofa 1	8a 8a 12b (8b+4b) 8a 8b
Estrofa 2	8c 8c 12d (8d+4d) 8c 8d
Estrofa 3	8e 8e 12f (8f+4f) 8e 8f

El estribillo aparece asimismo tres veces y consta de dos partes muy diferenciadas, la primera de cuatro versos (impares blancos, pares con rima consonante) y la segunda de tres (el primer verso es blanco pero contiene una rima interna con los dos monorrimos siguientes). Así, el esquema rítmico varía

¹³ Para mantener el cómputo silábico, Pérez recurre a diversas estrategias, como la apócope del adverbio “donde” en la segunda estrofa: “Do quien no compra perece”, que añade a la letra un matiz popular e incluso arcaizante; o la adhesión de una conjunción copulativa en el último verso de la canción: “Y mi voz en su costado”, que no había sido necesaria en los estribillos anteriores porque siempre se empleaban elementos bisílabos (“mis ojos”, “mis manos”).

¹⁴ En la transcripción del texto estos incisos figuran separados por una coma.



notablemente, tanto en las dos partes del estribillo como con respecto a las estrofas, si bien la base continúa siendo octosilábica:

Estribillo 1	Primera parte	8_ 12a 8_ 8a
	Segunda parte	11_ (3b+8_) 8b 8b
Estribillo 2	Primera parte	8_ 12c 8_ 8c
	Segunda parte	11_ (3b+8_) 8b 8b
Estribillo 3	Primera parte	8_ 12d 8_ 8d
	Segunda parte	11_ (3b+8_) 8b 8b

La primera parte del estribillo cambia el contenido cada vez; la única frase repetida a lo largo de la canción está en los dos primeros versos de la segunda parte: “Es cansado, por eso al llegar la noche / Ella descansa a mi lado”. En el tercer y último verso de la segunda parte, varía el atributo humano mencionado (“mis ojos”, “mis manos”, “mi voz”), en un paralelismo sintáctico con la oración anterior, con la que comparte el verbo “descansar”. Encontramos que la palabra elegida siempre se relaciona con lo expresado en la primera parte: En el primer estribillo, se emplean los verbos “cuidar” y “vigilar”, con lo que luego aparecen los ojos; en el segundo, se alude al trabajo de la tierra, de modo que lo que descansan son las manos; en el tercero se recurre a elementos inmateriales, y por eso se menciona la voz. Cabe señalar además que en todos los casos aparecen contrapuestas dos expresiones con connotaciones diferentes, una positiva y otra levemente negativa, las primeras aplicadas a ella y las segundas a él, al yo poético. En el primer estribillo, se trata de los ya señalados “cuidar” y “vigilar”; en el segundo, se enumeran elementos visibles (“troncos, frutos y flores”) frente a “lo escondido”, que aporta matiz positivo de misterio; en el tercero y último, la diferencia es más sutil y subjetiva, y sin embargo apreciable, un hallazgo poético: “Yo lo que tiene importancia / Ella todo lo importante”.

En esta letra, el primer plano de intersección no está completamente definido y parece menos relevante que el segundo; puede tratarse de un concierto o una escucha en diferido, pero es en cualquier caso un contexto donde el yo poético se dirige a un auditorio. Al contrario que en el texto de Drexler, aquí la voz cantante previene a quien escucha de que va a producirse



un cambio, un cruce, y es precisamente ese aviso lo que funciona como elemento *bisagra*: “Y coloco aquí un mensaje”. Se produce entonces un cambio drástico de melodía, con la llegada del estribillo, y el texto da lugar a una canción de amor bajo la apariencia de un mensaje ecologista, que es lo que sugiere el título: “Nos ocupamos del mar”. Así, el estribillo coincide plenamente con el segundo plano de intersección. Observamos que, en la primera parte de este, predomina el campo semántico de la naturaleza, marítima y terrestre; en la segunda se describe posición en que los amantes reposan en la cama, mirando hacia el mismo lado. Nos encontramos pues con un caso de doble intersección de planos; el primero en relación a las estrofas y el estribillo, y afecta por tanto a la canción completa; el segundo tiene lugar dentro del propio estribillo y, más en la línea de la canción anterior, consiste en un cambio de paisaje visual donde la *bisagra* es un elemento del cuerpo humano (según corresponda, ojos, manos o voz).

En definitiva, no se trata de un texto donde confluyen dos dimensiones reales o subjetivas; son dos canciones en una, también a nivel musical. En las estrofas, el sonido característico de la Mandrágora, que recuerda a Georges Brassens y a las chirigotas gaditanas por el uso del kazoo, deja paso a una melodía de balada en el segundo plano. Cabe señalar además que, en las estrofas, la voz hace repetidas críticas a los engaños de la publicidad (“Ya que no fue comercial / Y es cosa que se agradece”; “Raro es que la verdad / Mediante publicidad / Alguna vez se abra paso”), lo que refuerza el tinte jocoso que caracteriza al primer plano de la canción; en el segundo plano, por el contrario, el tono es en todo momento de ternura, aunque bastante alejado del melodrama tradicionalmente atribuido a las baladas o la música de cantautor.

En este caso, la gran diferencia respecto a “Chuva oblíqua” radica en que el yo poético hace partícipe al oyente del efecto interseccionista. De hecho, la ilusión de presencia de un auditorio es lo que da sentido al cruce de planos; el imaginado público cumple la función de la penumbra del dormitorio en la canción de Drexler. Por último, es necesario señalar que, aunque una vez más el juego versa sobre dos amantes, en este caso se mantiene la perspectiva del yo en primera persona del singular, frente a la tendencia del texto anterior.



Debo partirme en dos

El título de la canción revela desde el principio que en ella se plantea un conflicto de dualidad y que el claro protagonista es el sujeto, el yo poético, al contrario que en los dos casos anteriores. Veremos que nos encontramos ante una letra muy sofisticada, un nuevo caso de interseccionismo radical y consciente, con una finalidad clara de denuncia política sin renunciar al humor. En ella están presentes tres tipos de elementos: La estrofa de cuatro versos, un falso estribillo autoparódico y el que podríamos considerar el estribillo *serio* o real, que viene siempre introducido por la frase que da título a la canción, “Debo partirme en dos”, la cual se pronuncia dos veces. El estribillo paródico se compone de cuatro versos donde riman en asonante los pares; el estribillo real, de seis versos, donde los dos primeros se repiten rimando en asonante y el tercero y el sexto presentan un paralelismo: “Y no importa la suerte que pueda correr una canción / [...] / Y no importa que luego me suspendan la función”. En estos versos, con una referencia directa a la censura, la rima es consonante. Dentro de cada verso repetido (vv. 1-2 y 4-5) existe un paralelismo distributivo que además incluye rimas asonantes internas: “Unos dicen que allí, otros dicen que allá / Y solo quiero decir, solo quiero cantar”. Observemos que el verbo “decir” aparece sin complemento argumental, lo que refuerza su potencia y le otorga un matiz de verdad, de denuncia. Cada tipo de estribillo aparece tres veces, alternado con las seis estrofas, como muestra la siguiente tabla:

Estrofa 1 (4 vv.)	Rima consonante a a b b
Falso estribillo (4 vv.)	Rima asonante _ c _ c
Estrofa 2 (4 vv.)	Rima asonante _ d _ d
“Debo partirme en dos...”	
Estribillo (6 vv.)	e e (asonante) f e e f (consonante)
Estrofa 3 (4 vv.)	g g (consonante) h h (consonante, rimando singular y plural)
Falso estribillo (4 vv.)	Rima asonante _ c _ c
Estrofa 4 (4 vv.)	Rima asonante i i j j
“Debo partirme en dos...”	



Estribillo (6 vv.)	e e (asonante) f e f (consonante)
Estrofa 5 (4 vv.)	k k (consonante) l l (consonante, rimando plural y singular)
Falso estribillo (4 vv.)	Rima asonante _ c _ c
Estrofa 6 (4 vv.)	m m (consonante) n n (asonante)
“Debo partirme en dos...”	
Estribillo (6 vv.)	e e (asonante) f e f (consonante)

En cuanto a las estrofas, la primera consiste en una suerte de CAPTATIO BENEVOLENTIAE, donde el yo poético asegura haber recibido críticas por sus textos (“Hace tiempo que vengo lidiando con gentes / Que dicen que yo canto cosas indecentes”) y nos previene de un desastre lírico inminente que tendrá lugar dentro de su canción. De esta manera se introduce el que hemos denominado “falso estribillo”, el cual imita el esquema de las canciones pop, tanto en el contenido como en lo musical, y exagera su simpleza: “Te quiero, mi amor / No me dejes solo / No puedo estar sin ti / Mira que yo lloro”.

Se percibe además un cambio en la voz del cantante, que se vuelve más aguda, así como un silabeo más pronunciado. Esto se hace especialmente evidente en el último falso estribillo, donde la burla se suma al aparente hartazgo del intérprete por la repetición de esos versos vacíos.

En la segunda estrofa tiene lugar una apelación directa al público, lo que supone un paso más con respecto a la canción de Alberto Pérez: Si en la primera estrofa nos encontrábamos con la demanda de “Que nadie se levante”; en esta, la interpelación es constante, con la pregunta retórica “¿No ven?” y a continuación tres versos constituidos por una oración imperativa: “Que el público se agrupe y que me aclame / Que se acerquen los niños, los amantes del ritmo / Que se queden sentados los intelectuales”. Con este recurso, en ambas canciones se logra una apariencia de simultaneidad en el tiempo. Sin embargo, en “Nos ocupamos del mar”, la rima consonante y la rigidez de la estructura iban en consonancia con el carácter lúdico de la letra; en este caso, la falta de rima y la disparidad en los esquemas métricos refuerzan el efecto de discurso improvisado, dirigido expresamente al público al que apela.



En los cuatro versos de la tercera estrofa encontramos una insistente anáfora: “Yo también [...] / Yo también [...] / Yo también [...] / Yo también [...]”, análoga con la repetición en el estribillo no paródico de la conjunción copulativa, que introduce los versos 1, 2, 4 y 5, aportando un matiz iterativo: “Y solo quiero decir [...] / Y no importa [...]”. El tono de esta estrofa es concesivo, un reconocimiento por parte de la voz de las debilidades de su propia trayectoria musical y, como ocurría en la primera, sirve para introducir el falso estribillo.

La cuarta estrofa es explicativa; en ella el cantautor parece establecer una distinción entre las canciones ligeras, inocentes, y las que él escribe y le han resultado problemáticas, por hablar de “cosas de este mundo”. Contiene varios elementos autorreferenciales: En primer lugar, la cita explícita de dos canciones de su autoría que han conocido el éxito y adquirido especial valor simbólico, “Fusil contra fusil” ([1968] 2006) y “La era [está] pariendo [un corazón]” (1978b), que aparece con el título abreviado. Menciona también el movimiento donde se integra su producción cultural, la denominada “nueva trova” cubana.

En la quinta estrofa, el autor reconoce que preferiría cantar de incógnito (“encapuchado”) para pasar desapercibido entre su público, aunque ello supusiera renunciar al éxito social. Se trata de una nueva declaración de intenciones de su poética; la prioridad es cantar su verdad, como se recalca una y otra vez en el estribillo. Cabe señalar que la rima se distribuye en la quinta estrofa como en la tercera, con pareados consonantes aunque rimando singular y plural: “santo” con “cantos” y “citas” con “bonita”. El estribillo paródico que sigue presenta una anomalía, pues viene introducido por la conjunción adversativa “Pero”. En la sexta estrofa, para terminar, la voz del autor asegura no querer repetir ese estribillo embarazoso y expresa su vergüenza y arrepentimiento, como si la canción efectivamente sucediera en tiempo real. El último estribillo cierra de manera contundente añadiendo un posesivo: “Mi función”.

En cuanto a los planos de intersección, un recital con público en directo representa el primero, por las numerosas interpelaciones que ya señalamos y



referencias visuales de los asistentes: “Algunos ojos miran con mal brillo”, encontramos en la sexta estrofa. Así, la primera tentación sería pensar que el estribillo paródico constituye el segundo plano; sin embargo, este aún forma parte del primer plano y es la enunciación de la frase “Debo partirme en dos” lo que funciona como elemento *bisagra*. Con ella accedemos a una segunda dimensión donde la voz habla libremente al mismo auditorio, en el que hemos denominado estribillo *serio*. De este modo, los dos planos que coexisten son en realidad una situación de censura y otra de libertad expresiva, que trasciende el texto. La voz del yo poético se mueve libremente entre ambos planos, a través del juego de estrofas y estribillos, convirtiendo esta canción interseccionista en la más alejada del concepto pessoano de las tres marcadas aquí. Ese movimiento entre planos, que no tiene lugar en los poemas de “Chuva oblíqua”, representa en última instancia un triunfo de la libertad anhelada.

Comentario conjunto

Nos encontramos ante tres operaciones textuales donde la técnica interseccionista tiene diferente alcance e implicaciones, orientada hacia una finalidad precisa en cada caso. Si los poemas pessoanos retrataban escenas confluyentes con protagonismo del instante, la canción de Drexler es fundamentalmente descriptiva y atañe a un paisaje visual, aunque con cierta tentación sinestésica; la de Pérez cuenta con una leve progresión narrativa en sus dos planos; la de Rodríguez reproduce un flujo de conciencia y, como ya hemos señalado, apariencia de oralidad simultánea, cualidad que comparte con “Nos ocupamos del mar”. Mientras que en “Chuva oblíqua” confluyen planos del objeto con la percepción, de lo físico con lo psíquico, del espacio con el tiempo y la idea (Cabral Martins, 2008), en la primera canción el cruce pertenece a lo visual y a sutiles percepciones táctiles; en los otros dos casos, a lo sonoro, dado que las dimensiones contrapuestas son discursos orales. Cabe señalar además que el tono varía respecto a la congoja pessoana, dejando lugar en estas canciones a la celebración, el humor y la denuncia. Así, como propuesta de categorización, podemos establecer una gradación atendiendo a



su cercanía a la propuesta pessoana y a la función del yo poético dentro del texto.

Respecto a lo primero, la canción de Jorge Drexler es la más afín estéticamente a los poemas de “Chuva oblíqua”, seguida de la de Alberto Pérez, considerando que también en ella existe un contraste de elementos visuales, orientado a una sutil crítica a la trivialidad del lenguaje publicitario; y por último la de Silvio Rodríguez, donde la intersección se produce entre meras abstracciones. En cuanto a lo segundo, la gradación sería a la inversa, dado que “Debo partirme en dos” representa la máxima expresión del yo, que es el punto de partida en “Chuva oblíqua”; en “Nos ocupamos del mar” tienen idéntica relevancia el yo poético y el auditorio dentro del fenómeno interseccionista y se dan sentido mutuamente; en “Mundo abisal”, el cruce de planos nace de elementos externos a la voz del poeta. En este sentido, resulta significativo que Pérez y Rodríguez anticipen la intersección en su canción, mientras que Drexler la introduce de forma abrupta. Así pues, podemos afirmar que en “Mundo abisal” predomina la tercera persona; “Nos ocupamos del mar” se focaliza en la segunda; y, en “Debo partirme en dos”, además de un “yo” del que emana el discurso y un constante “vosotros” a los que se interpela, subyacen unos terceros indefinidos, la autoridad con la que se produce un conflicto, un régimen censor. Esta canción trata el tema de la complejidad de los textos con respecto al tipo de receptor, el reclamo de lo comercial frente a los principios del cantautor y su compromiso con el arte (Carrera Pérez, 2019: 285), las contradicciones del intelectual dentro de su contexto histórico, y es, por tanto, la que más abunda en la cuestión de la dicotomía identitaria de las tres presentadas aquí.

Conclusiones

Parece claro que, frente a la introspección tradicionalmente asociada a la poesía escrita, la canción es un texto proyectado hacia fuera, que busca puntos de encuentro con el oyente en su afán de provocar una emoción, si no colectiva, compartida. Esto se ve reflejado en la manera en que los tres textos aquí trabajados aplican la técnica interseccionista, la cual resulta útil como



herramienta metodológica para abordar esta maniobra textual. Jorge Drexler nos hace partícipes de una escena a la que también él asiste como espectador.

En las letras de Alberto Pérez y Silvio Rodríguez, la *bisagra* que nos traslada al segundo plano es precisamente el aviso de que la intersección va a producirse, lo cual solo tiene lugar en un texto concebido para ser interpretado. En estas canciones convive el yo poético con un receptor indeterminado, equivalente al “lector ideal”, que funciona como eje transformador del propio texto. Así, el uso de la técnica interseccionista no está íntimamente vinculado con la noción de las identidades múltiples, como sucede en Pessoa, sino que representa una original estrategia creativa, el juego de una supuesta retroalimentación emisor-receptor, cantautor-auditorio, que permite a su vez reflejar dicotomías internas (“Debo partirme en dos”) o acoplar elementos en apariencia inconciliables (“Nos ocupamos del mar”).

Por otro lado, aunque es cuestionable que estos tres autores hallasen inspiración directa en Pessoa, sí podemos afirmar que tuvieron una intuición compartida con uno de los más cautivadores autores europeos, y con ello asegurar la existencia de ciertos universales poéticos al que tanto los autores de literatura escrita como los escritores de canciones tienen acceso. En última instancia, el uso de sofisticados recursos literarios como los aquí descritos en la construcción de las letras refuerza el argumento de que la canción de autor es literatura y como tal debe ser abordada, así como determinados autores de canciones merecen ser considerados entre los grandes de nuestras Letras.

Bibliografía

- ALONSO, Silvia *et al.* (2002). *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros.
- CABRAL MARTINS, Fernando (2008). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Lisboa: Caminho.
- CARRERA PÉREZ, Leticia (2019). *Silvio Rodríguez: Contra la cristalización del gusto y de las ideas*. Elias J. Feijó Torres. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- LAÍN CORONA, Guillermo *et al.* (2018). *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor Libros.
- MARC MARTÍNEZ, Isabelle (2011). “De la poésie avant toute chose: Pour une approche textuelle des musiques amplifiées”, *Synergies Espagne*, n.º 4,



pp. 51-61.

NOGUEROL, Francisca *et al.* (2021). *Entre versos y notas: Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.

PESSOA, Fernando [1942] (1995). "Chuva oblíqua". En João Gaspar Simões y Luiz de Montalvor (eds.), *Poesías*. Lisboa: Ática, pp. 25-30.

ROMANO, MARCELA (2021). "Presencias y figuras: Acerca de dos «complementarios»". En Marcela Romano, María Clara Lucifora y Sabrina Riva (eds.), *Un antiguo don de fluir: La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUEDEM, pp. 195-215.

TABUCCHI, Antonio [1990] (1997). *Un baúl lleno de gente: Escritos sobre Pessoa*. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. Madrid: Huerga y Fierro, La Rama Dorada.

VIÑAS PIQUER, David (2020). "Presencia de la poesía en la canción de autor: El efecto Dylan", *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 7, pp. 727-745.

ZENITH, Richard (2021). *Pessoa: A biography*. Nueva York: Liveright Publishing.

Discografía

DREXLER, Jorge (2010). "Mundo abisal". En *Amar la trama*, Warner Music Spain.
PÉREZ, Alberto (1981). "Nos ocupamos del mar". En *La mandrágora*, Sony Music.

RODRÍGUEZ, Silvio [1968] (2006). "Fusil contra fusil". En *Érase que se era*, vol. 2, SGAE.

RODRÍGUEZ, Silvio (1978a): "Debo partirme en dos". En *Al final de este viaje...*, SGAE.

RODRÍGUEZ, Silvio (1978b): "La era está pariendo un corazón". En *Al final de este viaje...*, SGAE.

Fecha de recepción: 26 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 02 de diciembre de 2021

La construcción de la identidad femenina en tres memorias del exilio español (*Doble esplendor, Memorias de una mujer sin piano y Antes que sea tarde*)

The Construction of Female Identity in Three Memories of Spanish Exile (*Doble esplendor, Memorias de una mujer sin piano and Antes que sea tarde*)

CELIA GARCÍA DAVÓ
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Resumen: Constanza de la Mora, Jeanne Rucar y Carmen Parga elaboran sus libros de memorias durante el exilio republicano español. En este estudio mostramos la forma en que estas mujeres se acogen al modelo de la literatura confesional con un propósito “terapéutico” que incluye la necesidad íntima de configurar un discurso de afirmación, justificación y reconstrucción personal. De este modo, a partir de una concepción de la literatura memorialística como proceso reparador del yo y tomando como eje teórico vertebrador de nuestro análisis la relación entre el discurso autobiográfico y la construcción identitaria femenina, se analiza principalmente la figura del sujeto narrativo con el fin de abordar el vínculo existente entre género, memoria y autorrepresentación.

Palabras clave: Constanza de la Mora, Jeanne Rucar, Carmen Parga, exilio republicano español, autobiografía e identidad femenina.

Abstract: Constanza de la Mora, Jeanne Rucar and Carmen Parga wrote their memoirs during the Spanish Republican exile. In this study we show how these women use the model of confessional literature with a “therapeutic” purpose that includes the intimate need to configure a discourse of affirmation, justification and personal reconstruction. Thus, based on a conception of memoir literature as a reparative process of the self and taking as the theoretical backbone of our analysis the relationship between autobiographical discourse and the construction of female identity, we mainly analyse the figure of the narrative subject in order to address the link between gender, memory and self-representation.

Key words: Constanza de la Mora, Jeanne Rucar, Carmen Parga, Spanish Republican exile, autobiography and female identity.



Tras la Guerra Civil española, numerosos artistas e intelectuales del bando republicano abandonaron el país y se vieron inmersos en un largo exilio. Esta trágica experiencia propició que muchos de ellos tuvieran la voluntad de dejar por escrito sus vivencias en un período tan conflictivo como aquel, lo que se tradujo en una ingente creación de literatura testimonial, entre la que destaca, especialmente, la producida por los miembros de la conocida Generación del 27.

En este contexto, llama la atención la creciente aparición de textos memorialísticos escritos por mujeres, pues hasta entonces, la presencia de autoras en este tipo de género en nuestro país era muy escasa. Sobre esta cuestión, Anna Caballé reconoce que en el marco del desarrollo del memorialismo femenino español resultó de suma importancia la aportación que, de 1939 hacia adelante, realizaron algunas mujeres entregadas a la acción política (1998: 121), como Silvia Mistral con *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940), Victoria Kent con *Cuatro años en París* (1940-1944) o Constanza de la Mora con *Doble esplendor* (1944)¹, que solo desde el exilio pudieron publicar sus autobiografías.

No obstante, la auténtica proliferación de la literatura testimonial elaborada por mujeres se producirá tras la muerte de Franco, momento que numerosas escritoras aprovecharán para presentar sus memorias. Ejemplo de ello podrían ser autoras como María Teresa León (*Memoria de la melancolía*, 1970), Rosa Chacel (*Desde el amanecer*, 1972, *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*, 1982, y *Alcancía. Estación termini*, 1998), Ernestina de Champourcín (*La ardilla y la rosa: Juan Ramón en mi memoria*, 1981), Concha Méndez (*Memorias habladas, memorias armadas*, 1990), Jeanne Rucar² (*Memorias de una mujer sin piano*, 1990) o Carmen Parga (*Antes que sea tarde*, 1996), entre otras.

Aun cuando en el ámbito de esta literatura confesional femenina encontramos obras que han despertado un gran interés en el campo de los

¹ La versión original de la obra se publica en 1939, en inglés, bajo el título de *In Place of Splendor*. El libro que aquí se cita se corresponde con la traducción de la misma realizada por la autora durante su exilio en México.

² Debido a su pérdida de visión, Rucar no pudo escribir su historia, razón por la cual, del mismo modo que Concha Méndez, la dictó. Por ello, sus memorias pueden calificarse como "memorias habladas", "novela autobiográfica", "autobiofonía" (Lejeune, [1975] 1994: 315), etc.



Estudios Literarios, todavía existen escritos que son escasamente conocidos y analizados, por lo que determinamos seleccionar nuestro corpus de entre este tipo de discursos. Nos interesaba examinar un conjunto de autobiografías en las que se observase un perfil concreto: mujeres pertenecientes a un mismo período histórico (primer tercio del siglo XX), con edades próximas, que hubieran experimentado situaciones similares como la guerra o el exilio y que, además, expresasen en sus obras un contenido donde se reflejase el problema de identidad femenino. Los testimonios de Rucar, Mora y Parga se ajustan a este modelo y nos sirven como ejemplo para examinar la cuestión de cómo la condición sexual que las une puede ser un rasgo determinante a la hora de llevar a cabo la construcción textual de sus identidades.

La formación discursiva de la identidad: el sujeto autobiográfico, el yo y la memoria

Uno de los espacios de expresión donde puede plantearse con agudeza la cuestión de la reflexión y/o construcción de la identidad es la literatura y, concretamente, la literatura testimonial. En este artículo defendemos la concepción de la escritura como sistema de representación del ser y entendemos la autobiografía³ como un recurso idóneo utilizado por el autor —o autora— para conocerse y comprenderse.

Si nos acogemos a esta hipótesis, el lenguaje no serviría simplemente al sujeto, sino que sería el medio por el cual este se cuestiona y configura su identidad narrativa, haciendo uso de la verbalización y del recuerdo.

Desde el momento en que las personas eligen selectivamente qué hechos referir y, dentro de estos, qué facetas van a tomar como base de la construcción de la historia de su vida, estas irán conformando su identidad

³ A lo largo del estudio emplearemos el término “autobiografía” de una manera amplia, es decir, no solo para referirnos a las autobiografías propiamente dichas, sino también a las memorias, puesto que ambas se consideran “escrituras del yo” y es difícil deslindar el contenido de cada una de ellas. Autores como Álvarez Calleja, por ejemplo, explican que las memorias se refieren más directamente a los acontecimientos públicos y las autobiografías a las relaciones privadas, aunque “no hay ninguna autobiografía que no sea de alguna manera una memoria y no hay memoria sin información autobiográfica; las dos están basadas en la experiencia personal, la relación cronológica y la reflexión, pero hay un objetivo diferente en la atención del autor. En la verdadera autobiografía, la atención se centra en el yo, y en la memoria en los otros” (1989: 446).



personal. El hecho de que el/la narrador/a conduzca su atención hacia su propia persona convierte al relato testimonial en una forma de autoconocimiento. A tal efecto, el texto surge como resultado de un ejercicio de auto-observación reflexiva que se articula y argumenta en forma de *examen de conciencia* por parte del sujeto, que deberá acudir a la sinceridad como condición indispensable para que la textualidad se convierta en testimonio fidedigno de su propia vida (Puertas Moya, 2004: 44).

Con todo, la identidad proyectada en la narración memorialística no posee una existencia previa al momento de su generación, por lo que debemos interpretarla como un ente ficticio. Quien escribe recuerda a alguien que ya no es y, por ende, su yo se convierte en creación discursiva, en una producción que existe únicamente al decirse.

Para poder describirse, el sujeto debe transformarse en objeto de su observación y con ese fin efectúa un desdoblamiento en el que refleja una dualidad de yoes: el personaje (u objeto del enunciado), que comprende al que el autor fue, o creyó ser, en el pasado; y el narrador (o sujeto de la enunciación), que constituye al que es, o cree ser, en el presente (Lejeune, 1994: 80). De esta forma se establece la *otredad* o *alteridad* característica en la narrativa testimonial, mediante la cual la figura autorial presente se analiza, describe y relata como un otro, examinando y enjuiciando sus propias actuaciones pasadas con el propósito de conformarse como núcleo de su propia historia (Puertas Moya, 2004: 44).

Para asegurar la identidad entre narrador y personaje en el texto, tradicionalmente se ha recurrido a la utilización de la firma o del nombre propio, ya que estos son los encargados de asegurar el reconocimiento externo del individuo que los posee. Además, el sujeto, al ser esta la forma más natural para hablar de uno mismo, utiliza la primera persona del singular para relatar su yo individual y hacerse responsable de lo que allí se narra. Sin embargo, es probable que la primera persona del plural y la tercera del singular aparezcan en los relatos testimoniales; en el caso de la primera, esta suele utilizarse para hacer referencia a diferentes grupos sociales —normalmente minoritarios, como mujeres, negros, exiliados, etc.—; y, en el caso de la tercera, con la intención de marcar todavía más esa distancia entre el yo del pasado y el del



presente que se interrelacionan en la obra.

Además del recurso de la narración, el sujeto autobiográfico se sirve de la memoria para configurar la trayectoria de su vida como parte del proceso de constitución de su identidad. Este medio funciona como un principio constructivo del propio texto a través de su unidad básica, el recuerdo (Scarano, 1997: 7), siendo el hilo conductor que estructura el discurso como tal.

Por todo ello, podemos afirmar que el género autobiográfico constituye para el sujeto un espacio de búsqueda, elaboración y reivindicación de su yo, un yo que debe explorar las profundidades de su ser para tratar de descubrir, componer o reconstruir su propia identidad (Saiz Cerredá, 2012: 14).

El papel de la autobiografía como sistema reparador de la identidad

Al igual que Caballé (2012), en este estudio asumimos la hipótesis de que, mediante la práctica del género autobiográfico, quienes escriben pueden estar llevando a cabo una especie de ejercicio de introspección a partir de una perspectiva experiencial, en tanto que en algunas ocasiones sus textos describen minuciosamente el paisaje interior conflictivo de su autor y contemplan la escritura como un medio de recuperar la homeostasis perdida. A tal efecto, el relato testimonial —oral o escrito— estaría vinculado con la sensación de bienestar del organismo y acabaría cumpliendo una función autorreguladora: la preservación o restauración de la estabilidad emocional, y por tanto corporal, en el individuo en momentos de crisis o de fractura (Caballé, 2012: 143-148).

Siguiendo este planteamiento, podemos interpretar las producciones memorialísticas y testimoniales como procesos reparadores y renovadores del yo. De tal forma, este tipo de discursos nacería no tanto de una voluntad de reproducción fidedigna de los sucesos históricos y personales acontecidos a un autor o autora, sino más bien de una herida infligida al autobiógrafo/a en algún momento de su vida, que no contó con la adecuada restauración. Las autobiografías y memorias podrían leerse, por ende, como reparación de una herida a duras penas cicatrizada, una herida moral, política, emocional o de cualquier otra índole (Caballé, 2001: 180).

La escritura del yo funcionaría como una especie de “autoterapia” o



“autorrestauración” de carácter reconstructivo, que contaría con una dimensión terapéutica y curativa relacionada con la necesidad de contar. En relación con este asunto, resultan de suma importancia los motivos que inducen a una persona a relatar su vida. La crítica literaria ha recogido varias de las motivaciones —explícitas o implícitas— que subyacen a la creación de un texto confesional y son, entre otras, la lucha contra el olvido, el deseo por alcanzar el reconocimiento social o histórico, o la búsqueda de la identidad, que conduce a menudo a la autojustificación y a la autorrevalorización de una conducta personal (Puertas Moya, 2004: 135). A pesar de que la mayoría de ellas suele estar presente de una forma u otra en todas las producciones memorialísticas, consideramos que, en el caso de la literatura testimonial producida por mujeres, lo que conduce a las autoras a narrar sus vivencias tiene que ver fundamentalmente con un conflicto personal interno relacionado con su condición sexual.

Como señalan Burin y Bleichmar, nuestra cultura ha identificado a las mujeres, en tanto sujetos, con la maternidad, y con ello les ha asignado un lugar y un papel sociales concretos. Así, con el paso del tiempo, se han ido configurando ciertos roles de género *específicamente femeninos*: el rol maternal, el rol de esposa, el rol de ama de casa, etc., como garantes de su salud mental. Pero de forma paulatina y con la experiencia acumulada históricamente por las mujeres en estos roles, se produjo el fenómeno inverso; se trataba de papeles sociales que, en lugar de garantizarles salud mental, les provocaban numerosas dolencias psíquicas ([1996] 1999: 70-72).

Como siempre han hecho los hombres, las escritoras, al narrar su propia vida, se apropian de los medios de representación para su (re)presentación propia. La verbalización de sus vivencias les proporciona una experiencia anticipadora de liberación, pues las ayuda a crear un espacio colectivo e interpersonal en el que pueden, por fin, hablar sobre ellas mismas (Flax, 1995: 292). Además, el hecho de referir su testimonio les posibilita, a través de diferentes estrategias textuales, autorrepresentarse y configurarse como sujetos de enunciación, es decir, les permite apropiarse del derecho de autoría-autoridad para presentar públicamente su yo en un acto de autoafirmación de su propia identidad, negándose a perpetuar como únicos los roles que la



sociedad les ha impuesto tradicionalmente (Heilbrun, 1994: 113).

Así, entendemos el discurso autobiográfico como un proceso curativo, mediante el cual sus creadores intentan poner en orden sus problemas existenciales, reflejándolos hacia fuera para de dejar de atormentarse con ellos. De este modo, este tipo de discursos pasaría a interpretarse como una conformación lingüística sanadora, al modo en que el psicoanálisis freudiano acudió a la palabra como método de sanación (Puertas Moya, 2004: 89).

La configuración de la identidad femenina en las memorias de Mora, Rucar y Parga

La lectura de *Doble esplendor* (1944), *Memorias de una mujer sin piano* (1990) y *Antes que sea tarde* (1996) nos desvela una serie de claves comunes que se reiteran —aunque de manera diferente— en los tres textos: las autoras experimentan un conflicto interior basado en el “querer ser” y el “deber ser”, y ello las conduce a exponer determinados recuerdos relacionados con la formación de su identidad. No obstante, antes de comenzar con el análisis de dichas obras en relación a este asunto, debemos introducir los dos modelos identitarios femeninos que se distinguen en cada una de ellas, ya que serán el eje central de nuestro estudio.

Por un lado, encontramos los arquetipos de “mujer nueva” o “mujer moderna” y, por otro, el prototipo tradicional de “mujer ideal”. Este último, como es sabido, imperaba en la España decimonónica y se basaba en el ideario de la domesticidad y en el culto a la maternidad y al matrimonio como máximo horizonte de realización personal para la mujer (Fernández Fraile, 2008: 12). Frente a esta imagen impuesta durante siglos, a comienzos del siglo XX, y gracias a la revolución social, económica, moral y cultural que derivó de la I Guerra Mundial, se produjo una crisis identitaria, debida a la no identificación de las mujeres con el modelo que habían heredado (Gómez-Ferrer, 2004: 12). Así surge el segundo modelo, desligado del primero, con el que se pretendió llevar a cabo la reconfiguración de los roles estereotipados de género.

Las tres autoras son conscientes de la injusticia del mundo en el que viven y de su marginalización social por el hecho de haber nacido mujeres. A pesar de ello, solo Parga y Mora querrán asumir en sus relatos esa propuesta



de “nueva mujer”. Ambas se presentan a sí mismas como mujeres independientes que logran introducirse en un ámbito público vinculado históricamente al hombre: el político —o el deportivo en el caso de Parga—, para desde ahí reivindicar su propio yo. Por el contrario, Rucar, aunque con algunas contradicciones como veremos a continuación, se aferra al modelo tradicional del “ángel del hogar”, confirmando su sometimiento al hombre y aceptando el ámbito doméstico al que ha sido relegada.

En la literatura autobiográfica, como señala Pozuelo Yvancos, hay un proceso de ponerse en orden uno mismo que implica selección, pero también autodefinición de cara al otro; el individuo ordena su identidad para, en una transacción con los demás, ofrecer la imagen que quiere que prevalezca como verdadera (2006: 53). De esta forma, en las obras objeto de nuestro estudio, las autoras incluirán diversos retratos individuales con el propósito de reflejar su evolución personal, conduciéndonos así hacia su representación final.

Carmen Parga se describe al comienzo de su libro como una “joven comunista” (Parga, [1996] 2020: 60), “más o menos intoxicada y engreída” (2020: 52) a la que el Partido Comunista cataloga como una “intelectual” (2020: 57). En cambio, Jeanne Rucar se define inicialmente como “una jirafa burra” (Rucar, [1990] 2016: 37), “inocente” y “un poco tonta” (2016: 47) y dedica numerosos episodios a expresar cómo su entorno cercano la hacía sentir inferior. Frente a tal situación, el piano y la gimnasia se presentan ante ella como una especie de “salvación”: “Desde el primer momento me sentí en casa. [...] En la academia no se era ni tonta ni inteligente, se era movimiento, se era ritmo” (2016: 38).

Constancia de la Mora, por su parte, se muestra a lo largo de la primera parte de su narración como una joven “perezosa e indisciplinada” (Mora, [1944] 2004: 71), que no se siente ni bella ni femenina por naturaleza y que no encaja en las expectativas de su familia. Desde su infancia no se identifica con el grupo social de la alta burguesía al que pertenece, por eso una de sus principales intenciones al comenzar a escribir será dejar testimonio de su condición de “diferente”:

Quizá fue en Zarauz donde yo sentí los primeros síntomas de rebelión. Aunque tardasen más de veinte años en desarrollarse, recuerdo perfectamente mis primeros



sentimientos de hostilidad contra el ambiente que me rodeaba, contra la vida tan absurda que hacíamos, contra la gente con quien me veía obligada a tratar. [...] Y mientras jugaba [...] con los niños que ostentaban los nombres más sonoros de España, yo sentía ya algo inexplicable e indecible que me impedía estar a gusto entre ellos, ser uno de ellos. [...] Es muy posible que no recordase esa incómoda sensación de mi infancia si no me hubiese perseguido después toda la vida, hasta que me hice mujer y ciudadana consciente de España (2004: 25-26).

Al igual que Mora, Parga también se representa en su discurso como una rebelde inconformista desde la infancia. Esta temprana toma de conciencia social en los dos casos se relaciona con el compromiso y el activismo político que ambas mantendrán a lo largo de sus vidas. Se sienten privilegiadas y orgullosas, como mujeres, de poder colaborar con la República en favor de su patria. Por esta razón, uno de sus objetivos primordiales será demostrar su posicionamiento y su labor en el texto.

Por el contrario, Rucar no se vincula directamente con ningún tipo de ideología. Esa “falta” de voluntad política contribuye a que su exilio pueda calificarse como “vicario”, es decir, vivido a través del otro masculino. Ella, a diferencia de Parga y Mora, es una víctima indirecta del exilio republicano español y no se identifica con la causa acontecida en España⁴. A pesar de ello, la autora pretenderá evidenciar la importancia de su papel durante su etapa como emigrada, de ahí que refiera diversos acontecimientos relacionados con su contribución a la familia: “Necesitábamos los dólares que me pagaban por cada traducción” (2016: 107). En esta misma línea se encuentran las otras dos narradoras, que se presentan a lo largo de sus memorias como un sostén económico esencial. A través de sus testimonios comprobamos efectivamente el papel activo que desempeñó, aunque de diferente manera, cada una de ellas. Las tres deciden “plasmear el reconocimiento de sus logros y reconocer que sus éxitos no eran producto de la suerte ni de los esfuerzos o la generosidad de otro” (Heilbrun, 1994: 27).

En este proceso de afirmación personal, Carmen Parga y Constancia de la Mora se centran en narrar la forma en que llegaron a ocupar funciones que se consideraban “masculinas” y que tenían que ver más con la vida pública que con el entorno privado al que normalmente se relegaba a las mujeres: “Mi carrera política no había sido muy larga; pero sí muy intensa y muy conocida”

⁴ Juanto a su esposo, el conocido cineasta Luis Buñuel, Rucar se exilia a Nueva York en 1939.



(2020: 58) o “me había convertido en jefe de la Sección de Prensa Extranjera” (2004: 500). En sus obras observamos un deseo por deshacer los estereotipos sobre la naturaleza apolítica de las mujeres y su consecuente falta de participación. Con este propósito, ambas elaboran una imagen de sí mismas basada en el prototipo de “mujer moderna” al que nos referíamos previamente. A medida que avanzamos en la lectura de sus textos, se evidencia el modo en que las dos resaltan una serie de anécdotas o recuerdos que les sirven para configurar su retrato final: el de mujeres independientes y valientes.

Jeanne Rucar realiza su autoafirmación de otro modo; ella incide en su dominio con el piano y la gimnasia, así como en su dedicación al cuidado de su familia dentro del hogar. A pesar de ello, en sus palabras podemos vislumbrar un tono de tristeza e incluso de denuncia ante su situación personal: “Mi mundo era pequeñísimo: se reducía a Juan Luis, a la casa y a mi marido” (2016: 94). La autora manifiesta la incompatibilidad entre su papel como madre y esposa y su deseo de realización individual. De joven decide transformarse en “la mujer virtuosa” (dulce, comprensiva, buena madre, cocinera, etc.), adaptándose al ideal de feminidad. Pero, como señala Fabra, ese ideal “tiende a despersonalizar a la mujer, convirtiéndola en un simple objeto que siente vivir solamente cuando el hombre se digna a posar en ella la mirada y los labios” (1968: 78) y es ahí donde encontramos ese conflicto personal interno basado en el “querer ser” y el “deber ser” al que hacíamos referencia al principio.

Este asunto se relaciona directamente con el tema de la libertad, que también aparece en las tres memorias en relación con la construcción del yo. Jeanne Rucar asocia el sentimiento de liberación a los momentos en los que toca el piano o practica gimnasia, pero Buñuel le impidió realizar ambas actividades. A este hecho —y al encierro como tal— alude en incontables ocasiones; sin embargo, de entre todos los recuerdos que inciden en ello, consideramos verdaderamente ilustrativo el siguiente episodio, ya que marca un antes y un después en la personalidad de la autora:

Adoro el baile. [...] Por desgracia un día Luis me acompañó a la academia de madame Poppart y entró a observar la clase. Al salir, lo noté distinto, pensativo. Horas más tarde me prohibió hacer gimnasia: “No es decente Jeanne, se te ven las piernas. Me desagrada que mi novia se exhiba”. Por tonta me quedé callada y obedecí. También me escoltaba hasta la puerta de las clases de piano, luego iba a recogerme. Conoció a mi profesor: era un hombre atractivo. [...]



A la semana, después de comer en casa, papá me pidió:
—Jeanne, tócale a Luis algo de Strauss.
Traté de lucirme. Al acabar Luis me comentó:
—Para tocar como tocas... sería mejor no hacerlo...
[...] Fue la última vez que toqué el piano de manera profesional (2016: 58-60).

Como podemos comprobar, Rucar es consciente de que podría haberse dedicado profesionalmente a ambas actividades, pero determina “voluntariamente” asumir una identidad de mujer tradicional, dedicando su vida a contentar a su marido.

La cuestión de la libertad se plantea para Carmen Parga de una manera muy distinta, aunque se relaciona igualmente con un conflicto personal interno al que podríamos calificar de “crisis identitaria”. La autora experimenta una pérdida gradual de optimismo y de libertades individuales vinculada a su progresivo alejamiento del Partido Comunista⁵. En la URSS se encuentra despersonalizada, “libre en una celda” (2020: 144), puesto que se la obliga en numerosas ocasiones a aparentar ser rusa. Por este motivo no se sentirá ella misma hasta que, una vez en México, recupere su identidad y no tenga que fingir ante nadie, ni aguantar a quienes traten de adoctrinarla (2020: 179-180).

A través de la lectura de su obra asistimos a la evolución personal de la narradora, que nos escribe desde el presente, habiendo asumido ya una nueva identidad que no se corresponde con la de aquella “joven comunista” de la que nos hablaba al comienzo de su libro. Parga había dedicado la mayor parte de su vida a la política y al ideal defendido por el PC; antes de su llegada a la Unión Soviética consideraba a su gobierno como un “modelo para el futuro de toda la humanidad” (2020: 37), por ello, aceptar ese cambio tan radical en su postura ideológica supone un profundo debate interno, que intentará describir en sus memorias: “aquella noche había dejado de ser comunista. Tardé más de diez años en poder decirlo en voz alta, libremente, sin miedo” (2020: 136).

Al igual que las otras dos autoras, Constanza de la Mora padece un problema de identidad asociado a la falta de libertad. Desde la infancia siente que vive en un entorno asfixiante plagado de “represiones y restricciones”

⁵ Parga, como comunista, se exilia en 1939 a la Unión Soviética. Sin embargo, tras comprobar las atrocidades que se realizan bajo el régimen estalinista, abandona el ideal al que dedicó parte de su vida. A consecuencia de ello, se verá obligada a exiliarse de nuevo; primero hacia Yugoslavia y Checoslovaquia, y después a México, donde se instala definitivamente en 1955.



(2004: 73) y sabe que el futuro que sus padres han trazado para ella seguirá ese mismo camino si no hace nada por evitarlo. Es en Inglaterra⁶, alejada del ambiente madrileño que la constriñe, donde experimenta por primera vez la liberación personal (vestirse sin la ayuda de una doncella, salir a la calle sin institutriz, hablar y pasear con hombres, etc.). Sabiendo ya lo que significa “ser libre”, solicita a su madre poder quedarse en el extranjero, trabajando en la tienda de una de sus compañeras, pero su familia tiene ya previsto otro plan para ella: su entrada en sociedad.

Mora no logrará realizarse plenamente hasta que, tras su fracaso matrimonial, se traslade nuevamente a Madrid⁷. Allí encuentra trabajo en el PNT (Patronato Nacional de Turismo) y como dependienta en la tienda “Arte Popular” de Zenobia Camprubí, lo que le permite mantenerse ella y a su hija de forma independiente. A partir de ese momento, observamos un cambio de tono en el relato; el sujeto pasa de narrar a una Constancia vacía, triste y sola a presentarla como una joven de veinticinco años “dispuesta a empezar a vivir” (2004: 169). La autora adopta una nueva identidad, excepcional para el Madrid de entonces, que se aleja de lo que muchos hubieran esperado de ella y que supone una ruptura total con su personalidad anterior.

Una vez expuestas las imágenes con las que se autorrepresentan las autobiógrafas, consideramos conveniente agrupar cada una de ellas bajo los diversos tipos de identidad que, según nuestro criterio, se hallan en las tres memorias.

En el caso de Parga y Mora, podemos referirnos a una identidad “múltiple”, en tanto que presenciamos una simbiosis entre lo personal y lo político. Por un lado, intentan desmarcarse de ese papel que tradicionalmente se les ha asignado como mujeres, asumiendo una nueva identidad femenina (“mujer moderna”). Pero, simultáneamente y relacionada con la anterior,

⁶ A los catorce años sus padres le permiten completar sus estudios en un internado de Cambridge, regentado por monjas católicas, el St. Mary’s Convent, donde permanece desde 1920 hasta 1923.

⁷ En mayo de 1926 contrae matrimonio con Germán Manuel Bolín y Bidwell, un señorito de Málaga, cazafortunas, y se traslada a la vivienda de los padres de él en Málaga. En esta ciudad nace, en febrero de 1927, su única hija, Constancia María de Lourdes, más conocida como “Luli”. Con todo, la unión fracasa desde el primer momento, lo que conducirá posteriormente a Mora a tramitar la demanda de divorcio, siendo una de las primeras peticiones en presentarse tras la aprobación de la ley en 1932.



reflejan también una identidad ideológica o política que tratan de plasmar en sus textos: Constanza, demostrando su papel relevante durante la Guerra Civil, y Carmen, en el exilio.

En cuanto a Rucar, percibimos un tipo de identidad que podríamos denominar “confrontada”, porque en su obra observamos opiniones y actitudes opuestas que reflejan las contradicciones entre la identidad experimentada y la asignada. Ella defiende el modelo de mujer que ha asumido —centrado en vivir por y para los otros—, pero también deja entrever un deseo de autonomía y de configuración de una voz propia. De hecho, opinamos que este pensamiento se refleja en el título de su obra, esas *Memorias de una mujer “sin piano”*, ya que ella es consciente de que, si hubiera mantenido su instrumento y, sobre todo, si no hubiera conocido a Buñuel, su trayectoria personal y profesional podrían haber transcurrido de manera diferente, por lo que sus memorias no habrían sido esas, sino otras.

Llegados a este punto, debemos aclarar la forma en la que cada una de las autoras construye discursivamente su propio yo.

Como señalábamos en el epígrafe primero, el sujeto autobiográfico utiliza este tipo de escritos para configurar un personaje —el que creyó o quiso ser— y para elaborarlo produce un desdoblamiento en su figura. Al yo empírico que ha vivido y vive, es decir, al individuo como ser biográfico, se le añade un yo creado a partir de los recuerdos pasados; un yo textualizado desde la perspectiva del yo narrador (Scarano, 1997: 2). El primer encuentro en el registro imaginario de ese yo es, como plantea Scarano, diferenciarse del no-yo anterior, que se traslada al discurso como un “tú”, un “otro”. La figura autorial se sirve de este espacio para desplegar una identidad profundamente diferenciada (1997: 4). Esta cuestión se refleja especialmente en las memorias de Parga y Mora, donde la primera, ya en el presente de la escritura, intenta desvincularse de su personalidad anterior, exponiendo dos imágenes de sí misma: la que le representa (“yo, revolucionaria expulsada de España”, 2020: 168) y la que no (“Yo, entonces joven y comunista”, 2020: 243). Por su parte, la segunda utiliza este recurso con el propósito de alejarse de su identidad pasada como miembro de la alta burguesía española: “aquellos olivares me recordaban otra



vida, otra mujer con mi mismo nombre, que vivía en las casas de los ricos” (2004: 452).

En este proceso de *alteridad*, el sujeto narrativo no solo utiliza la primera persona del singular para identificarse con su yo individual, sino que incluye, asimismo, un “nosotros” colectivo que engloba a diferentes individuos, dependiendo del texto que abordemos.

Dentro de la obra de Parga, advertimos dos grupos fundamentales con los que la autora se asocia, y ambos tienen que ver con su identidad política: los jóvenes que padecieron la Guerra Civil, y los desterrados españoles⁸. En *Doble esplendor*, en cambio, se observa una evolución en este sentido, en tanto que Mora comienza su narración aludiendo a un “nosotros” que hace referencia a la clase social a la que pertenecía, es decir, a “los ricos” (2004: 22), donde ella misma se incluye. Sin embargo, a medida que avanza el relato, presenciamos un cambio que tiene que ver con su progreso individual, pues pasa a referirse al mismo grupo con un “vosotros” (2004: 241) con los que ya no se identifica.

En las memorias de Rucar este asunto se plantea de manera diferente. El hecho de que asuma el rol tradicional del “ángel del hogar” —ligado a la definición de una identidad centrada en atender y cuidar a los demás— produce una ambigüedad en la posición de su yo. El sujeto se presenta no solo como activo, sino también como “acompañante”, puesto que manifiesta un corrimiento de su propia identidad, queriendo narrar al otro (Jelin, 2002: 109). Esto se manifiesta en el peso que la autora confiere en su discurso a la figura masculina de Buñuel, a quien, desde su aparición en el texto, podemos considerar como protagonista de este. En su caso, el “nosotros” del relato engloba principalmente a la propia pareja sentimental.

Con todo, lo más llamativo en este asunto es la forma en que las autoras añaden un “nosotras” que hace referencia a todas las mujeres, y en el caso de Parga y Mora a las mujeres españolas. Las tres rememoran en sus obras momentos en su niñez, juventud o madurez donde, con más o menos violencia, les recordaron que el destino de su género era no ser (Capdevila-Argüelles,

⁸ “Nosotros los jóvenes españoles de entonces” (2020: 85), “somos emigrados políticos, gente sin ciudadanía” (2020: 218), etc.



2011: 7-8). Ese sentimiento de desigualdad e inferioridad experimentada se recoge en el texto, que se presenta ante el público como un arma de denuncia. En este sentido, la posición de emisoras que adoptan las narradoras es fundamental, ya que se sirven de la postura de autoridad que les brinda la literatura testimonial para efectuar un alegato de autonomía ante la injusta situación social que padecen las mujeres.

Mora, Rucar y Parga configuran una voz propia al cuestionar y/o denunciar las actitudes y normas sociales que afectan directamente a su identidad como mujeres; entienden este tipo de discursos como una buena ocasión para exponer su opinión ante ello y no dudan en aprovecharla. Esta podría ser una de las motivaciones por las que deciden plasmar sus vivencias, para ensalzar y revalorizar la figura femenina, la de ellas, pero también la de todas aquellas mujeres que experimentaron una situación similar. No obstante, además de esta razón común, existen otros motivos —explícitos o implícitos— que las inducen a relatar su testimonio.

En el prólogo de *Antes que sea tarde*, Parga precisa la intención de sus memorias: “recordar a mis nietos y en general a las nuevas generaciones las desgracias, calamidades y tragedias que pueden provocar la irracionalidad y el fanatismo” (2020: 31). A través de su historia pretende dejar constancia de los errores de aquellos jóvenes españoles que, a ciegas, lo apostaron todo por un ideal, para que no vuelvan a repetirse. En algún momento sintió la necesidad de contar su visión sobre lo acontecido durante su exilio soviético, antes de que fuese tarde. Pero además de esta declaración, al leer su obra vislumbramos otra razón fundamental por la que ella decide escribir sus memorias: justificar el porqué de su alianza con el Partido Comunista y de su posterior desvinculación de él.

Cuando la autora llega a México, queda en parte calificada por sus excompañeros como una “traidora” al huir de la URSS. Por esta razón, a lo largo de su discurso especifica los motivos que ocasionaron su desengaño con el comunismo, para que el público lector la comprenda y no la juzgue. Con este fin se detiene intencionadamente en exponernos aquellos recuerdos en los que se observa su “despertar” político, desmitificando así el ideal al que ella misma había dedicado parte de su vida.



Para Fox Maura, las razones que conducen a Mora a escribir sus memorias también son principalmente políticas. Según ella, la autora las utiliza como medio para obtener un fin concreto: acabar con la apatía y el aislacionismo de los americanos, haciéndoles testigos, a través de su propia historia, de lo que estaba sucediendo en España (2017: 182)⁹. Esta hipótesis explicaría dos cuestiones fundamentales en lo referente a la elaboración de la obra: la rapidez con la que la escritora comenzó su narración en la primavera del 39 y la decisión de llevarla a cabo en inglés y no en español originariamente.

Bajo nuestro punto de vista, Mora posee otro propósito implícito a la hora de confeccionar su autobiografía, que se relaciona, al igual que en el caso de Parga, con un proceso de justificación personal. Ella en cierta medida siente la obligación de aclarar las causas por las que decidió alejarse de una vida que se consideraba “ideal” para una mujer de sus orígenes. Por ello, en la primera parte de su libro describe detalladamente las injusticias de su entorno social, para que quien lea su narración comprenda el motivo de su ruptura con un mundo que la cohibe como mujer y que le impide realizarse individual y profesionalmente como persona.

Jeanne Rucar, como Parga, reconoce explícitamente la intención por la que, pese a la pérdida de visión que padecía, se esfuerza en contar su historia. Al final de su relato, se pregunta a sí misma: “¿Jeanne, por qué se te ocurrió sacar un libro con tus memorias? Para imitar a Luis. ¿Por qué no he de contar, yo también, mi vida? A él no le gustaría nada: «¡Es una tontería!»” (2016: 237). Con esta confesión se evidencia esa lucha interna de la autora por salir del ámbito secundario al que estuvo relegada durante sus años de matrimonio. Ella cree que su vida es igual de valiosa que la de su marido para ser narrada —a pesar de que él no opinase lo mismo, como reflejan las palabras que se le atribuyen—, por lo que determina, una vez enviudada, presentar públicamente su yo.

⁹ En 1939 el presidente de la II República, Juan Negrín, solicita a Mora que se dirija a Estados Unidos para hacer un último esfuerzo por convencer a América de que envíe más alimentos y, lo más importante, para que por fin levante el embargo y mande armas al Frente Popular Español. Sin embargo, lo que se había previsto como un breve viaje diplomático se convierte en el inicio de un exilio permanente, ya que Constanza no regresará jamás a su país.



Por nuestra parte, consideramos que el impulso vital que conduce a Rucar a dictar sus vivencias tiene que ver con el afán de justificar el hecho de que, como mujer, podría haber llegado más lejos en su carrera profesional, pero no lo deseó. Por eso se esfuerza en demostrar al lector que no es tan poco inteligente como su entorno quiso hacerle creer e incide tanto en aquellas actividades en las que destacaba durante su juventud.

Con todo, las contradicciones en este aspecto son notables; aunque ella pretenda hacernos creer que tomó sus decisiones por voluntad propia, de una forma u otra siempre acaba atribuyéndolas a las imposiciones masculinas. Además, se sirve de su discurso para excusar su comportamiento obediente y sumiso, culpando de ello al gran amor que sintió por Buñuel. La autora construye su vida en función del cineasta, pero a pesar de defender la felicidad experimentada a su lado, procura dejar malparada su figura, presentándolo como el causante de la situación en la que se encuentra.

Otro asunto en el que debemos insistir es la manera en que Jeanne Rucar, desde el presente, y habiéndonos narrado ya aquellos recuerdos que le sirven para conformar su imagen, se cuestiona su trayectoria pasada: “Siempre estuve bien así, es ahora, cuando miro hacia atrás, cuando me arrepiento de mi debilidad. Hubiese podido abrir una escuela de gimnasia rítmica en México. A lo mejor hubiera sido escultora. Desde pequeña me gustó modelar” (2016: 167). En sus palabras percibimos un matiz melancólico que refleja, aún en la vejez, esa pugna en la personalidad de la narradora, provocada por la asunción del rol tradicional femenino en su juventud. Un hecho que marcaría su trayectoria vital, trayendo consigo, como planteaba Caballé, “una herida a duras penas cicatrizada” (2001:108) en la identidad de su ser.

El malestar psíquico sufrido por Rucar se manifiesta a lo largo de sus memorias, que se presentan ante ella como una oportunidad para reparar su yo, para acabar con la crisis identitaria que experimenta. A tal efecto, en el capítulo final de su libro, y a través de la autorreflexión, intenta explicar a los lectores —y a sí misma— las razones por las que ha incluido en su obra unos acontecimientos y no otros: “La memoria es peculiar. [...] ¿por qué recuerdo los tres puntos de enojo que tuve con Luis?: cuando regaló mi piano, cuando ensució la alfombra, cuando tiró mi cerezo. [...] meros incidentes, que sin



embargo aún me duelen” (2016: 237-238). El verbo “doler” elegido para expresar sus sentimientos demuestra cómo la autora se sirve de la literatura testimonial para verbalizar sus dolencias, extrayéndolas así de lo más profundo de su persona. A los ochenta años no siente realizada su vida, pero ya es demasiado tarde para volver a vivirla. Por ello reconstruye un retrato de sí misma que le permite revalorizarse y arrepentirse de todo aquello que no hizo —o no le permitieron hacer—, configurando una identidad con la que realmente se identifica.

Las memorias de Parga y Mora pueden interpretarse también como una especie de “autoterapias” de carácter reconstructivo. En estas se evidencia, al igual que en la de Rucar, una herida interna en las autobiógrafas que no contó con la adecuada restauración en el pasado. En el caso de la primera, esta sería de carácter político y se relacionaría con su conflicto identitario-ideológico. Carmen Parga siente la necesidad de plasmar por escrito *su* verdad, para que nadie crea que renunció o traicionó al ideal por el que dedicó su vida. De esta forma su testimonio no solo vendría originado por la voluntad de la autora de ensalzar su figura —que también—, sino más bien por el deseo de demostrar que fueron una serie de circunstancias cruentas las que la obligaron a adoptar una nueva conciencia y, por ende, a actuar de manera diferente.

Constancia de la Mora, en cambio, refleja en su texto una herida más de tipo moral y/o social, pues el papel que le fue asignado por su entorno no se correspondía con el que ella experimentaba. Por eso escribe su historia, como Rucar, para afirmar cuál es su verdadero yo, lo que le permite encontrarse consigo misma y zanjar una crisis identitaria que arrastraba desde su infancia.

Todo ello prueba el poder reparador que, en nuestra opinión, posee la palabra en este tipo de discursos; a través de ella las narradoras —ya no como objetos, sino como sujetos de la Historia— pretenden restaurar su estabilidad emocional, resaltando aquellos recuerdos que las identifican. De ahí proviene esa dimensión “terapéutica” de lo testimonial que, en el caso de las producciones memorialísticas escritas por mujeres, se manifestaría mediante el afán de estas por (re)constituir un sujeto femenino propio; un yo individual



alejado de las imposiciones sociales y de la imagen que un otro confeccionó para ellas mismas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CALLEJA, María Antonia (1989). "La autobiografía y sus géneros afines", *Epos: Revista de filología*, n.º 5, pp. 439-450. En <http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9637/9183> [Fecha de consulta: 3 de enero de 2020].
- BURIN, Mabel; DIO BLEICHMAR, Emilce [1996] (1999). *Género, psicoanálisis, subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, Psicología Profunda.
- CABALLÉ, Anna (1998). "Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX)". En Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 5: La literatura escrita por mujeres: desde el siglo XIX hasta la actualidad. Barcelona: Anthropos, pp. 111-138.
- CABALLÉ, Anna (2001). "El memorialismo en la literatura española contemporánea". En AA.VV., *Literatura y memoria, Actas del congreso: un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*. Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, pp. 143-153.
- CABALLÉ, Anna (2012). "Malestar y autobiografía". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 745/746, pp. 143-153. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/malestar-y-autobiografia/> [Fecha de consulta: 17 de junio de 2021].
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2011). "Autobiografía y autoría de mujer en el exilio". *Journal of Iberian and Latin American Research*, 17, 1, pp. Pp. 5-16. En <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10871/9282> [Fecha de consulta: 14 de junio de 2021].
- FABRA, María Luisa (1968). "La virtud". En AA.VV., *La mujer en España*. Madrid: Ediciones de Cultura Popular, pp. 73-98.
- FERNÁNDEZ FRAILE, María Eugenia (2008). "Historia de las mujeres en España: historia de una conquista". *La Aljaba. Segunda Época: revista de estudios de la mujer*, XII, pp. 11-20. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-mujeres-en-espana-historia-de-una-conquista-927357/> [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2021].
- FLAX, Jane (1995). *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*. Madrid: Cátedra, Feminismos.
- FOX MAURA, Soledad (2017). *Connie. Biografía de Constancia de la Mora*. Sevilla: Renacimiento.
- GÓMEZ-FERRER, Guadalupe (2004). "Hacia una redefinición de la identidad femenina: las primeras décadas del siglo XX". *Cuadernos de historia contemporánea*, n.º 26, pp. 9-12. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075576> [Fecha de consulta: 13 de febrero de 2021].
- HEILBRUN, Carolyn G. (1994). *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul.
- JELIN, Elizabeth (2002). "El género en las memorias". En <http://www.lazoblanco.org/wp->



- content/uploads/2013/08manual/bibliog/material_masculinidades_0425.pdf [Consulta: 13 de julio de 2021].
- LEJEUNE, Philippe [1975] (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Megazul, La Autobiografía.
- MORA Y MAURA, Constanca de la [1944] (2004). *Doble esplendor*. Barcelona: Gadir Editorial.
- PARGA, Carmen [1996] (2020). *Antes que sea tarde*. Sevilla: Renacimiento.
- PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- RUCAR, Jeanne [1990] (2016). *Memorias de una mujer sin piano*. Barcelona: Cabaret Voltaire.
- SAIZ CERREDA, M.^a Pilar (2012). "Identidad y representación en el discurso autobiográfico". *Rilce*, 28, 1, pp. 8-17. En https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/29244/1/Rilce_28-1.pdf [Fecha de consulta: 26 de junio 2021].
- SCARANO, Laura (1997). "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura". En Francisco Sevilla y Carlos Alvar (coord.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Tomo III*. Barcelona: Castalia, pp. 692-697. En https://cvc.cervantes.es/Literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_089.pdf [Fecha de consulta: 27 de abril de 2021].

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021



Identidad, negación y emancipación: una lectura de *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo desde la dialéctica hegeliana

Identity, Negation and Emancipation: Reading Juan Goytisolo's *Reivindicación del Conde don Julián* Through the Lens of the Hegelian Dialectic

CARLOS IGLESIAS-CRESPO
KING'S COLLEGE, UNIVERSITY OF CAMBRIDGE

Resumen: Este artículo propone un análisis de la emancipación del yo narrativo de *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo desde la dialéctica hegeliana. Para desarrollar nuestra hipótesis, ofrecemos una breve exposición de los principios de la dialéctica hegeliana como paso previo al análisis propiamente dicho, donde se propone una nueva manera de entender la novela que permite matizar las opiniones de aquellos críticos que consideran que *Don Julián* es un proyecto fallido. Nada más lejos de la realidad: una perspectiva hegeliana permite constatar cómo *Don Julián*, pese a sus tensiones estructurales, ideológicas y subjetivas, no es víctima de su aparente cierre sobre sí misma, sino que supone una pieza fundamental para comprender la evolución de la identidad del yo narrativo en la obra de Goytisolo.

Palabras clave: Juan Goytisolo, *Don Julián*, Identidad, Dialéctica, Hegel

Abstract: This paper brings forth an analysis of the emancipation of the narrative subject in Juan Goytisolo's *Reivindicación del Conde don Julián* (1970) through the lens of the Hegelian dialectic. A brief summary of the Hegelian dialectic is followed by the analysis, which proposes a new way of understanding the novel that questions the critical view of *Don Julián* as a failed project: a Hegelian perspective underlines how *Don Julián*, despite its structural, ideological and subjective tensions, is not a victim of its own closure, but a crucial work in the evolution of the narrative subject's identity in Goytisolo's oeuvre.

Key words: Juan Goytisolo, *Don Julián*, Identity, Dialectic, Hegel



Introducción

En 1970 se publica en México la novela de Juan Goytisolo *Reivindicación del Conde don Julián*¹. Su objetivo, según el autor, era realizar una “agresión alienada, esquizofrénica, onírica” contra la España del franquismo y sus mitos en un momento en el que, en la cúspide de los años del desarrollismo económico y la apertura al exterior, el aparato propagandístico de la dictadura se esforzaba por enmascarar su realidad represiva². El deseo de agresión nace del desengaño originado por la toma de consciencia de “la imposibilidad de cambiar la realidad política española debido, en parte, al aburguesamiento y modernización de una sociedad que se europeizaba y, también, a la escasa implantación popular del Partido Comunista dentro de la Península” (Escudero, 1994: 12). A este desengaño se une una decepción con los cauces de la narrativa española de los años 50 y 60, todavía anclada en un realismo crítico y social que, pese a sus esfuerzos, no hace mella en el corazón ideológico de la dictadura (un sentimiento compartido por Luis Martín Santos y su *Tiempo de silencio* de 1962)³. El desengaño y la decepción, que quedarían plasmados en la primera entrega del llamado “Tríptico del mal” o “Trilogía de la traición”, *Señas de identidad*—publicada en México en 1966—, pronto se tornan en obsesión, como confesaría el propio Goytisolo a Julio Ortega:

La interpretación mítica, justificativa de la historia de España me obsesionaba desde hace años. Es difícil vivir en una ciudad como Tánger, enfrentado a la presencia cercana de la costa española, sin evocar la figura legendaria de don Julián y soñar en una «traición» gloriosa como la suya. Mi desapego de los valores oficiales del país había llegado a tal extremo que la idea de su profanación, de su destrucción simbólica, me acompañaba día y noche (Goytisolo, 1977: 292).

Obsesión, traición, profanación, destrucción. Goytisolo construye en torno a estas coordenadas la identidad auto-ficcional de su yo narrativo en *Reivindicación del Conde don Julián*, ejemplo paradigmático de lo que Gonzalo Luque González ha llamado recientemente la “estética de la oposición”; a

¹ Este artículo es una versión revisada y ampliada de la comunicación presentada en el XVII Congreso Internacional ALEPH, celebrado en Valencia en junio de 2021. Deseo expresar mi agradecimiento a Miguel Ángel Lama, Victoria Alzina y Johanna Jeung por su apoyo, así como a los evaluadores anónimos por sus útiles sugerencias.

² Ver la entrevista a cargo de Claude Couffon (1975: 117-118).

³ Sobre este punto, ver Sanz Villanueva (1984, 158-164) y Black (2001: 17-44).



saber, la formulación de la literatura como crimen, en virtud de la cual “el artista debe renegar de la sociedad que lo ha generado; así, además de dejar atrás lo que los ha repelido, trata de examinar y destruir su propia genealogía, el pasado o el mundo del que reniega” (Luque González, 2018: 223-225)⁴. Tradicionalmente, la crítica ha interpretado esta novela como un ataque tan feroz como radical en sus postulados que excluye cualquier escenario posible más allá de la negación (identitaria, estética, ideológica, normativa) de *lo español*—el *incipit* de la novela, en este sentido, da cuenta fehaciente de los deseos del *yo* julianesco: “tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti” (Goytisolo, 1985: 83)⁵.

El objetivo de este artículo es examinar y matizar el alcance de dicha oposición en *Reivindicación del Conde don Julián* desde una perspectiva dialéctica en clave hegeliana⁶. Así pues, frente a las posturas que realzan la negación como el horizonte de la identidad del *yo* narrativo de *Don Julián*⁷, en las próximas páginas pondré de relieve cómo, pese a su ataque esencialista a la España franquista, la novela (especialmente su primera parte) alberga una pulsión que supera la dicotomía del mito y el contra-mito y que busca trascender la barrera identitaria de la negación. Dicha pulsión, en primer lugar, tiene su fundamento en la influencia abiertamente reconocida de las ideas de

⁴ Apunta Luque González que la concepción que equipara al escritor con el criminal no puede entenderse sin la obra de Jean Genet, el delincuente literario por excelencia. Como es bien sabido, Genet y Goytisolo no solo mantuvieron una estrecha relación de amistad (el más fehaciente testimonio de su vínculo es el hecho de que ambos están enterrados juntos en Larache [https://www.abc.es/cultura/abci-juan-goytisolo-enterrado-junto-genet-larache-201706052228_noticia.html]), sino que además Goytisolo es heredero directo de la obra de aquel (Luque González, 2018: 224). El mejor punto de partida sobre la influencia que ejerce Genet sobre Goytisolo es la obra de ensayo del propio Goytisolo, especialmente su *Genet en el Raval* (2008).

⁵ La oposición identitaria e ideológica que *Don Julián* establece contra España y Franco por medio de la deconstrucción discursiva, ejecutada en el terreno de lo surreal y lo onírico, ha sido tratada por Romero (1973), Durán (1975), Vargas Llosa (1975), González (1984), Piedrahita Rook (1985), Levine (1985), Six (1990), Black (2001), Frohlich (2003), Lemus (2007) o Luque González (2018). La oposición estético-literaria (especialmente contra el canon) ha sido objeto de estudio de Orringer (1975), Navajas (1977), Ugarte (1980/1982), Braun (1987), Prado (2000) o Davis (2012). La oposición a los discursos normativos en sentido amplio ha sido estudiada por Pérez (1979) Epps (1992), Romo (2011) o Polet (2015).

⁶ Mi análisis está en deuda con el trabajo de Cibreiro (1994) y Navajas (1998), quienes sugieren dicha posibilidad.

⁷ Así lo han argumentado Schwartz (1975), Epps (1992: 294-295), Escudero (1998: 89) o Ribeiro de Menezes (2005: 86-89), por mencionar tan solo algunos ejemplos representativos.



Américo Castro sobre la génesis ideológica de *Reivindicación del Conde don Julián*; desde esta perspectiva, el objetivo ulterior de la novela sería la creación de una nueva España como fuente de una identidad emancipada, descrita por Théophile Kouï (2015: 149) como “una España nueva que sea la superación de todos los valores obsoletos que contaminan el sujeto cultural”⁸. En segundo lugar, la pulsión superadora de la novela se articula en torno a la dialéctica hegeliana en su vertiente tanto lógica (tesis-antítesis-síntesis) como subjetiva (señor-siervo); este último aspecto será el objeto principal de estudio de mi análisis, que desarrollaré entre estos dos polos. Para llevar esta labor a buen puerto, resumiré brevemente los principios teóricos de la dialéctica hegeliana como paso previo al análisis propiamente dicho, donde destacaré cómo la lectura aquí propuesta permite profundizar sobre los objetivos ideológicos de *Reivindicación del Conde don Julián* y su construcción de una identidad emancipada.

La dialéctica en la filosofía hegeliana

La tríada dialéctica

Como es bien sabido, la filosofía idealista del alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) se construye sobre la dialéctica, cuyos tres momentos son popularmente conocidos como “tesis”, “antítesis” y “síntesis”⁹. El proceder dialéctico es un método expositivo de naturaleza lógica que postula cómo diversas categorías, conceptos, juicios, etc., demuestran una naturaleza inherentemente contradictoria que hace que evolucionen necesariamente hacia

⁸ Como explica Linda Gould Levine, Goytisolo se inserta “de lleno en medio de la polémica acerba y todavía viva entre Américo Castro y Sánchez Albornoz”: frente a las ideas del último sobre la continuidad milenaria de una españolidad esencialmente cristiana, Castro reivindica la importancia crucial de lo árabe y lo judío en la configuración histórica de España—una aportación que quedaría oscurecida por la agresión de la tercera cultura de la Península (1985: 23-25). Durante la redacción de *Reivindicación del Conde don Julián*, Goytisolo llegó a mantener una esporádica relación epistolar con Castro en los últimos años de la vida de este a propósito de las ideas de la novela. Ver al respecto la edición de su correspondencia a cargo de Escudero (1997), así como el reciente estudio de López-Ríos (2018).

⁹ Aunque Hegel no utilizó estos términos con los que Karl Popper (1940) describió sucintamente su filosofía, son útiles desde una perspectiva metodológica para describir el proceder dialéctico, como Michael Forster argumenta en su estudio sobre la dialéctica hegeliana (1993: 131). Por tanto, en este trabajo hemos optado por utilizar estos términos para lograr una mayor claridad expositiva, sin renunciar puntualmente al vocabulario técnico de la lógica hegeliana.



sus antónimos; el resultado de la interacción entre las posiciones anteriores da pie a una nueva categoría que las unifica y las supera, lo que resulta en un encadenamiento jerárquico y cíclico—pues la tercera categoría inevitablemente adolecerá de nuevas contradicciones inherentes—que desencadena en última instancia en una categoría tanto totalizante como totalizadora, la Idea Absoluta (Forster, 1993: 130-32).

En las secciones 80 a 82 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, obra de madurez del alemán donde este ofrece la visión global de su sistema (Valls Plana, 1997: 11), Hegel explica la dialéctica de la siguiente manera. En un primer momento, contamos con el *momento abstracto-racional* o tesis (Hegel, 1997: 183): aquí, el concepto, categoría o forma en cuestión se presenta de manera estable, determinada y aparentemente final. A este momento le sigue el llamado *momento dialéctico* o antítesis, definido como “el propio superar de tales determinaciones finitas y su pasar a sus opuestas” (Hegel, 1997: 183). Este pone de manifiesto las contradicciones implícitas e inherentes a la tesis por medio de su opuesto, que lo confronta de manera disruptiva; sin embargo, este opuesto hace gala de contradicciones igual de excluyentes que las anteriores. Finalmente, se abre paso un tercer momento que rompe el *impasse*, el denominado *especulativo, racional-positivo* o síntesis, que “aprehende la unidad de las determinaciones en su oposición, lo afirmativo que se contiene en la disolución de ellas y en su pasar” (Hegel, 1997: 184). Es aquí donde se produce lo que en terminología hegeliana se conoce como *aufhebung*, la superación de las contradicciones previas gracias a una tercera categoría que las preserva a la vez que las descarta (Forster, 1993: 132).

La dialéctica del *señor* y el *siervo*

Aunque la dialéctica lógica es aquella conformada por la tesis, la antítesis y la síntesis, al tratar la filosofía hegeliana cabría hablar de dialécticas en plural, ya que junto a la tríada anterior encontramos otro de los aspectos más influyentes del pensamiento del alemán, la famosa dialéctica del *señor* y el *siervo* de la



Fenomenología del espíritu (secciones 187 a 194)¹⁰. Como es bien sabido, esta consiste en lo siguiente. Dos entidades entran en conflicto—una “lucha a muerte” (Hegel, 2006: 290)—como forma primera de relación. Este es un tira y afloja en el que dichas entidades compiten por reafirmarse exclusivamente por medio de la otra. Ambas buscan el reconocimiento de su libertad. El riesgo radica en que dicho reconocimiento no es mutuo, y por ello se enzarzan, dispuestas a destruirse; no obstante, dado que la destrucción supondría la eliminación de la posibilidad de reconocimiento (Stern, 2002: 81-83)—lo que daría lugar a la nada—, una de las dos cede y adopta la posición de *siervo* en relación dialéctica ante el *señor* (Houlgate, 2012: 98-99).

En esta coyuntura, el *señor* se muestra como sujeto libre y completo frente al *siervo* al ejercer su poder sobre él; no obstante, como Stern (2002: 83) apunta, esta situación esconde una paradoja. El conflicto inicial se debía a la búsqueda de reconocimiento por parte del otro; sin embargo, este solo podía darse entre iguales (Hegel, 2006: 290). Al convertir el reconocimiento en servidumbre, el *señor* descubre que no puede revalidarlo, ya que su posición cosifica al *siervo*; este, en cambio, aunque cosificado y subyugado, entra en contacto con el mundo y es capaz de mediarlo como su objeto (Hegel, 2006: 295-296). Por tanto, el *siervo* es capaz de realizarse y reafirmarse como individuo al reconocerse en el producto de su trabajo, cobrando conciencia de su aparente cosificación (Hegel, 2006: 300). Según Alexandre Kojève, el *siervo* alcanza la libertad formal y la ruptura de su cadena por medio de este proceso, y obtiene su emancipación real en la exaltación, defensa y práctica frente al amo de dicha libertad. Esto es posible debido a que, mientras que el *señor* es una entidad monolítica, el esclavo es un sujeto proteico; como resultado, su trabajo y su contacto con el mundo le ofrece una oportunidad para transformarlo conforme a su nueva identidad emancipada (Kojève, 1969: 49-51).

¹⁰ Esta dialéctica se conoce también bajo el nombre de la dialéctica del *amo* y el *esclavo*. En este caso, hemos escogido los términos que Jiménez Redondo emplea en su traducción de la *Fenomenología del espíritu* (2006), dado que capturan mejor la dinámica de carácter feudal sobre la que Hegel erige su propuesta.



Más allá de la oposición: identidad y emancipación en *Reivindicación del Conde don Julián*

Si aplicamos las premisas de la tríada dialéctica a la lectura de la novela de Goytisolo, resulta evidente que la tesis la configuran aquellos elementos contra los que *Don Julián* milita; a saber, los mitos y la manipulación de la historia de la España franquista, la idea de un canon nacional que preserva las esencias de *lo español*, y los discursos normativos puestos al servicio de la opresión del sujeto y su identidad. Estos serán introducidos de manera progresiva a lo largo de la primera parte en un *crescendo* ininterrumpido; si, como sugiere Genaro Pérez (1979: 44), la novela se estructura a la manera de una sonata en cuatro movimientos, la primera parte de la novela introducirá por tanto los *leitmotifs* a desarrollar. Por consiguiente, prestaré a continuación especial atención a la formulación de la tesis en la primera parte de *Don Julián*, pues es aquí donde la novela plantea sus premisas mayores.

Como he apuntado en otra ocasión, la ya mencionada primera oración de la novela—“tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti”—introduce de lleno los polos temáticos de la novela: la disidencia y el exilio del protagonista, quien se posiciona “frente a la fiera, lejos de sus colmillos y zarpazos” (Goytisolo, 1985: 86), íntimamente calificada como “Madrastra” (Goytisolo, 1985: 88) e impersonalmente como “la costa enemiga” (Goytisolo, 1985: 93)¹¹. La densa red semántica que Goytisolo teje en torno a la animalización (la fiera), la alienación (la madrastra) y la cosificación (la costa enemiga) pone de manifiesto la ferocidad implacable del enemigo a batir, caracterizado a su vez como un “país de siervos y señores” que se identifica metonímicamente con los “tricornios de charol”, símbolo de la organización jerárquica, estamental y represiva de la España franquista (Goytisolo, 1985: 88). Así pues, pese a que esta se presenta en apariencia como una “sociedad de consumo” moderna, su muy publicitado desarrollo económico no es suficiente para encubrir la realidad que subsiste en “esa España que engorda, sí, pero que sigue muda” (Goytisolo, 1985: 119).

¹¹ Lo explico en mi reciente artículo en el *Anuario de Estudios Filológicos* (2021: 112).



La realidad de la represión cubierta bajo el velo del desarrollismo es quizás el aspecto ideológico más evidente de la tesis, pero a la vez resulta el más elusivo en el espacio tangerino en el que se desarrolla la novela. Frente a este halo indeterminado que se cierne sobre el protagonista desde la distancia—en su relato de su rutina diaria como exiliado, el yo le reconoce al lector que “los beneficios de la ínclita sociedad de consumo no se manifiestan aún en esas tierras y la moda no uniforma ni iguala a los miembros de las distintas capas” (Goytisolo, 1985: 94)—, el canon literario y su manifestación material en los voluminosos tomos de la biblioteca a la que acude el protagonista en la primera parte resulta un aspecto más fácilmente atacable a la par que tangible. Después de todo, el canon constituye un rasgo más del relato mítico y esencialista de la dictadura, que se apropia de toda una genealogía literaria que va “del romancero a Lope, de Lope a Federico : hasta los queridísimos poetas de hoy” en aras de una españolidad osificada en esas “obras pletóricas de sustancia inconfundiblemente vuestra : estrellas fijas del impoluto firmamento hispano : del espíritu unido por las raíces a lo eterno de la casta” (Goytisolo, 1985: 107-108), como así lo han apuntado estudiosos como Sobejano (1977), Ugarte (1980/1982) o Davis (2012).

Junto a las características de implacabilidad y osificación, la novela representa la tesis a través del personaje multiforme de don Álvaro Peranzules¹². Este aparece por primera vez en la novela como “un abejorro [...] con bigotillo alfonsino, gabardina, gafas: quijada borbónica, manos regordetas [...] personaje de novela de don Torcuato Luca de Tena” que acosa al protagonista y trata de identificarlo (Goytisolo, 1985: 129-132). Este re-aparece unas páginas más tarde, identificado nuevamente por su “quijada larga, nariz borbónica, bigotito perfectamente horizontal en forma de tildes de «eñe»”, transformado en don Álvaro Peranzules-Figurón, quien retiene momentáneamente al protagonista y le obliga a escuchar una retahíla de soflamas de corte falangista a propósito de la figura de Séneca: “tienes que hacerlo [leer a Séneca] : hay que desterrar las actitudes cómodas e

¹² Sobre las transformaciones de este personaje, consultar el estudio de Ramos (1981).



intrascendentes : someter la realidad a los imperativos absolutos del espíritu : a un orden jerárquico, vertical” (Goytisolo, 1985: 153)¹³. Sobre estas líneas maestras, Goytisolo desarrollará múltiples metamorfosis de este personaje, a quien transforma en Séneca y en el Figurón como trasunto de Franco a lo largo de la novela (Prado, 2000: 58-61).

Así pues, *Don Julián* identifica la tesis a combatir en torno a la ferocidad de esa madrastra siempre en una distancia ambigua y peligrosa, la pesada rigidez del canon y la implacabilidad ubicua de don Álvaro-Séneca-Figurón para conformar la idea global de una España monolítica, esencialista, conservadora y opresiva. Estas características terminan por solidificarse finalmente en la figura multiforme de don Álvaro, que deviene en la tercera parte de la novela en una “máscara no, mascarón de proa forjado por lentos siglos de rictus rictus estereotipado, inmóvil” (Goytisolo, 1985: 230), síntesis y símbolo del continuismo histórico español tan denostado por Goytisolo y su maestro Castro.

Sin embargo, como postula el pensamiento lógico de Hegel, toda tesis alberga inevitablemente una negación dialéctica; en este caso, la idea rígida y excluyente de España que construye el franquismo desde el punto de vista de *Don Julián* y su protagonista-narrador remite necesaria e irremediabilmente a su Otro, aquello que el discurso oficial rechaza y denigra, como uno de sus elementos definitorios¹⁴. Es por ello precisamente por lo que el yo narrativo de la novela moldea su identidad siguiendo el ejemplo del traidor por antonomasia de la historiografía oficial española desde tiempos inmemoriales¹⁵, convertido en ese “nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones” (Goytisolo, 1985: 89) que Goytisolo evoca al comienzo de la primera parte y que desarrollará su actividad, tanto en compañía de un nuevo Tariq como en solitario, hasta el clímax final de la cuarta y última parte de la novela. Por tanto,

¹³ La parodia de la retórica senequista-falangista de este episodio ha sido apuntada por Linda Gould Levine en su edición (1985: 152-154), a la que me remito en este punto.

¹⁴ Ver Frohlich (2003: 62) y Viestenz (2014: 70-71) al respecto.

¹⁵ La figura del conde don Julián aparece por primera vez en la historiografía medieval en la llamada *Crónica mozárabe del 754*. Segura González (2010) ofrece un panorama bastante completo de las fuentes medievales, tanto musulmanas como cristianas, que tratan el tema de la pérdida de España, entre las que destaca la *Estoria de Espanna* alfonsí por ser uno de los textos con los que Goytisolo dialoga intertextualmente.



la identificación del protagonista con la figura mítica del conde de Ceuta permite a la novela poner de relieve por medio de un relato histórico alternativo la contradicción interna ya no solo del discurso ideológico de la dictadura, sino también de las ideas espurias de continuismo histórico y pureza nacional que surgen a partir de la narrativa de la Reconquista¹⁶.

Para Javier Escudero, dicha alternativa supone un problema, ya que, frente al nacionalcatolicismo y sus mitos, “Goytisolo propone un discurso igual de extremado en el cual se exaltan el componente musulmán y el hebreo, aunque este en menor medida, y se denigra el cristiano” (Escudero, 1998: 89). Este choque de extremos, no obstante, posibilita una síntesis capaz de superar la dicotomía excluyente entre la tesis y la antítesis que surge precisamente de su yuxtaposición. A nuestro parecer, Goytisolo explora y explota la fragilidad de la identidad nacional en *Don Julián*, sacudida por la confrontación con el Otro en los términos descritos por Paul Ricoeur (2004: 81).¹⁷ Al atacar esta línea de flotación de manera radical, la novela sortea un riesgo identificado por el propio autor—“los escritores que se enfrentan al mito [desde la razón] carecen de la fuerza de atracción del mito que combaten”, como le confesara el barcelonés en 1971 a Claude Couffon (Couffon, 1975: 117). Por esta razón, el ataque frontal al mito debe ser ejecutado por medio de la creación de un nuevo mito capaz de establecer una verdadera antítesis. Esta queda plasmada con claridad durante el *medineo*¹⁸ del protagonista en la primera parte cuando, mientras este contempla un gallo moribundo, encontramos la siguiente declaración:

¹⁶ El término “Reconquista” en sí mismo es anacrónico y sintomático de una visión que busca legitimar la idea de una España de esencias puras, fundamentada exclusivamente en la herencia visigoda y cristiana. Esta visión fue uno de los pilares del ideario mítico, histórico y político del franquismo—ver al respecto los estudios de García-Sanjuán (2018, 2020).

¹⁷ Sobre la fragilidad de la identidad tanto individual como colectiva, Ricoeur sentencia que “[i]t is a fact that the other, because other, comes to be perceived as a danger for one’s own identity, our identity as well as my identity” (Ricoeur 2004: 81).

¹⁸ Como es bien sabido, el verbo *medinear* es invención del propio Goytisolo. El sentido del verbo, como apunta Hisham Aidi, es el acto de deambular sin rumbo por los espacios marginales (2017: 25). Aunque Goytisolo aplica este verbo sobre todo para describir su *modus operandi* en la vida real, reconoce que algunas de sus novelas se construyen formalmente sobre esta idea, como es el caso de *Don Julián*—ver al respecto la entrevista al autor firmada por Santiago de Lucca para el periódico *El Litoral* (26 de marzo de 2016) [<https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2016/03/26/nosotros/NOS-05.html>].



la violencia, la violencia siempre : jalonando discretamente tu camino : convincente y súbita : *anulando de golpe el orden fingido, revelando la verdad bajo la máscara*, catalizando tus fuerzas dispersas y los donjulianescos proyectos de invasión : traición grandiosa, ruina de siglos : ejército cruel de Tariq, destrucción de la España sagrada (Goytisolo, 1985: 126).¹⁹

A mi parecer, dicha antítesis no supone la destrucción por la destrucción. Al contrario, la referencia estratégica a la traición julianesca y su invasión sugiere que estamos ante un caso de lo que Paul Ricoeur denomina una “violencia fundadora” (Ricoeur, 2004: 82)²⁰. Es decir, de la misma manera que la traición legendaria del conde Julián fue un evento fundacional para la tradición épica e historiográfica alfonsí, que la conceptualizó como el hecho que posibilitó el renacer de una nueva España a partir de las ruinas del reino visigodo, consideramos que en *Don Julián* se da el primer paso (violento) para sentar las bases de una nueva identidad tanto individual como nacional que se nutre de las tesis de Américo Castro y que surge de las ruinas del pasado mítico²¹. El resultado, por tanto, pasa necesariamente por invadir una vez más la península para ser alcanzado, como así se desarrollará posteriormente en la parte III:

ocuparás iglesias, bibliotecas, cuarteles, el monasterio de Yuste, San Lorenzo del Escorial, el Cerro de los Ángeles
 liberarás la mezquita de Córdoba, la Giralda, la Alhambra
 arrasarás el granadino palacio de Carlos Quinto
 sentarás tu harén en el jardín del Retiro
 fomentarás la apostasía muladí y la propaganda alcoránica (Goytisolo, 1985: 208).

¹⁹ La expresión “destrucción de la España sagrada” sintetiza una de las vigas maestras de la novela. Esta aparece por primera vez como el título del diálogo que Emir Rodríguez Monegal mantiene con Goytisolo en 1967, donde el autor declara que su objetivo es llevar a cabo «una traición personal, una violación propia» (1967: 48). Como apunta Viestenz (2014: 70), “the title of the article is indeed a citation from Conde Julián”. Romero (1973) ofrece un valioso análisis de cómo Goytisolo trata de articular esta destrucción en *Don Julián*.

²⁰ La tesis de Ricoeur sobre la violencia fundadora es la siguiente: “It is a fact that there is no historical community that has not arisen out of what can be termed an original relation to war. What we celebrate under the heading of founding events are, essentially, violent acts legitimated at first by a precarious state of right, acts legitimated, at the limit, by their very antiquity, by their age” (Ricoeur, 2004: 82).

²¹ Sobre la conceptualización de la traición como hecho fundacional en la época alfonsí, es indispensable el estudio de Geraldine Coates (2009). También es de utilidad el monográfico de Elizabeth Drayson (2007), centrado en la evolución y recepción de la figuras del rey don Rodrigo, la Cava y el conde don Julián.



Por tanto, Goytisolo emplea el anverso del mito para construir su proyecto antitético, en virtud del cual, según Cibreiro, “puede infiltrarse en el proceso histórico y elevar su venganza a una magnitud tan legendaria como la historia de España misma” (1994: 13). Se ha de notar, sin embargo, que esta estrategia alberga una serie de contradicciones de naturaleza dialéctica; es decir, el anti-mito se articula precisamente desde el mito. Por ello, Vargas Llosa está especialmente en lo cierto al afirmar que *Don Julián* es un “crimen pasional”, pues “se alimenta en buena parte de lo que denuncia, está construido con materiales que aborrece” (Vargas Llosa, 1975: 171-173). La agresión a los tomos de la biblioteca es un claro ejemplo: el protagonista inserta insectos entre las páginas de las obras “de Calderón, Tirso o del con razón Vega por lo siempre llano” o “entre los lentos paisajes del Noventa y Ocho” (Goytisolo, 1985: 111-113) para profanar el canon materialmente; sin embargo, el autor recurre intertextualmente a las palabras de los autores que ataca para construir la novela—como es el caso de Unamuno, que tiene un peso especial en este sentido²². La contradicción también afecta a aquellos autores heterodoxos que Goytisolo emplea contra el canon, pues la nómina que va desde *La Celestina* hasta Cernuda, pasando por Góngora, Cervantes o Larra, no deja de ser una parte integral de ese mismo canon nacional. En última instancia, esta serie de contradicciones se remontan a la relación que tanto el protagonista como el autor mantienen con la lengua española: por una parte, el español es el “último lazo que, a tu pesar, te une irreductiblemente a la tribu”; sin embargo, este es el “vehículo necesario de la traición, hermosa lengua tuya: instrumento indispensable del renegado y del apóstata, esplendoroso y devastador a la vez” (Goytisolo, 1985: 143)²³.

Esto supone precisamente la contradicción interna de la identidad que Goytisolo construye en *Don Julián* como antítesis dialéctica, exacerbada por la visión alternativa de la historia en la que el autor inserta su proyecto. Pese a

²² Braun señala que “[a]pproximately 40 items, ranging from long sentences to snippets, can be attributed to Unamuno, who surpasses all the others in the number of separate citations” (1987: 40).

²³ El uso y estatus del lenguaje en *Don Julián* ha sido estudiado, por mencionar tan solo algunos ejemplos, por Durán (1975), Orringer (1975), Black (2000), McClennen (2004) y Polet (2015).



ello, la novela negocia estas contradicciones por medio de un ejercicio estratégico de la violencia, que, como he apuntado más arriba, permite abrir una tercera vía. Así pues, bajo la violencia destructora-fundadora que se postula en la parte I y que se desarrollará a lo largo de la novela encontramos un proceso dialéctico de naturaleza hegeliana que, pese a todo, afirma la posibilidad de una síntesis positiva y del movimiento de superación del *aufhebung* en *Don Julián*. Esta visión permite matizar las conclusiones de aquel sector de la crítica que sostiene que la novela es un proyecto fallido—es el caso, por ejemplo, de Michael Ugarte (1982: 78), que comenta que en *Don Julián* “the old myth remains intact as the new one emerges. The outcome of this never-ending battle is ambiguous. Reality becomes lost in the linguistic re-creation and interplay between an old mythology and a new one”; de Alison Ribeiro de Menezes (2005: 90), quien afirma que *Don Julián* es “a novel of unfulfilled possibilities”; o Stanley Black (2001: 114), que considera que nada cambia realmente ni en la intradiégesis ni en la extradiégesis de la novela, lo que genera una estasis, un punto muerto. A nuestro parecer, nada más lejos de la realidad: Goytisolo sienta unas bases sólidas para la creación de una nueva identidad emancipada en el resto de la obra de su periodo medio (*Juan sin tierra*, *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*), lograda precisamente por la emancipación formal del sujeto al final de *Don Julián*. Para ello, es necesario reflejar cómo la dialéctica del *señor* y el *siervo* hace posible esta operación.

En primer lugar, la búsqueda de destrucción en *Don Julián* genera una situación de excepción, la lucha a muerte que precede a la configuración de la dialéctica, en la que el exiliado adopta la posición del siervo frente al aparato de la dictadura, que se postula como señor. La situación es la siguiente: si el proyecto de Goytisolo destruye efectivamente a su oponente, este se vería efectivamente anulado a su vez. Esta es una paradoja que el barcelonés comparte en cierta medida con su amigo Jean Genet y que es una de las características definitorias de la poética del complot propia de las vanguardias literario-políticas de las que participa Goytisolo, como así lo han señalado Ricardo Piglia (2002) y Gonzalo Luque (2018): “La vanguardia rechaza el sistema *pero lo necesita* para su definición” (Luque González, 2018: 226). De



igual manera, si la España franquista destruye a Goytisolo, esta pierde su *Otro* simbólico contra el que afirmar su autoridad; como ya viera Gonzalo Navajas, “Cuanto mayor es el rechazo de esa tradición, tanto mayor es la vinculación con ella. El Esclavo (el texto) necesita del Señor (la España tradicional) para ser, al mismo tiempo que el Señor requiere de la oposición a ella para justificar la persecución de sus oponentes” (Navajas, 1998: 187).

Las aportaciones tanto de Luque González como de Navajas, pese a que reconocen el impulso dialéctico de la novela, realzan la indefensión del protagonista de *Don Julián* frente a un enemigo—la dictadura franquista—que goza, como apuntarían las tesis de Max Weber (2013: 54-56), del monopolio del uso de la violencia; una violencia ejercida tanto sobre su persona—lo que lo lleva al exilio en Tánger—como sobre su obra—como “el abejorro” le recuerda en la primera parte al protagonista, este fue autor de un documental que nunca vio la luz: “buceando en la memoria, cerca, muy cerca de la diana : con sonrisa de galán de cine español de los años cuarenta : estólido y tenaz / preparaba usted un documental” (Goytisolo, 1985: 131).²⁴ Podría parecer, por tanto, que la dialéctica no es una posibilidad real y que todo el proceso se ve abocado irremediabilmente a un estancamiento en el que el siervo tan solo puede ser siervo o, como máximo, convertirse en nuevo señor sin otra opción para poder romper el *impasse*. En definitiva, esta es la esencia del “Sartrean reading of the Hegelian master–slave dialectic” que Ribeiro de Menezes (2005: 63) le achaca a la novela y que en cierto modo comparten aquellos críticos que, como he apuntado más arriba, consideran que *Don Julián* no está a la altura de sus

²⁴ Como señala Linda Gould Levine, es bastante probable que Goytisolo esté refiriéndose a “varias partes de *Señas de identidad* y la profesión de Álvaro Mendiola como autor de un documental sobre la emigración española. Aunque Pere Gimferrer ha afirmado que el narrador de *Don Julián* es «inidentificable», es obvio que su voz condenatoria es una proyección y continuación de la de Mendiola” (Levine, 1985: 132, nota al pie n. 96). Dicho documental es el tema principal de los capítulos tercero y séptimo de *Señas de identidad*. Cabe apuntar que, como indica Ribeiro de Menezes, “another of Goytisolo’s works from this period, *La resaca* (1958), coincided with the release of a documentary on the poverty of southern Spain, *Notes sur l’émigration*, which was shown at the Teatro del Corso in Milan”; dicho documental sería saboteado y atribuido a Goytisolo, episodio que el autor novelizará a su vez en el primer capítulo de *Señas* (Ribeiro de Menezes 2005: 63; Persino 1999: 151-152).



propias expectativas²⁵. A mi parecer, esta visión crítica niega la oportunidad que la posición del siervo le brinda al protagonista, pues es precisamente desde dicha posición que la novela articula su propuesta de emancipación.

Así como Hegel explica en la sección 193 de la *Fenomenología del espíritu* que el *siervo* ha de replegarse en sí mismo para poder alcanzar su verdadera independencia a través de su mediación-aprehensión de la realidad (Hegel, 2006: 297), el exilio tangerino de Goytisoló/Álvaro Mendiola puede entenderse como ese estado de retiro en el que el sujeto es capaz de construir su identidad emancipada por medio del discurso. Desde esta perspectiva, la *Reivindicación del Conde don Julián* media la realidad de la España franquista de los años del desarrollismo sin caer en las trampas del realismo social de los años 50 y 60, pues su objetivo es atacar el punto ciego del mito en la búsqueda de su superación más allá de la crítica y la denuncia.

Esta última consideración es fundamental, ya que articula un punto de encuentro clave entre el concepto de libertad hegeliano y el proyecto de emancipación de *Don Julián*. Como ha explicado recientemente Todd McGowan, la libertad para Hegel tiene su origen en la negación de la autoridad externa del *señor* por parte del *siervo*, pero esta libertad tan solo se alcanza cuando el *siervo* es capaz de postularse a sí mismo más allá de su oposición. Este ir más allá de la negación es lo que permite al sujeto fundamentar y sustanciar su libertad en sí mismo. Dicho proceso se lleva a cabo de manera dialéctica: es necesario forzar la negación hasta sus últimos límites, de tal manera que sea posible dejarla atrás. De esta manera, el sujeto es capaz de convertir aquello que niega en una herramienta para su libertad (McGowan, 2019: 155-172).

Don Julián desarrolla de este proceso hasta sus últimas consecuencias. Así pues, la antítesis mítica de la traición permite dejar en evidencia la nula validez de los mitos que combate, a la vez que marca todo mito—incluido el

²⁵ Como explica James Ogilvy en su estudio sobre la modificación de la dialéctica hegeliana en la obra de Sartre y en el psicoanálisis francés post-freudiano, frente al proceso dialéctico emancipador entre amo y esclavo en Hegel, Sartre niega la posibilidad de resolución de la dialéctica, siendo esta un callejón sin salida y condenada a la osificación, cuya única modificación posible sería un cambio de papeles (1980: 211).



propio—como un constructo contradictorio, ficticio y superable²⁶. Goytisolo materializa su negación extrema de diversas formas a lo largo de la narración. Aunque ya he analizado algunas de sus manifestaciones, cabe recapitular los cuatro puntos de ataque desarrollados en la novela a lo largo de sus cuatro partes; a saber, la profanación física del canon en su visita a la biblioteca en la parte I (Goytisolo, 1985: 104-144); la ridiculización de naturaleza “castrista” de las pesquisas sobre las esencias españolas a propósito de la figura de Séneca, realizada por medio de la parodia de las obras de Menéndez Pidal, Ángel Gavinet, Pérez de Ayala, Sánchez Albornoz u Ortega y Gasset en la parte II (1985: 181-195); la nueva invasión musulmana que el protagonista, llevando a cabo su papel de conde don Julián redivivo, lidera en la parte III (1985: 201-288); y, finalmente, mediante la violación homicida de su ego infantil, identificado con *lo* traicionado, en la parte IV (1985: 271-300).

Como ya he mencionado, parte de la crítica cree que el horizonte de esta negación, materializado en el cierre de la novela, implica que Goytisolo en última instancia no logra llevar a cabo su aparente objetivo—la ya mencionada “destrucción de la España sagrada” (Goytisolo, 1985: 126). Sin embargo, la hipótesis que venimos defendiendo permite llegar a una conclusión distinta: precisamente porque *Don Julián* puede ser entendida como un ejercicio dialéctico, la España sagrada debe ser preservada en cierto modo—por ejemplo, por medio de la apropiación intertextual o a través la modificación deliberada de los códigos compartidos de la lengua—para poder ser superada. Es más, gracias a esa preservación y superación de naturaleza hegeliana podría afirmarse que el *yo narrativo* logra articular su proyecto y alcanzar, aunque con ciertas limitaciones, el ideal de una identidad emancipada como un sujeto proteico que se postula más allá de la mera negación, materializando por tanto el proceso de liberación del *siervo*; así lo anticipa Goytisolo en la primera parte de *Don Julián*:

dueño proteico de tu destino, sí, y lo que es mejor, fuera del devenir histórico [...] sin reclamar tu puesto en el nada eucarístico banquete: sin aspirar a las disputadas

²⁶ Me remito al análisis de Cibreiro (1994) sobre este punto, cuyas conclusiones comparto.



migajas : en los limbos de un tiempo sin fronteras : en el piadoso olvido : libre de seguir tus pasos donde tus pasos te llevan (Goytisolo, 1985: 100).

Esta caracterización que hace el protagonista de sí mismo contiene por tanto los mimbres de su liberación final. Así pues, el cierre circular de la novela no solo da cuenta precisamente de la emancipación formal del sujeto, sino que, siguiendo una vez más la propuesta musicológica que mencionaba al comienzo del análisis, si *Don Julián* tiene una forma estructural que imita la de una sonata, la cita anterior es un claro *leitmotiv* que es desarrollado y modificado a lo largo de la novela y que concluye catárticamente en la declaración final. Revirtiendo el exilio negativo del comienzo, Goytisolo/Mendiola se apropia de sus limitaciones impuestas y las convierte en el instrumento de su emancipación, casi con una actitud nietzscheana que abraza el eterno retorno: “mañana será otro día, la invasión recomenzará” (Goytisolo, 1985: 304). Es decir, en la repetición del ejercicio de invasión y el abanico de posibilidades que esta ofrece se encuentra, paradójicamente, su libertad.

Conclusiones: la evolución de una identidad emancipada

Llegados a este punto, podemos concluir que la *Reivindicación del Conde don Julián* ejecuta un paso crucial para entender la evolución de la identidad del yo narrativo en la obra de Goytisolo hasta su paréntesis autobiográfico (*Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, de 1985 y 1986 respectivamente) a mediados de la década de los años 80. El proyecto del barcelonés en estos años consiste, entre otros aspectos, en convertir al sujeto narrativo en la fuente de su libertad, lo que configura en última instancia su identidad. En *Don Julián*, Goytisolo ejecuta esta operación mediante la internalización dialéctica de aquello a lo que se opone: al calor de la fricción del mito y el contra-mito, se fragua la posibilidad de emancipación a través de su superación. En *Juan sin tierra*, dicha dialéctica queda cerrada, como el final de la obra pone de manifiesto:

Los que no me entendéis,
dejad de seguirme.
Nuestra comunicación ha terminado.
Estoy definitivamente al otro lado,



con los parias de siempre,
afilando el cuchillo (Goytisolo, 2005: 29).²⁷

En *Paisajes después de la batalla* no quedará sino un sujeto autosuficiente que se realiza en sí mismo y en cuanto le rodea:

yo: el escritor
yo: lo escrito (Goytisolo, 2005: 1046).

Bibliografía

- ALDI, Hisham (2017). "Juan Goytisolo: Tangier, Havana and the Treasonous Intellectual", *Middle East Reports*, vol. 282, pp. 19-31.
- BLACK, Stanley (2001). *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion: The Evolution of a Radical Aesthetic in the Later Novels*. Liverpool: Liverpool University Press.
- BRAUN, Lucille (1987). "The «intertextualization» of Unamuno and Juan Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián*", *Hispanófila*, vol. 89, pp. 39–56.
- CIBREIRO, Estrella (1994). "Reivindicación del conde don Julián y la trilogía de Juan Goytisolo: la dialéctica entre el individuo, la historia y el discurso literario", *Hispanic Journal*, vol. 15, n.º 1, pp. 7–19.
- COATES, Geraldine (2009). *Treacherous Foundations: Betrayal and Collective Identity in Early Spanish Epic, Chronicle, and Drama*. Woodbridge, Tamesis, Serie A: Monografías, 281.
- COUFFON, Claude (1975). "Una reivindicación". En Gonzalo Sobejano (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 117-120.
- DAVIS, Stuart (2012). *Writing and Heritage in Contemporary Spain. The Imaginary Museum of Literature*. Woodbridge: Tamesis, Serie A: Monografías, 309.
- DE LUCCA, Santiago (2016). "Conversaciones con el Conde Don Julián". *El Litoral* [versión online], 26-03-2016, <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2016/03/26/nosotros/NOS-05.html> [Fecha de consulta: 18-11-2021].
- DRAYSON, Elizabeth (2007). *The King and the Whore. King Roderick and La Cava*. New York: Palgrave Macmillan.
- DURÁN, Manuel (1975). "El lenguaje de Juan Goytisolo". En Gonzalo Sobejano (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 53-69.
- EFE (2017). "Juan Goytisolo, enterrado junto a Genet en Larache". *ABC* [versión online], 05-06-2017, https://www.abc.es/cultura/abci-juan-goytisolo-enterrado-junto-genet-larache-201706052228_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F [Fecha de consulta: 17-11-2021].
- EPPS, Brad (1992). "The Politics of Ventriloquism: Cava, Revolution and Sexual Discourse in *Conde Julian*", *MLN* (1992), vol. 107, n.º 2, pp. 274-297.

²⁷ Esta es la traducción que ofrece el propio Goytisolo en la introducción al volumen 3 de sus *Obras completas* de las líneas finales de *Juan sin tierra*, famosamente escritas en caracteres árabes.



- ESCUADERO, Javier (1994). *Eros, mística y muerte en Juan Goytisolo (1982 – 1992)*. Granada: Instituto de Estudios Almerienses.
- ESCUADERO, Javier (ed.) (1997). *El epistolario. Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo, 1968-1972*. Valencia: Pre-Textos.
- ESCUADERO, Javier (1998). “Juan Goytisolo: De apóstata a iluminado”, *Revista Hispánica Moderna* (1998), vol. 51, n.º 1, pp. 87–101.
- FORSTER, Michael (1993). “Hegel's Dialectical Method”. En Frederick Beiser (ed.), *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 130-170.
- GARCÍA-SANJUÁN, Alejandro (2018). “Rejecting al-Andalus, exalting the Reconquista: historical memory in contemporary Spain”, *Journal of Medieval Iberian Studies* (2018), vol. 10, pp. 127-145.
- GARCÍA-SANJUÁN, Alejandro (2020). “Weaponizing Historical Knowledge: The Notion of *Reconquista* in Spanish Nationalism”, *Imago Temporis. Medium Aevum* (2020), vol. XIV, pp. 133-162.
- GONZÁLEZ, Bernardo Antonio (1984). “The Character and his Time: From *Juegos de manos* to *Reivindicación del Conde don Julián*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 9, n.º 1, pp. 31-44.
- GOYTISOLO, Juan (1967). “Destrucción de la España sagrada”, *Mundo Nuevo*, vol. 12, pp. 44-60.
- GOYTISOLO, Juan [1970] (1985). *Reivindicación del Conde don Julián*. Edición de Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas 220.
- GOYTISOLO, Juan (1977). *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral.
- GOYTISOLO, Juan (2005). *Obras completas*, vol. 3. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1817] (1997). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. Traducción de Ramón Valls Plana. Madrid: Alianza.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich [1807] (2006). *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-Textos.
- HOULGATE, Stephen (2012). *Hegel's “Phenomenology of Spirit”: A Reader's Guide*. London: Bloomsbury Academic.
- IGLESIAS-CRESPO, Carlos (2021). “El pacto onírico en *Don Julián* y *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo”, *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 44, pp. 103-122.
- KOJÈVE, Alexandre (1969). *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- KOUI, Théophile (2015). “El sujeto cultural y la otredad: las dos Españas en *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo”, *Sociocriticism*, vol. XXX, n.º 1/2, pp. 141-59.
- LEMUS, Víctor (2007). “«Tradición» y alteridad en *Reivindicación del conde don Julián*, de Juan Goytisolo”, *Recorte. Revista de linguagem, cultura e discurso*, vol. 6, s/n.
- LEVINE, Linda Gould (1985). “Introducción”, En Goytisolo, pp. 9-70.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2018). “La génesis de *Reivindicación del conde don Julián* a la luz de la correspondencia Américo Castro-Juan Goytisolo”. En José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la*



- cultura española del medio siglo*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 183-197.
- LUQUE GONZÁLEZ, Gonzalo (2018). "La literatura como crimen en Juan Goytisolo", *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 2, pp. 220-242.
- MCCLENNEN, Sophia (2004). *Dialectics of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette, IN: Purdue University Press.
- MCGOWAN, Todd (2019). *Emancipation After Hegel: Achieving a Contradictory Revolution*. New York: Columbia University Press.
- NAVAJAS, Gonzalo (1998). "El subparadigma español de la modernidad: Unamuno, Cernuda y Juan Goytisolo". En Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Tomo V. Birmingham: Department of Hispanic Studies, pp. 184-190.
- OGILVY, James (1980). "Mastery and Sexuality: Hegel's Dialectic in Sartre and Post-Freudian Psychology", *Human Studies* (1980), vol. 3, n.º 3, pp. 201-219.
- ORRINGER, Nelson (1975). "El Góngora rebelde del *Don Julián* de Goytisolo a Luis Eyzaguirre", *INTI, Revista de literatura hispánica* (1975), vol. 2, pp. 18-30.
- PÉREZ, Genaro (1979). "Some leitmotifs and bridges in the sonata form structure of Juan Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián*", *Hispanófila*, vol. 66, pp. 41-52.
- PERSINO, María Silvina (1999). *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo*. Buenos Aires: Corregidor.
- PIEDRAHITA ROOK, Carmen (1985). "La «toma» de la palabra por Juan Goytisolo en *Reivindicación del conde don Julián*", *Hispanófila*, vol. 84, pp. 43-50.
- PIGLIA, Ricardo (2002). "Teoría del Complot", *Ramona. Revista de artes visuales*, vol. 23, pp. 4-15.
- POLET, Grégoire (2015). "Reminiscencias de Góngora y Goytisolo: la metáfora de segundo grado en *Reivindicación del conde don Julián*", *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, vol. 38, pp. 189-203.
- POPPER, Karl (1940). "What is Dialectics", *Mind* (1940), vol. 49, n.º 196, pp. 403-426.
- RAMOS, Alicia (1981). "Las transformaciones de Don Álvaro, Figurón y Séneca en *Reivindicación del Conde Don Julián*", *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 7, pp. 3-14.
- RIBEIRO DE MENEZES, Alison (2005). *Juan Goytisolo: The Author as Dissident*. Woodbridge: Tamesis, Serie A: Monografías, 211.
- RICOEUR, Paul (2004). *Memory, History, Forgetting*. Traducción de Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- ROMERO, Héctor R. (1973). "Los mitos de la España sagrada en *Reivindicación del Conde don Julián*", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 1, n.º 3, pp. 169-85.
- ROMO, Leticia (2011). "Sexualizing dictatorships in *La reivindicación del conde don Julian* and *Cola de lagartija*", *Chasqui*, vol. 40, n.º 2, pp. 146-59.



- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984). *Historia de la literatura española. El siglo XX: literatura actual*. Barcelona: Ariel.
- SCHWARTZ, Kessel (1975). "Juan Goytisolo: Ambivalent Artist in Search of His Soul", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, vol. 25, n.º 3, pp. 1095–1103.
- SEGURA GONZÁLEZ, Wenceslao (2010). "Inicio de la invasión árabe en España: fuentes documentales", *Al Qantir. Monografías y Documentos sobre la Historia de Tarifa*, vol. 10, pp. 1-135.
- SIX, Abigail (1990). *Juan Goytisolo: The Case for Chaos*. New Haven, Yale University Press.
- SOBEJANO, Gonzalo (1977). "Don Julián, iconoclasta de la literatura patria", *Camp de l'Arpa*, vol. 43-44, pp. 7-14.
- STERN, Robert (2002). *Routledge Philosophy GuideBook to Hegel and the Phenomenology of the Spirit*. London / New York: Routledge.
- UGARTE, Michael (1980). "Juan Goytisolo's Mirrors: Intertextuality and Self-Reflection in *Reivindicación del conde don Julián* and *Juan sin Tierra*", *Modern Fiction Studies*, vol. 26, n.º 4, pp. 613–623.
- UGARTE, Michael (1982). *Trilogy of Treason: An Intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia y Londres: University of Missouri Press.
- VALLS PLANA, Ramón (1997). "Presentación del traductor". En Hegel, pp. 9-46.
- VARGAS LLOSA, Mario (1975). "Reivindicación del conde D. Julián o el crimen pasional". En Gonzalo Sobejano (ed.), *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, pp. 169-173.
- VIESTENZ, William R. (2014). *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.
- WEBER, Max (2013). *Economy and Society*, vol. 1, Editado por Guenther Roth y Claus Wittich. Berkeley: University of California Press.

Fecha de recepción: 9 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021



Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria

Ana María Matute. Censorship and self-censorship: the (non) recovery of her literary production

ESTEFANÍA LINUESA TORRIJOS
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Resumen: Este artículo pone el foco en la censura franquista y sus efectos en la obra de Ana María Matute. La literatura española de posguerra se vio condicionada por la censura editorial que implantó el régimen franquista, mas también por la autocensura de los editores y las escritoras, quienes la aplicaron por precaución, convirtiéndose, de esta manera, en sus propias censoras. En este sentido, Ana María Matute fue una de las escritoras que sufrió los efectos de la (auto)censura. En este artículo se analizarán tres obras de la escritora para comprobar si la incidencia y perpetuación de la (auto)censura se sigue reproduciendo en las últimas ediciones publicadas.

Palabras clave: Censura, Autocensura, Escritoras, Ana María Matute

Abstract: This article focuses on Franco's censorship and its effects on the work of Ana María Matute. Post-war Spanish literature was conditioned by the editorial censorship imposed by Franco's regime, but also by the self-censorship of publishers and writers, who applied it as a precaution, thus becoming their own censors. In this sense, Ana María Matute was one of the writers who suffered the effects of (self-) censorship. This article will analyse three of her works in order to check whether the incidence and perpetuation of (self-) censorship is still reproduced in the latest published editions.

Key words: Censorship, Self-censorship, Women writers, Ana María Matute



Introducción

En España, la producción literaria del siglo XX estuvo marcada por la censura implantada por el régimen franquista. La censura editorial condicionó las corrientes literarias que surgieron durante la dictadura y, por extensión, la memoria cultural que hemos recibido.

El interés por nuestro pasado más reciente y, en concreto, por la dictadura franquista y sus consecuencias, es muy notable y axial en el ámbito de los estudios sobre la memoria en España. Dentro del ámbito de la recuperación de la memoria del franquismo, en este artículo nos centraremos en la vía que ofrece la literatura como mecanismo de transmisión de nuestra memoria cultural, para tratar de restaurar parte de esa memoria modificada y hasta silenciada. Para ello, examinaremos la transmisión cultural en obras literarias que, al estar censuradas, vinieron a coaccionar cuanto nos fue transmitido; sobre todo, cuando las obras no se (re)editaron respetando la voluntad última de los autores.

Ana María Matute fue una de las escritoras de la Generación de los 50 que sufrió los efectos de la (auto)censura. Una incidencia censora que se perpetúa hasta nuestros días. Para justificarlo, compararemos las galeradas de *Los Abel* (1948) y *Los hijos muertos* (1958) que se conservan en el Archivo General de la Administración con la última versión publicada a cargo de la editorial Planeta en 2014 y 2016 para corroborar cómo la censura y la autocensura siguen estando vigentes en las nuevas ediciones. Asimismo, analizaremos el caso de *Luciérnagas* (1993).

La censura editorial tuvo un papel fundamental en la reeducación de la población española. La producción cultural bajo el control censorio se convirtió en un instrumento de adoctrinamiento de la sociedad española¹; por este motivo los censores controlaban todo aquello que salía a la luz y tomaron el control para decidir qué podía ser publicado. A través de la práctica censoria:

¹ “En los *años azules* y autárquicos el control venía acompañado de la idea del libro como idea doctrinal y formación ideológica de los supuestos del Nuevo Estado. [...] En los primeros años, el libro era entendido no sólo [sic] como mercancía, sino como valor espiritual para los ideales del Nuevo Estado y su visión de *política imperial* y misión civilizadora [...]” (Martínez, 2015: 32-33).



se pretendía encauzar la producción intelectual para tratar de evitar la supuesta perversión que el pensamiento democrático había inducido en los españoles y que, desde su óptica, había sido una de las causas que hicieron inevitable la guerra (Larraz, 2014: 23)

La literatura fue un fiel testigo de la historia, de los años de penuria, de hambre y de miseria, de aquella España dividida, de aquella mujer que volvió a verse relegada a un segundo plano. Como señala Larraz (2014: 14):

Ningún escritor habría podido escribir ya como si el Estado no existiera, como si la España de 1940 fuera la misma de 1935 o como si la forma de gobierno fuera otra, porque su presencia es constante y tiene vocación expresa de intervenir activamente en la vida cultural del país.

La censura del régimen franquista se originó en plena guerra civil². Sin embargo, a pesar de la creación de un organismo encargado de la tarea de censura, de haber aprobado una legislación y de contar con los informes de censura – donde había unas preguntas que los lectores-censores debían responder³–, no hubo rigor a la hora de censurar la producción literaria, no hubo unos criterios o normas fijas a las cuales los escritores y lectores pudieran acogerse y regir sus expedientes. Este hecho hizo que la arbitrariedad de los lectores se impusiera en los informes de censura, y así lo manifestó Ana María Matute:

Los criterios, jamás los he llegado a conocer y siempre me han parecido contradictorios y arbitrarios. Y he llegado a suponer si tal confusión no obedecía al talante, idiosincrasia o humor circunstancial del individuo a quien tocara en suerte de censurar un manuscrito. Otra explicación no me alcanza. (citado en Abellán, 1980: 93)

Los escritores y escritoras a la hora de concebir su obra tenían presente que no escribían para el público, sino que en primera instancia lo hacían para el censor. Por este motivo, para evitar futuros problemas se negaban a sí mismos, medían sus palabras, suprimían pasajes, modificaban personajes...

² “La política de Comunicación que nace el 18 de Julio de 1936 va unida al Bando de declaración de estado de guerra: se establece en él la previa censura y se determina que para someterse a ella deberán enviarse a la autoridad militar dos ejemplares de todos los impresos o documentos destinados a la publicidad” (Beneyto, 1987).

³ “¿Ataca al dogma? ¿A la mora? ¿A la Iglesia y a sus Ministros? ¿Al Régimen y a sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? Los pasajes censurables, ¿califican el contenido de la obra?”.



La autocensura⁴ es el mayor éxito que tuvo el régimen franquista ya que facilitó la tarea de los censores y fueron los propios escritores los que aplicaron la *tijera censora*; además, confirió a esta práctica un peso más importante que a la propia censura ya que no solo afectaba a la novela sino también a la mente de los escritores.

Por otro lado, no debemos obviar la censura que ejercieron los editores, aunque se trate de un legado «invisible», ya que es muy complicado saber el impacto real que tuvieron en las novelas de la época. No obstante, sí que podemos saber gracias a testimonios de escritoras y escritores que en numerosas ocasiones fueron los editores los que, antes de presentar el libro a censura previa, hicieron recomendaciones a los autores sobre qué temas podían tocar o qué pasajes debían suprimir⁵. El siguiente fragmento ejemplifica el papel de los editores en la producción literaria del siglo XX. Se trata de una carta que José Vergés, editor de Destino, envió a García Badell:

Con respecto a la censura yo también creo que su libro no tiene nada de censurable en cambio si [sic] creo que hay algunas frases absolutamente imprevisibles, ya que la censura lo es por definición que podrían llegar a dar muchas molestias. Creo pues sinceramente que es mejor que mandemos las pruebas a censura previa una vez compuesto el libro. Creo que reflexionándolo bien será Vd. también de esta misma opinión.

Carta de José Vergés a Gabriel García Badell fechada el 11 de enero de 1973. (citado en Pueyo, 2021: 50)

En suma, la literatura se vio sometida al lápiz rojo del censor para preservar la moral y tratar de enmudecer aquellas ideologías políticas contrarias al régimen. En el caso de las escritoras, la censura fue, en ocasiones, más rígida que la de sus compañeros ya que debían representar el papel de mujer sumisa, aunque muchas de ellas cruzaron esa barrera y reflejaron en su producción literaria un modelo de mujer antagónico a las ideas del régimen franquista. Por este motivo, es importante la inclusión de una perspectiva de género en el análisis de la censura durante la dictadura para visibilizar a las escritoras y poner de manifiesto el papel de la mujer de letras.

⁴ Entendemos por autocensura “la elección de temas y enfoques que un autor realiza para adecuar su escritura a las normas de un aparato de represión cultural y evitar que su texto sufra recortes, modificaciones o denegaciones de publicación” (Larraz, 2014: 33).

⁵ Este tipo de censura tuvo mayor peso a partir de la *Ley de prensa del 18 de marzo de 1966*. La popularmente conocida como Ley Fraga suprimió la censura previa y se ofreció la posibilidad de presentar los textos a “consulta voluntaria”.



Escritoras (auto)censuradas: Ana María Matute

La dictadura reelaboró los conceptos que atañían a la mujer y se vio obligada a adaptarse al modelo de feminidad construido por el poder estatal. Desde el Estado se les dijo cómo debían pensar, vestir, en qué creer, cómo comportarse, cuándo y cuántos hijos debían tener, incluso, cómo hablar o moverse. En consecuencia, sufrieron la merma de libertades que se habían ido erigiendo, levemente, durante la Segunda República.

Dentro de este panorama desolador las escritoras tuvieron algunas dificultades para desenvolverse en un ambiente tan prohibitivo y censorio. Las escritoras en los años cuarenta y cincuenta tuvieron que abrirse paso en un mundo patriarcal y sufrieron la discriminación no solo de la censura sino también de sus compañeros de pluma.

Las escritoras de posguerra debían ceñirse a los patrones de religión y, por supuesto, conseguir pasar la censura, más estricta con las mujeres por el estilo de literatura que se esperaba de ellas. De esa forma, las escritoras de posguerra, así como todas las mujeres de aquella época, tenían unos límites marcados y estandarizados y debían atenerse a unos patrones de escritura que no eran muy distintos a los patrones sociales impuestos. Como explica Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (2000) la escritura femenina debía tratar un tema principalmente: el amor y el mundo de los sentimientos⁶.

Además de combatir o someterse al ángel del hogar como elemento censor femenino, cualquier régimen totalitario participa de ciertos filtros informativos que frenan cualquier posible subversión que pueda poner en riesgo el sistema establecido. Frente a este hecho tuvieron que combatir tanto hombres como mujeres que se desviaban de los márgenes establecidos por la dictadura. Sin embargo, existen dos filtros censorios más que únicamente la mujer escritora debía afrontar. Por un lado, la castración patriarcal que sufría la mujer a través de los patrones de conducta y el imaginario social impuesto

⁶ Se trata de una historia sencilla que va desde el flechazo hasta el rechazo o la consumación del amor. Dada la trasgresión de la posible consumación del amor, el orden patriarcal se restaura de dos modos o bien mediante el matrimonio, o bien con la muerte de alguno de los amantes como castigo divino por sus actos (Sarlo, 2000).



tanto por la dictadura como por la Falange y la Sección Femenina. Y, por otro lado, la censura religiosa que también actuaba como organismo represivo sobre la fisonomía y el pensamiento femenino. Por este motivo, las novelas que menos trabas tenían en la censura eran las que se englobaban en el género de la novela rosa. Sin embargo, un amplio elenco de autoras se incorporó a los movimientos renovadores y, siendo realmente subversivas, contravinieron los cánones y desafiaron los límites de ese modelo de mujer y de “los esquemas convencionales del género rosa” (Montejo, 2010: 77).

Muchas de estas escritoras fueron galardonadas o quedaron finalistas de prestigiosos premios literarios, como el Nadal, Ciudad de Barcelona o Planeta, que les brindaron la oportunidad de incorporarse a la narrativa española de los años cuarenta, cincuenta y sesenta. De este modo, podemos encontrar una amplia nómina de escritoras entre las que se encuentran Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Eulalia Galvarriato, Elena Soriano, Carmen Kurtz, Mercedes Formica o, la que en estas líneas nos ocupa, Ana María Matute.

Ana María Matute pertenece a la llamada Generación de los 50, también conocida como “niños de la Guerra” o “niños asombrados”⁷, una generación que vivió la guerra civil desde una perspectiva infantil o adolescente y les marcó profundamente en su vida. Por eso, las tres novelas que aquí nos ocupan – *Luciérnagas* (1993), *Los Abel* (1948) y *Los hijos muertos* (1954) – tienen como trasfondo literario el conflicto bélico y la posguerra, ahondando en las consecuencias sociales y las relaciones interpersonales.

Las escritoras de la Generación de los 50 reflejaron el momento histórico convirtiéndolo en memoria, una memoria en palabras de Tortosa (2014: 71) “personal y social de la grisácea postguerra que les toca vivir”. Josefina Aldecoa reflejó en *Los niños de la guerra* (1983) cómo la infancia que les tocó vivir influyó en la producción literaria de todas ellas: “contamos lo que somos, lo que hemos hecho, para que los otros nos comprendan mejor y en

⁷ Josefina Aldecoa acuñó el término “niños de la guerra” para referirse a aquellos escritores que habían sufrido la Guerra Civil siendo unos niños. Ana María Matute, por su parte, se referiría a este grupo de escritores y escritoras como “niños asombrados” “por la perplejidad con que tuvieron que asumir la guerra civil y sus consecuencias justo en un momento crucial de su vida” (Sotelo, 2019 :12)



consecuencia nos quieran más” (Aldecoa, 1983: 10). Y se convirtieron, de esta forma, en testigos directos y fieles. Estos “escritores testigos” como los denomina Santamaría:

pretendían explicar y explicarse el inmediato pasado, así como ofrecer una lección para el futuro. En los años cuarenta, cincuenta y sesenta, con el objetivo de que el recuerdo de la guerra no se borrara nunca, muchos escritores contaron la guerra con voluntad documental. (Santamaría, 2020: 29)

La producción literaria de Ana María Matute, desde un punto de vista ideológico bastante «neutral» tiene un mensaje de denuncia y protesta contra las injusticias sociales ya que según ella: “el oficio de escribir es también una forma de protesta. Protesta contra todo lo que representa opresión, fariseísmo e injusticia” (citado en Aldecoa, 1983: 226). Por ello, podemos considerar que estas novelas se enmarcan en la corriente del realismo social, aunque con un estilo propio.

Ana María Matute no se ciñó a escribir dentro de los límites establecidos por el régimen, sino que creó un universo literario comprometido con la época y con la situación de la mujer, por ello, los personajes femeninos tienen un lugar significativo dentro del mundo literario de Ana María Matute: Sol en *Luciérnagas*, Mónica en *Los hijos muertos* y Valba en *Los Abel*. Sus heroínas, siguiendo la corriente iniciada por Andrea en *Nada* (1945), transgreden la frontera del espacio doméstico y se adentran en un mundo asignado al hombre⁸. Son, por tanto, chicas “raras”⁹ que cuestionan el modelo femenino impulsado por el nacionalcatolicismo.

Los Abel abre el género literario de las novelas de aprendizaje femenino en la producción literaria de Ana María Matute. La protagonista, Valba, es una chica “rara” que no encarna el prototipo de mujer y lo podemos ver desde prácticamente el inicio de la novela cuando la joven recuerda estas palabras que un día le dijo su madre: “parece que seas un chico más, Valba. Quiero saber que tengo una niña[.]” (1948: 44). Tampoco se resigna a quedarse en

⁸ En *Los Abel* podemos observar cómo el espacio doméstico, la casa, se erige como un símbolo de soledad y tristeza.

⁹ “Chicas poco sociables o displicentes, que no se ponían a dar saltos de alegría cuando las invitaban a un «guateque», descuidaban su arreglo personal y se aburrían hablando de novios y de trapos” (Martín Gaité, 1994: 38)



casa, sino que busca otro sitio más allá de ese espacio doméstico “no quiero envejecer aquí, no quiero arrastrar decadencias a lo largo de nuestra escalera de madera” (1948: 33), al igual que tampoco se doblega al matrimonio: “no voy a casarme con nadie, y menos aún con él” (1948: 215). Como vemos, esta chica “rara” no quiere imitar el modelo de mujer y rompe con el esquema social.

En suma, a través de la literatura y de la creación de sus heroínas Ana María Matute reivindicó el papel de la mujer en la esfera pública, la posibilidad de poder construir su identidad propia y dio voz a todas aquellas mujeres incomprendidas por la sociedad. En una época en la que la censura marcaba todo cuanto debía ser leído, las chicas “raras” se convirtieron en el espejo de muchas mujeres.

El devenir de *Luciérnagas* (1993)

En 1949 Ana María Matute concurrió al premio Nadal con *Luciérnagas*, pero quedó eliminada en la votación final ante la imposibilidad de poder publicarla (Soldevila, 1967: 98). No hay en el AGA ningún rastro de esta primera versión de la novela por lo que es muy probable que el editor de Destino hiciera una consulta extraoficial para ver la viabilidad de poder editarla.

Unos años más tarde, el 20 de octubre de 1953, Ramón Eugenio de Goicoechea presentó a censura previa una versión de *Luciérnagas* y se le asignó el Expediente 6147-53¹⁰. El lector encargado de revisar la obra no concedió el permiso para su publicación por no ceñirse a la moral católica del régimen. En el expediente podemos leer como el censor manifiesta que:

Domina un total sentimiento antirreligioso que llega a la irreverencia en muchos pasajes. Jamás se cita un nombre santo [...] Políticamente, la novela deja mucho que desear. [...] El lector que suscribe opina que no debe autorizarse la obra, pues, intrínsecamente, resulta destructora de los valores humanos y religiosos esenciales. (AGA 21/10494)

En 1955 Ana María Matute había hecho cambios tan significativos – en palabras de la propia autora– que la llevaron a cambiar el nombre por *En esta tierra* (1955):

¹⁰ AGA Sign. 21/0494 Exp. 6147-53.



La censura me había tachado el manuscrito casi por completo. Lo cambié todo como pude y lo publicó Editorial Éxito. Por eso le cambié el título por el de *En esta tierra*. No quise que se llamara igual, porque no era la misma novela que había escrito. Para mí, *En esta tierra* siempre fue el título maldito de un libro que tuve que publicar por necesidad (Gazarian-Gautier, 1997:91).

Si cotejamos las galeradas de *Luciérnagas* (1953)¹¹ que se conservan en el Archivo General de la Administración del Estado (AGA) con la novela *En esta tierra* (1955)¹² y *Luciérnagas* (1993) nos llama la atención que, *a priori*, los cambios entre *En esta Tierra* y *Luciérnagas* (1993) no son tan significativos como habría de suponer el lector ya que hay bastantes similitudes entre las dos versiones. A continuación, reproducimos algunos fragmentos para dar cuenta de las similitudes y diferencias que podemos encontrar en las tres versiones de la novela.

En primer lugar, la (auto)censura que se puede ver en estos fragmentos está relacionada con el tema de la religión. Como podemos observar, en los dos primeros fragmentos la autora añade citas del *Deuteronomio*; en el último observamos cómo Matute decidió suprimir una frase que iría en contra del dogma católico, que no recuperó en la última versión.

<i>LUCIÉRNAGAS</i> (1953)	<i>EN ESTA TIERRA</i> (1955)	<i>LUCIÉRNAGAS</i> (1993)
Leía su Biblia, leía a Kropotkine ¹³ , intentaba, recordaba, recreaba... (Mecanuscrito: 205)	Leía su Biblia. Alucinando, como un actor loco, paseaba por su pobre habitación, pobre, tristísima, leyendo:... Y Yahvé le mostró toda la tierra de Galaad hasta Dan, todo Neftalé, la Tierra de Efraim y Manasés, y toda la tierra de Judá hasta el mar último, el Negueb, la llanura, la vega de Jericó, ciudad de las palmeras, hasta Soar... Ésta es la tierra por la cual juré a Abraham... Leía a Kropoktine, intentaba, recordaba,	Leía su Biblia. Alucinado, como un actor loco, paseaba por su pobre habitación, leyendo: "... Y Yahvé le mostró toda la tierra de Galaad hasta Dan, todo Neftalé la tierra de Efraim y Manasés, y toda la tierra de Judá hasta el mar último; el Negueb, la llanura, la vega de Jericó, ciudad de las palmeras, hasta Soar... Esta es la tierra por la cual juré a Abraham..." . Leía a Kropotkine, inventaba, recordaba, recordaba,

¹¹ AGA Sign. 21/10494 Exp. 6147-53.

¹² AGA Sign. 21/11093 Exp. 2687-55.

¹³ Piotr Alekséyevich Kropotkin (1842-1921) fue un escritor y pensador anarquista ruso. Entre sus obras podemos destacar *La conquista del pan* (1892), *Memorias de un revolucionario* (1899), *La moral Anarquista* (1907), entre otras.



	recreada... (Mecanuscrito: 186)	recreaba... (2019: 286)
Hasta en el momento de la victoria estaba solo. En el vacío errante como una estrella que cae, que siempre cae, que siempre cae, sin ruta ni destino. (Mecanuscrito: 209)	En el minuto de la victoria estaba solo, en el vacío como una estrella que cae, que siempre cae, sin lograr el destino. “Sube a la cumbre del Pisgá, y alza los ojos hacia el poniente, el septentrión, el sur y el oriente, y contempla con tus ojos, pues no has de pasar este Jordán.” (Mecanuscrito: 199)	En el mundo de la victoria estaba solo como una estrella que cae, que siempre cae, sin lograr el destino. “Sube a la cumbre del Pisgá, y alza los ojos hacia el poniente, el septentrión, el sur y el oriente, y contempla con tus ojos, pues no has de pasar este Jordán”. (2019: 298)
Trataba tal vez de justificarse ante su conciencia. A ellos dos, a su bochornosa juventud. Podría incluso ser mas [sic] sincero recomendando en vez de fe, el pillaje, el suicidio. ¿Por qué quería engañar en el último momento? El [sic] iba a morir, era seguro. (Mecanuscrito: 253)	Trataba tal vez de justificarse ante su conciencia, apelando a ellos dos, a su juventud. ¿Por qué se quería engañar también en su último momento? Iba a morir, era seguro. (Mecanuscrito: 225)	Tuvo una súbita piedad por Pablo, le pareció que estaba pidiéndoles algo a ellos dos, a su juventud. ¿Por qué se quería engañar también en su última hora? Iba a morir, era seguro. (2019: 324)

Ana María Matute tampoco recuperó en la versión de *Luciérnagas* los pasajes en los que se cuestiona la educación que recibió la protagonista, como podemos ver a continuación:

<i>LUCIÉRNAGAS (1953)</i>	<i>EN ESTA TIERRA (1955)</i>	<i>LUCIÉRNAGAS (1993)</i>
[...] le sorprendió escondiendo un grueso libro de tapas rojas. La miró con ojos amenazadores, como advirtiéndole que era mejor no decir ni preguntar nada. Sol salió en silencio, experimentando un débil desprecio, porque suponía que su hermano también leía aquellos librotos pornográficos que en Saint-Paul ¹⁴ corrían de mano en mano, clandestinamente.	[...] le vio esconder un grueso libro de tapas rojas. Sol, para no molestarle, salió en silencio, experimentando un débil desprecio, suponiendo que leía algún librote pornográfico de los que se exhibían profusamente en los quioscos de las Ramblas. (Mecanuscrito: 20)	[...] le vio esconder un grueso libro de tapas rojas. Sol, para no molestarle, salió en silencio, experimentando un débil desprecio, suponiendo que leía algún librote pornográfico de los que se exhibían profusamente en los quioscos de las Ramblas. (2019: 119)

¹⁴ Saint-Paul es el colegio religioso dirigido por monjas al que acude la protagonista, Sol.



(Mecanuscrito: 15)		
Bruscamente, recayeron sobre ella los nueve años de Saint-Paul, con todos sus prejuicios inútiles, sus enseñanzas inútiles. Vino a su imaginación el recuerdo de aquel tomo de Catecismo, del Padre Ripalda, aquel librito menudo de sus años párvulos, con sus grabados primarios. (Mecanuscrito: 232)	De repente recordó el tomito de Catecismo, del Padre Ripalda, con sus grabados primarios. (Mecanuscrito: 232)	Y recordó el tomito de Catecismo del padre Ripalda, con sus grabados. (2019: 308)

Sin embargo, podemos ver fragmentos donde presuponemos que la autora se autocensuró y en la versión de 1993 decidió despojarse de ellos, como podemos ver en el siguiente pasaje:

“Se acababa el colegio, las lecciones mal aprendidas, el olor a las monjas” (Mecanuscrito: 2) frente a “Se acababa el colegio, las lecciones mal aprendidas, la severa disciplina de las monjas” (2019: 106).

Del mismo modo, también están presentes los cambios que tienen que ver con la representación de la Guerra Civil en la trama. Las alteraciones afectan a la descripción de personajes – como los dos primeros – y a la descripción de situaciones –el último fragmento –. En la primera versión de *Luciérnagas* el narrador muestra una visión más objetiva de la guerra y no se adscribe a ningún bando, sin embargo, este hecho cambia en *En esta tierra*. En el primer fragmento podemos ver cómo se otorga una connotación negativa a la revolución; y, por el contrario, se ofrece una visión en consonancia con el propagandismo ideológico de la contienda bélica refiriéndose al ejército sublevado como el “Ejército Nacional”; de igual manera, alude a los aviones que sobrevuelan la “ciudad roja” como un símbolo de “libertad”. De esta forma, podemos ver cómo la autora practica la autocensura para que el lector encargado del informe le conceda la autorización¹⁵.

¹⁵ Estruch Tobella también señaló en su artículo *Las tres versiones de Luciérnagas* alteraciones destinadas a cambiar la orientación política.



<i>LUCIÉRNAGAS (1953)</i>	<i>EN ESTA TIERRA (1955)</i>	<i>LUCIÉRNAGAS (1993)</i>
Entonces, la seguía gritaba lo que ellos y, como ellos, levantaba el puño. De este modo, un mundo desquiciado, nuevo, se abría ante sus ojos. Poco a poco, se veía impelido hacia aquellos seres. Hacia aquel colectivo “dejarse llevar”, hacia aquel inconsciente vivir al día, que le agradaba. (Mecanuscrito: 78)	Entonces, gritaba como ellos, gritaba y levantaba el puño, sin saber mucho más el porqué, llevado de la sugestión mimética de lo colectivo. De este modo, un mundo nuevo, desquiciado, se abría ante sus ojos. Poco a poco se veía impelido hacia aquellos seres, hacia el fácil “dejarse llevar”, comunitario, suprema y aborregada aspiración de las masas democráticas, hacia aquel inconsciente vivir al día que le agradaba, como a todo ser débil, por cómodo. (Mecanuscrito: 78)	Entonces, gritaba como ellos, gritaba y levantaba el puño, sin saber del todo el porqué. (2019: 177)
La ciudad parecía revolverse en un último estertor. En las calles se advertía una huida presurosa y angustiada, mal velada. [...] Oyó entonces algún comentario, referente al Ejército que se aproximaba a la ciudad. (Mecanuscrito: 302)	La ciudad roja se revolvió en su último estertor. Los republicanos huían presurosos ante el avance del Ejército Nacional, y en las calles se palpaba el miedo y la angustia, mal velada. [...] Franco avanzaba, avanzaba. [...] Oyó, con curiosidad, algún comentario, aún acalorado, receloso, referente a los Nacionales, cada día más próximos. (Mecanuscrito: 266)	La ciudad se revolvió como en un último estertor, las gentes huían presurosas ante el avance del ejército de Franco, y en las calles se palpaba la pena y la angustia, mal veladas. [...] Franco avanzaba, avanzaba. [...] y oía algún comentario, aún acalorado, receloso, referente a los que avanzaban, cada vez más próximos. (2019: 364-365)
Los aviones volaban cada vez más bajo, como bandas en acecho. (Mecanuscrito: 345)	Los aviones volaban cada vez más bajo, como un anuncio de la inminente libertad. (Mecanuscrito: 286)	Los aviones volaban cada vez más bajo. (2019: 382)

En definitiva, podemos ver cómo las tres versiones de *Luciérnagas* guardan bastantes similitudes entre ellas y más que la recuperación de “la primitiva versión” tenemos una reescritura de la novela, con un estilo mucho más cuidado. Si bien es cierto que se suprimen algunos fragmentos añadidos a la versión de *En esta tierra*, otras veces la autora opta por conservarlos. Del mismo modo, tal y como hemos evidenciado, hay fragmentos que fueron suprimidos de la primera versión y que Matute no recuperó en la versión de 1993. Por otro lado, tal y como señala Estruch, hay pasajes en los que “la primera y la segunda versión son casi idénticas” (2014: 2). Además, a estas



tres versiones habría que sumar la versión que Ana María Matute presentó al Premio Nadal en 1949, pero, lamentablemente, es ilocalizable.

En suma, estamos ante una obra con tres versiones y, en nuestra opinión, es necesaria una edición crítica que englobe los tres textos y permita un estudio completo de *Luciérnagas*.

La (no) recuperación de su producción literaria: *Los Abel* (1948) y *Los hijos muertos* (1958)

Los Abel (1948) y *Los hijos muertos* (1958) son otras novelas de la autora que tuvieron que enfrentarse a la *tijera censora*. En primer lugar, analizaremos *Los Abel*. Para ello, nos hemos apoyado en las galeradas que se conservan en el AGA, en la primera edición publicada por Destino en 1948 y, por último, en la edición de 2015 en formato digital a cargo de la editorial Planeta. En segundo lugar, para el cotejo de *Los hijos muertos* nos hemos servido del texto que podemos consultar en el AGA, de la edición de José Mas y M. Teresa Mateu en la editorial Cátedra y, finalmente, de la edición en formato digital de 2015 de la editorial Planeta. Tras el cotejo de los diferentes textos hemos advertido que la censura que un día condicionó y coaccionó las novelas sigue reproduciéndose en las ediciones consultadas.

Los Abel fue presentada a censura por la editorial Destino el 12 de agosto de 1948 y se le asignó el expediente N.º 4030-48¹⁶. El lector a cargo del informe autorizó la publicación con las supresiones indicadas en las páginas 28, 29 y 33 por considerarse un ataque a la moral (AGA 21/08406). Como hemos comentado anteriormente, la mujer tenía que encarnar la moral católica.

En el primer fragmento observamos que la incidencia de la censura sigue estando vigente en la edición de 2015; además, la autora censura la frase anterior “luego encontré sus ojos, obsesionados por una idea fija” para evitar que en la revisión el censor decidiera suprimirla por insinuar una escena inmoral, un beso. Lo mismo sucede en el segundo fragmento censurado, que retrata una escena demasiado “erótica” para la moral del régimen franquista.

¹⁶ AGA Sign. 21/08406 Exp. 4030-48.



Las tachaduras hacen que el lector no comprenda bien el asombro de Eloy, que acaba de ser rechazado por Valba.

EXPEDIENTE N.º 4030-48	PRIMERA EDICIÓN 1948	EDICIÓN FORMATO DIGITAL 2015
<p>Y entonces hubo un silencio largo y lamentable. Le observaba de soslayo; tenía las manos cruzadas sobre sus rodillas, atenazadas como dos zarpas torpes y brutales.</p> <p>Luego encontré sus ojos, obsesionados por la idea fija. Su boca cayó pesadamente, como una insistente quemadura viva. Era difícil sustraerse a la lava de su voracidad.</p> <p>Me sorprendió, esto es lo cierto. Aquella mañana había cedido a Dios sabe que impulso sentimental cuando le dije que iría con él a esperar a los cazadores. Pero no pensé en aquello, porque no lo conocía. Luego, repentinamente, me di cuenta de que tenía la tela raída de su abrigo estrujada entre mis manos. Y a él su respiración y su torpeza lo convertían en un muñeco grande y grotesco. Todo esto lo vi y percibí con una claridad angustiosa, y no sé qué había en ello que alejó de mí todo sentimiento de abandono. ¡Dios, qué vacío, qué sequedad interna me obligó a apartarme de él! Era una repentina y desoladora sensación, del algo muerto prematuramente. Y no repugnancia: solo un frío yermo que apagó aquel pobre fuego incipiente. Quizá le sorprendí también a él, porque logré desasirme con facilidad.</p> <p>Se quedó mirándome, indeciso. Brillaba el filo de sus dientes, pero sus pupilas parecían confundirse con el blanco de los ojos (Mecanuscrito: 28- 29)</p>	<p>Y entonces hubo un silencio largo y lamentable. Le observaba de soslayo; tenía las manos cruzadas sobre sus rodillas, atenazadas como dos zarpas torpes y brutales.</p> <p>Se quedó mirándome, indeciso. Brillaba el filo de sus dientes, pero sus pupilas parecían confundirse en el blanco de los ojos. (p. 87)</p>	<p>Y entonces hubo un silencio largo y lamentable. Le observaba de soslayo; tenía las manos cruzadas sobre sus rodillas, atenazadas como dos zarpas torpes y brutales. Se quedó mirándome, indeciso. Brillaba el filo de sus dientes, pero sus pupilas parecían confundirse en el blanco de los ojos.</p>
Estaba demasiado próximo su	Estaba demasiado próximo su	Estaba demasiado próximo



<p>fuerza, su atroz y avasalladora fuerza. Y me parecía que cada beso suyo era un pedazo de vida que le estaba robando, segundos de su existencia, que yo poseía ávidamente. Era un rabioso chocar de dientes, un abrazo cada vez más innoble. Había allí un poco amargo, ácido. Despertaba en mí lo que Eloy nunca conseguiría nunca satisfacer. Y lo sabía. Hasta que, de improviso, sin suavidad, otra vez me invadió aquella desgarradora impresión que me helaba la sangre. (Manuscrito: 33)</p>	<p>fuerza, su atroz y avasalladora fuerza. Hasta que, de improviso, sin suavidad, otra vez me invadió aquella desgarradora impresión que me helaba la sangre. (p. 99)</p>	<p>su fuerza, su atroz y avasalladora fuerza. Hasta que, de improviso, sin suavidad, otra vez me invadió aquella desgarradora impresión que me helaba la sangre.</p>
--	---	--

Por otro lado, *Los hijos muertos*¹⁷ fue presentada a censura el 14 de mayo de 1958 por la editorial Planeta y, como veremos a continuación, la incidencia de la censura fue mayor que en *Los Abel*. *Los hijos muertos* pasó hasta por tres lectores diferentes: el primer lector fue el cura Miguel de la Pinta que autorizó su publicación. Sin embargo, esto no fue suficiente y se encargó un nuevo informe a dos lectores: Eznarriaga y Pablo Muñoz. Ambos tacharon numerosas palabras, en su mayoría malsonantes, como veremos a continuación. Eznarriaga propuso tachaduras en las páginas 30, 149, 150, 151, 192, 248, 293, 296, 497, 500, 577, 612, 625, 633 por ser un ataque a la moral y según él “podrían [sic] suprimirse o sustituirse por puntos suspensivos, pues aunque reflejan un modo de hablar corriente de los personajes no son imprescindibles”. El último lector, Jose de Pablo Muñoz, señaló en su informe que “deben suprimirse las palabras subrayadas en las paginas [sic]: 184, 203, 204, 248, 257, 259, 261, 284, 285, 288, 290, 291, 298, 308, 323, 336, 429, 430, 625, 626” (AGA 21/11995)

En la siguiente tabla se puede apreciar que, al igual que en *Los Abel*, las palabras que un día el censor silenció siguen estando ausentes en las últimas versiones publicadas.

¹⁷ AGA Sign. 21/11995 Exp. 2322-58.



EXPEDIENTE N.º 2322-58	EDICIÓN DIGITAL 2015	EDICIÓN CRÍTICA DE LA EDITORIAL CÁTEDRA (2016)
Cuando en julio de 1936 estalló la guerra en tras unas horas e incertidumbre, Negroz quedó dentro de la zona nacional. (Mecanuscrito: 30)	Cuando en julio de 1936 estalló la guerra, tras unas horas de incertidumbre, los de Hegroz vieron llegar por la carretera algunos coches con falangistas armados.	Cuando en julio de 1936 estalló la guerra, tras unas horas de incertidumbre, los de Hegroz vieron llegar por la carretera algunos coches con falangistas armados (2016: 209)
La naranja que se comía la puta , el limpiabotas, la corista flaca, de regreso a la pensión. (Mecanuscrito: 149)	La naranja que se comía la esquinera, el limpiabotas, la corista flaca, de regreso a la pensión	La naranja que se comía la esquinera, el limpiabotas, la corista flaca, de regreso a la pensión. (2016: 308)
Y aquellos que miró con más curiosidad, estupefacto, desde su primera inocencia: los últimos de la noche, los juerguistas que bajaban de la ciudad alta, los señoritos con la camisa sucia, los maricones ricos , los pintores, los intelectuales, turistas, rientes, fatigados [...] (Mecanuscrito: 150)	Y aquellos que miró con más curiosidad, estupefacto, desde su primera inocencia: los últimos de la noche, los juerguistas que bajaban de la ciudad alta, los «señoritos» con la camisa sucia. Turistas, rientes, fatigados [...]	Y aquellos que miró con más curiosidad, estupefacto, desde su primera inocencia: los últimos de la noche, los juerguistas que bajaban de la ciudad alta, los «señoritos» con la camisa sucia. Turistas, rientes, fatigados [...] (2016: 309)
[...] sus guisos grasientos, su blenorragia , sus pucheros, sus legañas [...] sus riñas, sus coitos [...] (1958: 151)	[...] sus guisos grasientos, sus pucheros, sus legañas [...] sus riñas, sus partos [...]	[...] sus guisos grasientos, sus pucheros, sus legañas [...] sus riñas, sus partos [...] (2016: 309)
Seguía el calor, el sol impío y central, cuando llegó un hombre, de corta estatura, nervioso, duro, Socialista, exsuboficial de Regulares. Venía enviado por López Tienda ¹⁸ . En seguida le llamó a su lado (Mecanuscrito: 184)	Seguía el calor, el sol impío y central, cuando llegó un hombre, de corta estatura, nervioso, duro, Socialista, exsuboficial de Regulares. Venía enviado por el capitán Arcos. En seguida le llamó a su lado.	Seguía el calor, el sol impío y central, cuando llegó un hombre, de corta estatura, nervioso, duro, Socialista, exsuboficial de Regulares. Venía enviado por el capitán Arcos. En seguida le llamó a su lado (2016: 336)
Ah, Isabel, ¿no fuiste tú la que lo dijo, aquel día, con los puños apretados, delante del viejo? ¿No fuiste tú la que dijiste: «¡Deberíamos abrasarla a ella con carbones encendidos, y a él echarlo a la nieve, descalzo, a latigazos, como a un perro! ¡Y que nunca sepa más de ella!»?...¿No fue Isabel Corvo, la cristiana, la	Ah, Isabel, ¿no fuiste tú la que lo dijo, aquel día, con los puños apretados, delante del viejo? ¿No fuiste tú la que dijiste: «¡Deberíamos abrasarla a ella con carbones encendidos, y a él echarlo a la nieve, descalzo, a latigazos, como a un perro! ¡Y que nunca sepa más de ella!»? La soltó y se fue hacia la pared.	Ah, Isabel, ¿no fuiste tú la que lo dijo, aquel día, con los puños apretados, delante del viejo? ¿No fuiste tú la que dijiste: «¡Deberíamos abrasarla a ella con carbones encendidos, y a él echarlo a la nieve, descalzo, a latigazos, como a un perro! ¡Y que nunca sepa más de ella!»? La soltó y se fue hacia la pared (2016:

¹⁸ La alusión al capitán López Tienda se suprime también en las páginas 203, 204



justa, la intachable, quien dijo eso? ¡Para ti no hay más que una clase de pecado, Isabel corvo, un pecado que tú no has cometido! La soltó y se fue hacia la pared (Mecanuscrito: 248)		338).
Miguel Álvarez ¹⁹ dio dos vueltas sobre sí mismo y estuvo a punto de caerse de la mesa, o cama, o lo que fuera, en que le echaron (Mecanuscrito: 257)	Miguel Fernández dio dos vueltas sobre sí mismo y estuvo a punto de caerse de la mesa, o cama, o lo que fuera, en que le echaron.	Miguel Fernández dio dos vueltas sobre sí mismo y estuvo a punto de caerse de la mesa, o cama, o lo que fuera, en que le echaron (2016: 397)
Porque ella no era como las otras, como las que él trato, ni una golfilla, ni una puta , ni una de aquellas imbéciles de allá arriba, “vírgenes orgullosas y viciosas”, que tan bien tuvo ocasión de conocer. No, Mónica no era ni golfa, ni asustadiza, ni bien educada, ni descarada. Era... “Eso era cosa rara”. (Mecanuscrito: 293)	[Pasaje suprimido]	[Pasaje suprimido]
“¡Hijo mío...! ¡Mierda! ¡Puñetera mierda!”. “Mira, mira; aquí, a tu hijo, comiendo el arroz con pollo del día de la Merced”. (Mecanuscrito: 447)	“Hijo mío...!”. “Mira, mira; aquí, a tu hijo, comiendo el arroz con pollo del día de la Merced!...”	“Hijo mío...!”. “Mira, mira; aquí, a tu hijo, comiendo el arroz con pollo del día de la Merced!...” (2016: 600)
<ul style="list-style-type: none"> - Calla, cabrón...calla... dijo roncamente. [...] - Que te calles, cabrón, que te calles [...] - Calla, cabrón, calla... (Mecanuscrito: 496-497) 	<ul style="list-style-type: none"> - Calla, imbécil...calla...— dijo roncamente. [...] - Que te calles, te digo, que te calles... [...] - Calla, animal, calla... 	<ul style="list-style-type: none"> - Calla, imbécil...calla...— dijo roncamente. [...] - Que te calles, te digo, que te calles... [...] - Calla, animal, calla... (2016: 618-619)
<ul style="list-style-type: none"> - ¿Quién ha sido? - El hijo de puta del chico. (Mecanuscrito: 500) 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Quién ha sido? - El chico, es un mal nacido: eso se veía de lejos. 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Quién ha sido? - El chico, es un mal nacido: eso se veía de lejos. (2016: 622)
[...] en algún cabaret de maricas . (Mecanuscrito: 577)	[...] en algún cabaret de poco pelo [...]	[...] en algún cabaret de poco pelo [...] (2016: 693)
« No viven mal, esos hijos de puta », pensó. (Mecanuscrito: 726)	«No viven mal, esos hijos...», pensó.	«No viven mal, esos hijos...», pensó. (2016: 726)

¹⁹ El nombre de Miguel Álvarez se tacha en las páginas 257, 259, 261, 284, 285, 288, 290, 291, 298, 3008, 323, 336, 429 y 430.



612)		
[...] «¡Mai!», la llamó con una voz que se notó distinta, opaca. Mai le rodeó la espalda con los brazos y le pegó la boca al oído. «No, Miguel, ese no... —decía— ya comprendes... eso no puede ser. Yo me casaré en unos días... ¿sabes? —Es inevitable... otras cosas, si, si quieres —¿Qué iba a hacer! pasaron el rato. Al irse el sol sintieron frío. (Mecanuscrito: 624)	«¡Mai!», la llamó, con una voz que se notó distinta, opaca. Pero Mai se estaba poniendo los pendientes. Le sonreía.	«¡Mai!», la llamó, con una voz que se notó distinta, opaca. Pero Mai se estaba poniendo los pendientes. Le sonreía. (2016: 736-737)
No puedo tardar más... «Se fue a la ducha, y él encendió un cigarrillo. Miró el reloj. [...] Uno ve muchas cosas, a lo largo de la vida. Estos no están en la vida de uno. Mai volvía de la ducha, fresca y sonrosada, poniéndose los pendientes. Le sonrió. (Mecanuscrito: 626)	«[...] No puedo tardar más...». Miró el reloj. «[...] Uno ve muchas cosas, a lo largo de la vida. Éstas no están en la vida de uno».	«[...] No puedo tardar más...». Miró el reloj. «[...] Uno ve muchas cosas, a lo largo de la vida. Éstas no están en la vida de uno». (2016: 737)
Y se quedaron muy jodidos por los japoneses [...] (Mecanuscrito: 633)	Y que se quedaron muy jorobados por los japoneses [...]	Y que se quedaron muy jorobados por los japoneses [...] (2016: 745)

Las modificaciones más significativas las encontramos en los dos nombres censurados que se repiten a lo largo de la novela: López Tienda y Miguel Álvarez Pérez. En primer lugar, la autora sustituye López Tienda por Capitán Arcos. El lector tachó este nombre ya que hacía referencia al ejército republicano y lo humanizaba²⁰. Este cambio sitúa al personaje dentro del elenco de personajes secundarios y elimina la relación emocional que el lector pueda sentir (Rotenhburg, 2021: 286). En segundo lugar, cambia Miguel Álvarez por Miguel Fernández, otro nombre cargado de significado. Según Rotenhburg (2021: 257) hace referencia al estudiante falangista, Miguel Álvarez Pérez, que resultó herido cuando volvía a casa tras un homenaje a Matías Montero – un estudiante universitario falangista asesinado en 1934 –.

²⁰ Rafael López Tienda lideró la Columna López-Tienda o Columna de la “libertad”. Esta columna estaba formada por miembros del Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) y de la Unión General de Trabajadores (UGT). López Tienda murió en otoño de 1936.



Para finalizar, vemos como la mayoría de los pasajes tachados corresponden a palabras malsonantes y ofensivas – “puta”, “jodidos”, “cabrón”, “mierda”, “maricones” – o palabras tabúes – “guerra civil” –.

Conclusiones

Al igual que sus compañeras y compañeros de generación, Ana María Matute tuvo que someter sus obras a la tijera censora y, como hemos reflejado en el presente artículo, la incidencia de la (auto)censura en su producción literaria fue notable.

Las novelas que hemos tratado en este artículo se vieron afectadas por el lápiz rojo del censor y por la (auto)censura de la escritora y, probablemente, de los editores²¹. Por un lado, *Luciérnagas* es una novela cargada de simbolismo que refleja la censura invisible que pudo sufrir por parte de los editores y la autocensura. Asimismo, hemos expuesto cómo las similitudes y diferencias de las tres versiones de *Luciérnagas* evidencian la importancia de la recuperación de esta novela en una edición crítica que incluya las tres versiones (*Luciérnagas* 1953, *En esta tierra* 1955 y *Luciérnagas* 1993) para realizar un estudio pormenorizado de las (de)semejanzas. Por otro lado, *Los Abel* (1948) y *Los hijos muertos* (1958) ponen de manifiesto que la censura editorial sigue perpetuándose, de cierta forma, en la actualidad y, por ello, estaríamos ante una herencia cultural mutilada y silenciada.

Cuando se estudia la obra de Ana María Matute el investigador puede contar con ediciones que ofrecen un análisis exhaustivo del estilo, sus personajes, los temas, el espacio, etc. Sin embargo, en ninguna de las ediciones que hemos consultado se menciona la incidencia de la censura, ni en el prólogo ni en las notas a pie de página.

Por ello, es esencial que el filólogo en tanto que investigador y crítico literario recupere la producción literaria que tuvo lugar durante la dictadura franquista para dejar de perpetuar la (auto)censura; para que podamos leer las obras como un día fueron imaginadas por sus autoras. O, como mínimo, que contemos con un prólogo que anticipe al lector que la obra que tiene entre sus

²¹ Soldevila (1967), Moret (2002: 83).



manos está marcada por el lápiz del censor, y poder contar con una edición que coteje todas las versiones que hoy en día se conservan de una misma obra.

Para concluir, nos gustaría señalar el papel significativo que tuvo Ana María Matute dentro de la narrativa española de la posguerra. Ana María Matute transgredió el espacio femenino y se adentró en un mundo patriarcal en el que se fue consagrando como una de las mejores escritoras del siglo pasado. Como hemos visto, los temas de sus novelas no siguen los estereotipos marcados por el régimen franquista y sus protagonistas suelen ser niñas diferentes al resto, chicas “raras”. Además, sus novelas, aunque tienen como telón de fondo la guerra civil, no tienen un objetivo ideológico sino de denuncia social ante las injusticias que experimentó. A través de la mirada infantil e inocente se presenta el conflicto bélico y el posterior desencanto cuando los personajes alcanzan la edad adulta.

Bibliografía

- ABELLÁN, M. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- ALDECOA, Josefina (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Ediciones generales Anaya.
- ALTED VIGIL, Alicia (1991). “Las mujeres en la sociedad española de los años cuarenta” en *Las mujeres y la guerra civil española*. Salamanca: Ed. Ministerio de Trabajo e inmigración, Instituto de la Mujer.
- ESTRUCH TOBELLA, Joan (2014). “Las tres versiones de “Luciérnagas”, de Ana María Matute”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n.º 815, pp. 1-6.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1988). *La novela en el siglo XX*. Madrid: Taurus.
- GAZARIAN-GAUTIER M.L (1997). *Ana María Matute: La voz del silencio*. Madrid: Espasa Calpe.
- LARRAZ, Fernando (2014). *Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (dir.) (2015). *Historia de la edición en España 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- MATUTE, ANA MARÍA (1948). *Los Abel*. Barcelona: Destino.
- MATUTE, ANA MARÍA (1955). *En esta tierra*. Barcelona: Planeta.
- MATUTE, ANA MARÍA [1948] (2015). *Los Abel*. Barcelona: Planeta.
- MATUTE, ANA MARÍA [1958] (2015). *Los hijos muertos*. Barcelona: Planeta.
- MATUTE, ANA MARÍA [1958] (2016). *Los hijos muertos*. Edición de José Más y M.ª Teresa Mateu. Madrid: Cátedra.
- MATUTE, ANA MARÍA [1993] (2019). *Luciérnagas*. Edición de María Luisa Sotelo



- Vázquez. Madrid: Cátedra.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.
- MORET, Xavier (1993). "Matute recupera «Luciérnagas», una novela de niños marcados por la guerra", *El País*, 27-octubre, en https://elpais.com/diario/1993/10/27/cultura/751676405_850215.html [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2021].
- MORET, XAVIER (2002). *Tiempo de editores. Historia de la Edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- PUEYO DOLADER, Olga (2019). "Secuelas y epílogos de la censura editorial. El caso de Gabriel García Badell", *Represura Nueva Época*, n.º 4, pp. 39-70.
- ROTEHNBURG, Anja (2021). *Literatur in der Diktatur – Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute*. (Tesis doctoral). Humboldt Universität, Berlín.
- SANTAMARIA, Sara (2020). *La querella de los novelistas. La lucha por la memoria en la literatura española (1990-2010)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- SARLO, Beatriz (2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1967). "La novela española actual. Tentativa de entendimiento", *Revista Hispánica moderna*, n.º 1-2, pp. 89-108.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980). *La novela española desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- TORTOSA, Virgilio (2014) "El "Ángel de la Historia" en la memoria literaria del franquismo". *Memoria y poéticas de una Europa en Guerra, 1936-1945*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 63-84. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-y-poeticas-de-una-europa-en-guerra-1936-1945/> [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2021].

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 9 de diciembre de 2021



Intersecciones genéricas. Autoetnografía y autobiografía en *Transgenerismos* (2006) de Norma Mejía

Intersections of genre. Autoethnography and autobiography in Norma Mejía's *Transgenerismos* (2006)¹

JUAN MARTÍNEZ GIL
UNIVERSITAT JAUME I DE CASTELLÓ

Resumen: *Transgenerismos* (2006) de Norma Mejía fue la primera tesis doctoral sobre la transexualidad defendida en España por una persona trans. No obstante, el texto posee un valor añadido, ya que puede leerse en clave autobiográfica debido a sus características textuales. En el presente trabajo indagaremos las posibilidades de esta lectura autobiográfica a partir de los desplazamientos que produce la metodología antropológica a la que se adscribe su autora, la autoetnografía. A continuación, mostraremos los mecanismos que Mejía utiliza para dialogar en su escritura con ambas convenciones, la literaria y la académica.

Palabras clave: Estudio trans, autobiografía, autoetnografía, Norma Mejía, *Transgenerismos*

Abstract: Norma Mejía's *Transgenerismos* (2006) was the first Phd dissertation about transsexuality defended in Spain by a trans person. Nevertheless, the text has an added value as it can also be read as an autobiography because of its textual characteristics. This paper focuses on the possibilities of that reading, based on the shifts produced by the anthropological methodology to which the author is adscribed: the autoethnography. In addition, we would show the mechanisms used by Mejía in order to dialogue, in her writing, with both discourses: literary and academic

Key words: Trans Studies, Autobiography, Autoethnography, Norma Mejía, *Transgenerismos*

¹ El presente artículo ha sido realizado gracias a la ayuda predoctoral FPU19/00371 financiada por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España. Se enmarca en el proyecto "La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y en la comunicación social" (FFI2017- 85227-R).



Introducción

Las autobiografías de mujeres trans irrumpieron a partir de los años 60 en el panorama narrativo anglosajón y francés², especialmente a partir de la publicación de la biografía de Coccinelle de Mario Costa (*Coccinelle est lui*, 1963) y su traducción al inglés. Si atendemos a la información recogida en textos como los de Christine Jorgensen o Jan Morris –ambos recopilados por Ames (2005)– observamos desde sus relatos de infancia las mismas pautas conductuales –jugar con muñecas o vestirse con ropa de la madre a escondidas– que los discursos médicos a partir de los años 50 habían comenzado a calificar de “transexualidad”.

Estos discursos médicos favorecieron una patologización de la transexualidad y promulgaron la imagen de la “buena transexual” que tenía que odiar sus genitales y excitarse con varones, lo que sumado a los citados precedentes textuales autobiográficos y a la tradición cultural de la confesión, acabarían creando un subgénero de autobiografía trans. Por ello, Ken Plummer (1995:42) afirma que estas narrativas terminaron por imponerse a la propia experiencia vital de las personas a las que pretendían reflejar, de forma que se crearon una serie de itinerarios vitales preestablecidos que toda trans que se considerara como tal debía seguir. Así, tras un periodo de degradación y supervivencia, las protagonistas de estas autobiografías acaban por ensalzar el momento en el que consiguen su meta: modificar sus genitales quirúrgicamente para abandonar las desdichas que provoca su sexo de nacimiento, a modo de *bildungsroman* trans (Ames 2005: xii).

No obstante, el panorama literario de este tipo de obras en España esbozaría un escenario bien diferente según Mérida Jiménez (2018). La censura y persecución de las minorías sexuales durante la dictadura franquista (1939-1975), el carácter de las sociedades católicas que limita la confesión al ritual sacramental, el origen socioeconómico y la escasa formación académica de la mayoría de las personas que se atrevían a vivir como trans –aquellas que no tenían nada que perder–, así como las drogas y el sida que diezmaron a la po-

² Utilizamos aquí el término “trans” para referirnos a personas transgénero, transexuales y travestis por resultarnos el más adecuado para identificar a las autoras de una serie de textos anteriores a los años 90, momento en el que se empezó a gestar una conciencia que diferenciaba las tres categorías que incluye el término (Stryker 2008: 145-149).



blación lumpen del país, provocaron unas condiciones de existencia casi nulas y una muy difícil distribución para este tipo de documentos en la segunda mitad del siglo XX. Tan solo a partir del año 2000, la aparición de algunas publicaciones que rescatan relatos biográficos en la España de los 60, 70 y 80, arrojarán un poco de luz al panorama de las historias de vida trans de esta época: volúmenes como las *Memorias trans* (2006) de Pierrot o *De niño a mujer. Biografía de Dolly Van Doll* (2007). Así,

auspiciadas por el paso del tiempo, animadas por el reconocimiento de una legislación que ya no las ignora, incluso rehabilitadas por un 'movimiento gay y lésbico' que ya no las evita, la primera década del milenio puede definirse como el del inicio de la recuperación de la memoria trans en España (Mérida Jiménez 2018: 161).

Curiosamente, la Serie General Universitaria de Edicions Bellaterra publicó en 2006 *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica* de Norma Mejía. Este ensayo, derivado de su tesis doctoral en Antropología Social por la Universitat de Barcelona, resulta de especial interés por diversos motivos. En primer lugar porque, aunque se presente como un texto académico, una altísima cantidad de su contenido corresponde al relato experiencial de la propia autora, circunstancia que nos permite leerlo en clave autobiográfica. Este desplazamiento del género académico al relato autobiográfico se produce debido a la particular metodología que emplea: *Transgenerismos* es una etnografía extrema o autoetnografía, un tipo de trabajo antropológico en el que la visión investigadora (*etic*) y la del objeto de investigación (*emic*) se fusionan.³ Norma Mejía se retrata como una transexual que estudia la experiencia de la transexualidad.

A través de una cantidad ingente de anécdotas y relatos, pretende teorizar sobre este fenómeno en un plano psicológico, biológico, cultural, social y antropológico utilizando, además del material autobiográfico, entrevistas, diferentes documentos y citas de naturaleza académica. Todo ello se culmina con unos anexos formados por el certificado que acredita su vaginoplastia, el infor-

³ La distinción entre *emic* y *etic* es introducida en la Antropología por Kenneth Pike, lingüista estructuralista (Harris 1982: 49-61). De esta forma "lo que caracteriza a las operaciones de tipo *emic* es la elevación del informante nativo al status de juez último de la adecuación de las descripciones y análisis del observador [...] El rasgo distintivo de las operaciones de tipo *etic* es la elevación de los observadores al status de jueces últimos de las categorías y conceptos empleados en las descripciones y análisis" (Harris 1982: 47).



me psiquiátrico que le diagnostica un trastorno de identidad sexual y la entrevista, de veintiocho páginas, a una transexual que lleva por título “Lola, una superviviente” (343-370).

Nacida en Bogotá en 1944, a los diecinueve años Norma Mejía se mudó a París y más tarde a Barcelona, donde se estableció. Estudió cinematografía, derecho y un doctorado en Antropología. Trabajó a lo largo de su vida como realizadora, redactora, prostituta y abogada, habiendo ejercido de esto último en el Col·lectiu de Transsexuals de Catalunya (CTC). Su posición como disidente de género en el sistema heteropatriarcal (transgénero/transexual) la convierte en un sujeto imprevisto en el campo de la academia y en el de la producción autobiográfica en España⁴. Su relato de vida va desde su juventud como varón que forma parte de una acomodada burguesía colombiana, hasta sus noches de prostitución en el Arco barcelonés a sus casi cincuenta años.

La hipótesis de la que partimos es la posibilidad de ofrecer una lectura autobiográfica de *Transgenerismos*, aunque no se adscriba oficialmente a este género ni sea catalogada editorialmente como tal. En el presente trabajo, abordaremos las especificidades que permiten entender el texto en clave autobiográfica, así como sus interrelaciones con la práctica etnográfica. A su vez, analizaremos las distorsiones de la convención que se encuentran en el propio texto a partir del uso de un discurso híbrido que oscila entre lo literario y lo teórico.

***Transgenerismos* en clave autobiográfica**

Transgenerismos está formado por diecisiete capítulos, unas conclusiones a modo de resumen de su historia de vida, una bibliografía y tres anexos. En él, Mejía repasa diferentes conceptos o experiencias a partir de ejes temáticos que no quedan imbricados en un orden temporal (autobiográfico) o una metodología académica, sino que se suceden de forma aleatoria. De esta forma, pasamos sin ningún tipo de transición de un capítulo como “5. Los inicios” (87-104), donde expone sus primeras experiencias con el mundo trans barcelonés, a otro como “6. Precedentes y realidades trans” (105-122), en el que re-

⁴ No podemos olvidar que se trata de la primera tesis doctoral en Antropología sobre la transexualidad defendida en el sistema universitario español por una transexual. Del mismo modo que su única novela, *Lorena mi amor* (2004), es la primera novela escrita por una trans publicada originariamente en España.



sume y reproduce algunos estudios sobre el activismo y la realidad trans estadounidense. Esta peculiar composición genera múltiples interrogantes: ¿qué desplazamientos permiten la lectura autobiográfica del texto? ¿Existe una intención memorística voluntaria por parte de la autora o se trata de un cambio azaroso? ¿Podemos entender *Transgenerismos* exclusivamente como texto autobiográfico o exclusivamente como texto académico?

La primera respuesta nos la proporciona Mejía en una de las últimas páginas del volumen: *Transgenerismos* tiene un origen textual desafortunado que puede explicar su cierta amorfía como ensayo resultado de su tesis doctoral. Su autora relata cómo tuvo un problema con el ordenador y se vio obligada a rehacer la tesis con retazos que conservaba en diferentes lugares, gracias a la ayuda inestimable de su amiga Noemí. Esta circunstancia adversa se convierte en la justificación diegética de su *modus operandi*, lo que provoca una estructura, en ocasiones, inconexa y fragmentaria. Mejía considera este suceso como anecdótico y apenas lo menciona en un paréntesis: “La redacción de esta tesis me absorbe bastante, y mi poca habilidad con el ordenador no me ayuda mucho (hace poco borré accidentalmente toda la tesis y tuve que reconstruirla, no sé si completa, a partir de las partes de las que Noemí había hecho copias electrónicas)” (324).

Una confesión tan grave como el hecho de desconocer si ha podido recomponer de forma “completa” su propia tesis doctoral se introduce sin aparente importancia⁵. De hecho, esta anécdota que podría explicar la peculiar composición del texto, también puede ofrecer una respuesta al contenido autobiográfico en sí. Según la presente confesión, Mejía considera su tesis doctoral como una carga, un asunto que le absorbe y que le quita “una cosa actualmente muy preciosa para mí: tiempo” (324); por otro, Mejía reconoce que ha tenido que reconstruir todo el texto con notas y fragmentos, pues sus archivos informáticos se han borrado y tiene que presentar un trabajo académico. No resultaría descabellado pensar que, finalmente, Mejía se inclina por convertir su

⁵ Hacemos referencia al texto como “tesis doctoral” aunque manejemos la edición de Bellaterra publicada como “ensayo”. Esto se debe a que la autora utiliza esta nomenclatura en todo momento dentro del texto así como al hecho de que fuentes cercanas al tribunal que la evaluó nos han confirmado que el texto es prácticamente idéntico. A pesar de que la tesis se encuentre fuera de consulta en el catálogo de la Universitat de Barcelona y no hayamos podido cotejarla, se dan certezas suficientes como para considerarla dentro del género “tesis doctoral”.



propia vida en materia académica, de forma que la ampliación con relatos de experiencias –propias y ajenas– y con documentos dispersos, pueda ser la mejor opción para depositarla y recuperar su “precioso tiempo”. El hibridismo textual que descubrimos en su trabajo no es por tanto casual, sino causal.

La escritura de *Transgenerismos* queda marcada por este suceso. Durante los primeros cuatro capítulos encontramos un texto con un tono muy académico, lleno de referencias, citas y digresiones teóricas. Sin embargo, a partir del quinto, Mejía realiza toda una explosión memorística y cambia el rumbo escritural del trabajo, introduciéndose de lleno en el formato de la historia de vida. Tan solo los capítulos 6, 9 y 13 volverán a mantener un tono casi completamente académico –aunque igualmente incluyen materia vital en forma de anécdotas. De esta manera, de los diecisiete capítulos que forman *Transgenerismos*, siete de ellos (1, 2, 3, 4, 6, 9, 13) se presentan con una metodología escritural más próxima a la convención universitaria y diez (5, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17) ofrecen una recreación autobiográfica en forma de narración, si bien encontramos referencias bibliográficas, probablemente incluidas para mantener la apariencia del formato tesis doctoral.

Mejía, pues, lleva a cabo de forma simultánea una narrativa autobiográfica y un relato investigador. Como en una carrera de fondo, es el relato de su vida el que acaba por sobrepasar la dimensión académica. Ella misma llega a afirmar con respecto a la elección de su tema de tesis doctoral que “me ocurrió con mis estudios de antropología lo mismo que con mi vida: había intentado excluir de ellos a la transexualidad, y la transexualidad había acabado apoderándose de ellos” (130). Más allá de la opción que apunta, podemos afirmar que es su propia vivencia la que se adueña de su trabajo, también a nivel metodológico, estructural y genérico. Así, conforme más se aproxima el final de la tesis, observamos con mayor nitidez esta imposición del yo autobiográfico sobre el yo académico. Incluso cuando se introducen referencias teóricas –citas, disquisiciones, uso de datos estadísticos–, las anécdotas personales con las que pretende ilustrar su utilidad son a la vez usadas como argumento de ejemplo y autoridad, en tanto que reflejan su propia experiencia como sujeto trans legitimado para corroborar el tema que trata.



No obstante, según indica Mérida Jiménez (2015: 80), existe otra variable de suma importancia que permite a Mejía hacer uso de este recurso de supervivencia que es la escritura autobiográfica, que no es otra que el uso de la etnografía extrema aplicada como metodología de trabajo⁶. Por ello, considero indispensable establecer algunas interrelaciones entre la escritura autoetnográfica y la autobiográfica con el objetivo de valorar los debates y sinergias que generan ambas modalidades y sus posibilidades textuales.

Autoetnografía como autobiografía

Ya en las primeras páginas del volumen, Mejía explica en qué consiste la metodología de su tesis: “Imparcial y parcial, con un punto de vista tan pronto *etic* como *emic*, pues a la vez que sujeto, soy uno de los objetos de esta tesis (lógicamente, del que tengo más información)” (Mejía 2006: 21). A continuación, incluye dos citas académicas sobre la etnografía extrema de Bolin y Granskog (2003) y asume ya durante todo el texto que este es su método de trabajo: “desde el principio he querido dejar clara mi condición de transexual, lo que adscribe este estudio a la corriente de la etnografía extrema” (39).

Dentro del ámbito de las ciencias sociales, la autoetnografía consiste en un tipo de práctica cualitativa que basa su trabajo de campo en la unión de la visión *emic* y *etic*, la creación de un trabajo etnográfico a partir de la propia experiencia del investigador como sujeto y objeto de estudio. Ellis, Adams y Bochner (2015) afirman que “para hacer y escribir autoetnografía, el investigador aplica los principios de la autobiografía y de la etnografía. Así, como método, la autoetnografía es, a la vez, proceso y producto” (250). Por lo tanto, la *deshabilitación* de las fronteras entre *etic* y *emic* procedentes de la etnografía tradicional permite un espacio propicio al uso del relato personal y autobiográfico. En este contexto, quizás la pregunta más pertinente no sería tanto qué desplazamientos realiza Mejía en el plano etnográfico, sino en qué momento la literatura autobiográfica puede ser entendida como una práctica etnográfica.

⁶ Mejía utiliza la terminología de “etnografía extrema” que toma de Bolin y Granskog (2003). En la actualidad, y especialmente en el ámbito hispánico, el término con mayor difusión para este tipo de enfoque es el de “autoetnografía” (Esteban 2004, Blanco 2012).



No obstante, la utilización del relato autobiográfico no es de nueva creación en el terreno de las ciencias sociales. La metodología cualitativa conocida como “historias de vida”, popularizada por la Escuela de Chicago a partir de los años 20, consiste en la realización de investigaciones sobre la sociedad en base a las experiencias de sus individuos –usualmente a través de la entrevista como formato (Feixa 2000). De hecho, Jesús M. de Miguel en su manual *Auto/biografías* (2017:94-95) diferencia entre “historia de vida” y “biografía/autobiografía” aludiendo a que la primera es un testimonio oral y la segunda un testimonio escrito. Nieto Piñero (2008: 25) realiza una distinción idéntica pero aludiendo a “narrativas” en lugar de “biografía/autobiografía”⁷. Por lo tanto, cuando el etnógrafo realiza un ensayo a partir de la narración de su propia historia personal, este resultaría en una investigación autoetnográfica.

La cercanía entre las “historias de vida” de las ciencias sociales y las “autobiografías” literarias queda planteada por de Miguel, de forma que “parecen novelas. No suele quedar claro si se trata de ensayos (no ficción) o de novelas (ficción). Suelen tener un alto grado de contenido literario. Las palabras, usos del lenguaje, expresiones, tienen una importancia central” (2017: 83). Se descubren, así, intersecciones posibles entre la literatura y la sociología cualitativa en la lectura de cualquier documento que por sus características se encuentre en la frontera epistemológica de ambos campos de estudio. Un volumen como el de Mejía, aunque se aproxime en sus primeros capítulos a la convención académica y la investigación teórica, acaba por ceder ante su propia historia de vida a la manera literaria, autobiográfica, lo que genera la disolución de fronteras entre un género textual y el otro, una oscilación que apenas puede ser salvada por sus paratextos⁸.

⁷La perspectiva que toma el presente trabajo no realiza esta distinción. En cualquier caso, *Transgenerismos* contendría ambos formatos, pues recoge hasta tres entrevistas a diferentes mujeres transgénero que se deberían considerar en el primer grupo –a María (97-102), Berta (145-146) y Lola (343-370)– y relatos vivenciales de la propia Mejía, que pertenecerían al segundo.

⁸ Nótese que hay un cambio de título en la tesis doctoral registrada en 2005 en la UB (*Transgenerismos: ensayo de etnografía extrema*) y la publicación de Bellaterra de 2006 (*Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*). Podría tratarse de una decisión editorial para salvaguardar las distancias genéricas dentro de esta “Serie General Universitaria”.



De esta forma, los recursos narrativos presentes en *Transgenerismos*, y que principalmente asumimos como propios de la literatura, también tienen cabida en la práctica autoetnográfica. Al igual que de Miguel, Mercedes Blanco incide en las posibilidades retóricas que descubrimos en dicho formato ensayístico, ya que “una característica imprescindible para la mayoría de los autores revisados situados en la corriente de la autoetnografía es la presencia de una estructura narrativa —que incluye una trama o el argumento del relato” (2012: 172-173).

En la obra de Mejía, numerosos fragmentos con “estructura narrativa” cuentan historias pertenecientes a sus propias memorias y son expuestos como parte integrante del trabajo doctoral. En “17. Viaje al otro sexo en el país de las kathoey” (313-324), relata su vaginoplastia en el Hospital Internacional de Phuket, Tailandia. Sin embargo, no se trata de un episodio aislado en donde pretende dar una muestra sociológica de la experiencia de la cirugía de reasignación sexual (CRS), sino que existe toda una cohesión literaria que produce conexiones con el relato de capítulos anteriores. Así, tras explicar el deseo de operarse en “12. La decisión” (247-256) se remite al inicio del capítulo 17: “Como no hay plazo que no se venza, los largos nueve meses con que empecé a preparar el viaje a Tailandia acabaron convirtiéndose en los pocos segundos que quedaban para que despegara el avión rumbo a Londres, la primera etapa” (313). El tiempo diegético del relato acompaña al tiempo de lectura, donde tras cinco capítulos, “nueve meses” pasaron. No pretendo insinuar que Mejía establezca un relato lineal, puesto que no lo hace, sino más bien demostrar cómo utiliza formatos narrativos y figuras retóricas propios de la literatura que no acostumbran a darse en la escritura académica.

Por este motivo, y según la bibliografía consultada, el trabajo de Mejía quedaría legítimamente insertado en el género de la autoetnografía⁹. Como planteaba Mérida Jiménez (2015) son precisamente las posibilidades de esta modalidad antropológica las que le otorgan la moldeabilidad necesaria para

⁹Según la subclasificación de autoetnografías que proponen Ellis, Adam y Bochner (2015), *Transgenerismos* podría catalogarse dentro de las “narrativas personales” que “proponen entender al sí mismo o a algún aspecto de la vida, ya que se entrecruza con el contexto cultural, se conecta con otros participantes como co-investigadores, e invita a los lectores a entrar en el mundo del autor y utilizar lo que aprende allí para reflexionar, entender y hacer frente a sus propias vidas” (258).



una lectura en clave literaria. En este punto, podemos responder al tercero de nuestros interrogantes y afirmar que no reside ninguna contradicción en el hecho de que su trabajo sea al mismo tiempo una etnografía y una autobiografía. Resulta evidente que no podemos eliminar ninguna de las dos caras de esta moneda textual, en tanto que la existencia de una literariedad muy manifiesta no contradice la investigación etnográfica en sí, pues esta se produce a través de ella.

A pesar de que Norma Mejía se adapte al planteamiento y a las posibilidades que le brinda la etnografía extrema, cuando pensamos su trabajo como una autobiografía en su sentido clásico¹⁰, descubrimos que podemos encontrar una serie de fricciones. Bourdieu afirma que la autobiografía se desarrolla “según un orden cronológico que es también un orden lógico, desde un principio, un origen, en el doble sentido de punto de partida, de comienzo, pero también de principio, de razón de ser, de causa primera, hasta su término que es también una meta” (1989: 28). Si partimos de esta convención, *Transgenerismos* supondría una ruptura por partida doble. Por un lado, el viaje vital que se nos describe no es lineal y heroico, sino inverso y degradado. No se narra un punto inicial de pobreza y penurias hasta llegar a una historia de éxito y prosperidad, sino más bien un recorrido en el que un sujeto de clase medio-alta decide voluntariamente convertirse en lumpen, “no porque ganase mucho dinero prostituyéndome ni porque me fuese imposible encontrar otra forma de ganarme la vida, pero sí de vivir como mujer” (Mejía 2006:17). De hecho, si seguimos los postulados teóricos de Mejía, no habría necesidad de someterse a una CRS tal y como los discursos médicos promulgan, para considerarse como transexual. Sin embargo, nuestra autora concluye el itinerario vital que propone con su vaginoplastia, avalada por un certificado quirúrgico. Se crea así una tensión explícita entre aquello que propone en su trabajo –el transgenerismo–, y su decisión vital –la transexualidad de quirófano.

¹⁰ “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (Lejeune 1975: 14). [Un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual, especialmente en la historia de su personalidad]. Traducción propia.



Por otro lado, Mejía no escribe una historia “desde el parto-y-el-bautizo hasta la muerte-y-el-funeral” (de Miguel 2017: 71), sino una narración a retazos y desordenada de su vida como mujer transgénero, cuyos antecedentes solo interesan a propósito de su identidad sexual. Por ello, incidirá en momentos puntuales de su historia anterior, como la primera vez que ve a Christine Jorgensen en los medios de comunicación (153, 325), o su estancia de juventud en París donde comienza a hormonarse sin llegar a asumir completamente el género femenino (89, 325). *Transgenerismos* propone un camino discontinuo en tanto que no existe un orden cronológico en su escritura autobiográfica.

De hecho, ante la pregunta inicial de si existe una intención memorística voluntaria por parte de la autora o se trata de un cambio azaroso, me inclino a pensar que esta discontinuidad temporal es uno de los factores que nos obligan no tanto a plantear una cuestión de voluntades, sino de posibilidades. La línea de fuga para su experiencia e identidad que representa la oportunidad de realizar un trabajo como la autoetnografía, es la única certeza que podemos tener. La autobiografía, entonces, no se plantearía intencionalmente como tal, sino que surge de unas posibilidades dadas y una necesidad de expresión latente. Así, mencionará hasta en dos ocasiones su acercamiento a la etnografía extrema como un encuentro tardío pero afortunado (131, 231)¹¹.

En cualquier caso, Mejía no es tan solo una doctoranda en su cincuenta –defiende su tesis con 61 años– sino que se trata de una persona con una formación cultural muy sólida debido a su clase social de origen. Forzosamente ha tenido que leer autobiografías en francés y en inglés –en *Transgenerismos* cita la de Jan Morris (160), la de Christine Jorgensen (175) y la de Coccinelle (174-175), entre otras. Este bagaje se relaciona a la perfección con el hecho de que previamente ha sido escritora de una novela “no sé si impulsada por el deseo de expresarme o por el de ganar dinero” (300). Si tenemos en cuenta su licenciatura en Derecho y sus más que amplias posibilidades de tener ingresos

¹¹ Me inclino a no considerar su obra como parte del género “autoficción”, pues *Transgenerismos* carece de la intención autorial que en dicho género resulta fundamental y que presenta a un personaje identificado como autor y a unos hechos como presuntamente ficticios. Mejía relata sus experiencias sin esta mediación, con un valor de verdad mucho más próximo a los postulados tradicionales de la autobiografía y al pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (1975). No obstante, ello no implicaría ningún valor esencialista en torno a la verdad autobiográfica, ya que como indica Pozuelo Yvancos (2006), el pacto de lectura no deja de ser una construcción cuyo principal partícipe es el lector.



por otras vías –de las cuales elige la prostitución– podemos intuir que “el deseo de expresarme” supone una opción mucho más creíble, sin ser excluyente. Nos encontramos, por tanto, ante una persona con una cultura muy amplia que además ha practicado la literatura y que finalmente se decanta por escribir una autoetnografía.

¿Cómo no va a usar retórica literaria si la antropología le permite utilizarla, ya la ha practicado anteriormente, se encuentra a gusto en este ámbito, y precisamente lo que desea es acabar su tesis cuanto antes para ganar su “preciado tiempo”¹²? A la luz de estas circunstancias, podemos entender un volumen como *Transgenerismos* como literario o casi literario. En este punto, el final de la obra (“18. Conclusiones” 325-329) resulta determinante para comprender que, en realidad, la dimensión biográfica es aquella con la que identifica su trabajo, lo que nos brinda una clara “clave de lectura” (Mérida Jiménez 2015: 85). En esta última parte, Mejía realiza aquello que no ha hecho en los diecisiete capítulos previos: resumir cronológicamente su vida como transexual desde que ve a Christine Jorgensen por primera vez hasta que decide operarse y se plantea su futuro.

De la literatura a la etnografía y de la etnografía a la literatura, la lectura que aquí propongo queda amparada por ambas disciplinas en cuanto posibilidad teórica, y por la obra en cuestión en cuanto realidad textual. Un efecto *boomerang* tal no puede sino entenderse bajo unas circunstancias vitales muy concretas que quedan perfectamente explicadas en el relato autobiográfico. Sin embargo, conviene detenerse en observar cómo dialoga la autora con las convenciones entre las que se mueve, y qué fisuras se producen en la convención de los géneros textuales que transita.

(De)generación textual en *Transgenerismos*

Dos rasgos principales caracterizan, a mi parecer, la escritura de esta identidad discursiva que oscila entre géneros de forma muy particular: el *collage* textual y la presencia de un discurso *transdisciplinario*. El primero de ellos,

¹² Mari Luz Esteban (2004) apunta muy certeramente el término de “emergencia de la autoetnografía” (16) para definir a los sujetos que encuentran en el género una legitimación de su condición de supervivientes desde el relato de su propia experiencia vital.



también el que más llama la atención en una lectura superficial, consiste en la inclusión de documentos de una extensión muy considerable para ilustrar algunas de sus posiciones teóricas. No obstante, estos no parecen ejemplificar un discurso académico trazado en torno a ejes temáticos bien hilvanados, sino que más bien es su inclusión la que vertebra los capítulos en los que quedan insertos. Así, puede provocar la sensación de que todo el capítulo “2. Vacilantes comienzos. El «Stonewall» del 78” (41-52) gira en torno a la reproducción del editorial de la revista *La Pluma* de 1978 (47-50) y en el capítulo “3. Situación en el Tercer Mundo. Una violencia despiadada” (53-72) el Informe de Amnistía Internacional (66-68) y grandes cantidades de fragmentos pertenecientes a la novela autobiográfica trans brasileña *Princesa* (68-72), acaparan hasta seis páginas.¹³

Precisamente la aparición de estos fragmentos, muy presentes tanto por su extensión como por su abundancia, provocan un efecto de *collage* textual que dota de cierta identidad al texto y a su forma de escritura y provoca extrañamiento. Sin embargo, y con relación a la tragedia informática con la que la autora escuda esta posible amorfía genérica, quizás resultaría más acertado pensar esta acumulación textual a modo de metáfora discursiva de su propia identidad. A base de incluir los documentos con los que se siente más identificada de entre aquellos que encuentra en el transcurso de su investigación, Mejía forma un macrotexto que la representa o que representa sus ideas sobre qué implica ser transgénero.

La segunda de las características que muestra una fricción en los formatos usualmente adscritos a la escritura universitaria y a la literaria, se refleja en el discurso que podríamos calificar de *transdisciplinario*¹⁴, pues se mezclan ambos formatos y aleja a cualquier lector que acceda a su texto exclusivamente como ensayo doctoral o exclusivamente como ejemplo de literatura autobiográfica. Esta hibridez discursiva se encuentra en diversas manifestaciones que podemos subdividir en dos grandes grupos: fragmentos sin cita académica ex-

¹³ A lo largo de la tesis, Mejía hace uso de este recurso en diversas ocasiones (112-120, 97-102, 145-146, 272-274, 291-298), probablemente debido a la necesidad de acabar el trabajo doctoral.

¹⁴ La elección del sufijo “trans-” en lugar de “inter-” no es baladí. “Trans-” en tanto cruza de una disciplina a otra sin ningún tipo de transición o atenuante, “trans” en tanto su contenido es siempre beligerante e identitario.



plícita, pero que contienen un alto grado de formalidad, junto a reflexiones autobiográficas y fragmentos en los que se intercalan citas académicas literales que acompañan a estas.

En el primer subgrupo, descubrimos pasajes en los que Mejía es capaz de incluir en su discurso teórico apuntes vitales. Por ejemplo, interpelando a “personajes” del relato autobiográfico presentes durante todo el volumen:

Las explicaciones de Fausto-Sterling me parecen muy ricas en contenido. Si el niño explora más y permanece más tiempo lejos de sus padres y la niña usa prendas de vestir que limitan sus movimientos, él hace más ejercicio. Y el desarrollo físico normalmente es directamente proporcional al ejercicio físico que se hace cuando el cuerpo aún se está formando. El hijo de la Rubia perteneció a la penúltima quinta que hizo el servicio militar, y durante él creció cinco centímetros, cuando parecía que ya no crecería más. (277)

Tras 277 páginas de anécdotas y relatos, el lector sabe sin necesidad de aclaración quién es la Rubia y conoce su inestable pero duradero romance lésbico con la protagonista (Mejía). Un comentario de esta índole tan solo es posible en un contexto en el que la Rubia se ha constituido como “personaje” de una materia autobiográfica, especialmente después del relato sobre sus noches de prostitución en el Arco, donde se narran sus primeros encuentros, colaboraciones laborales e incluso su matrimonio (189-193): “El día de nuestra boda fue uno de los más felices de nuestra vida, para ambas. No hicimos nada especial. Una ceremonia sencilla, con una juez muy maja, comida, las dos solas, en un buen restaurante y, por la tarde, cine” (191).

En otros capítulos, Mejía no rescata su materia vital para tratar apuntes teóricos, sino que a partir de su propia experiencia comienza a divagar y a introducir reflexiones académicas. Así, se relatan sus viajes a Nueva York en busca de trans, donde

encontré muchas, todas ellas, absolutamente todas, latinas, de origen humilde y dedicadas a la prostitución. Buena parte de ellas eran colombianas. ¿Coincidencia, o es que esa era la composición de la población trans de ese momento? No lo sé, pero más recientemente Bailey hizo en Chicago un estudio sobre [...]” (285).

Dentro del segundo subgrupo de discurso *transdisciplinario*, Mejía se sirve de citas literales, ya sea porque las comenta disruptivamente con materia vital, o porque en medio de una narración autobiográfica decide ilustrar la vi-



vencia en cuestión con ellas¹⁵. De esta forma, podemos observar pasajes donde se hace un uso de las memorias como comentario o ratificación de fragmentos teóricos, por ejemplo, reflexionando sobre las posibilidades lúdicas del *ménage à trois*:

Estoy completamente de acuerdo con el escritor colombiano Fernando Vallejo cuando afirma: «... el sexo entre tres es más divertido. Introduce la variación en la partitura. Es puro Mozart (El País, 20 de octubre de 2004, p. 48)». Sin embargo, Noemí sostiene que como mejor se hace el amor es entre cinco. No lo sé, nunca lo he probado. (202)

Al igual que sucede en el caso de la Rubia, el lector no necesita explicación sobre quién es Noemí, pues ya a la altura de la página 202 ha sido introducida como una de sus mejores amigas y su experiencia le sirve para revalidar las palabras de Vallejo. En este sentido, resulta muy interesante comprobar cómo la mayoría de los comentarios de este tipo sirven para justificar la cita en cuestión, a modo de argumento ejemplo, que a su vez es argumento de autoridad: ¿quién mejor para corroborar los postulados teóricos sobre la transexualidad que sus amigas transexuales y ella misma?¹⁶

En el caso inverso, también abundan los fragmentos en los que se hace uso de citas con formato académico para comentar experiencias personales, de forma quizás más convencional en el formato doctoral, pero totalmente inusual en el discurso autobiográfico clásico, incluso en los casos de autoetnografía. Así, respecto a la existencia de transexuales de mujer a hombre – descubrimiento que parece fascinar a Mejía como demuestra la nota inicial del trabajo (14)– decide justificar sus propias impresiones, esta vez con citas teóricas directamente en inglés que a continuación siempre traduce:

Manuel, sonriente y relajado, contaba, entre otras cosas, el tiempo y el dinero que le había costado obtener su documentación de hombre (dos años y dos millones de pesetas). Otros se mostraban reservados, y hablaban y se dejaban ver poco. En conjunto, los chicos parecen haber descubierto que: «Exposure —publicity— is a two-edged word: it both serves and harms. It can educate, and it can misinform.

¹⁵ No he descubierto nada parecido en los relatos autoetnográficos que he leído, en los que cuando adoptan su versión autobiográfica abandonan totalmente la convención académica (Blanco 2012), o cuando son plenamente académicos relatan la materia vital como contenido científico (Langarita 2015). En definitiva, ordenan el discurso para que no se produzca esta hibridación, quizás dominados, en uno y otro caso, por la estética literaria y académica.

¹⁶ Estos apuntes personales a las citas académicas incluidas en texto se repiten en diversas ocasiones (82, 166, 260, 281-282,300).



It can lead to better opportunities, and it can cause some avenues of possibility to recede, recoil, dry up» (Green, Jamison, 1998, p. 154) [...]. (148)

El personaje de Manuel parece corroborar las lecturas de Mejía en materia de transexualidad masculina y exposición pública, por lo que decide ilustrar con ellas su descripción, revistiéndola con un halo de autoridad.¹⁷

El dilatado conjunto de discursos *transdisciplinarios* mostrado no tiene pretensión de ser exhaustivo sino ilustrativo de una forma de escritura muy propia, me atrevería a afirmar que insólita. La mezcla de elementos y discursos reina en *Transgenerismos* del mismo modo que se generan incoherencias textuales que producen una sensación de desorden constante¹⁸. Todas estas modalidades textuales teóricas y autobiográficas nos llevan a la construcción de un yo que se escapa de los moldes habituales de los géneros que *transita*.

Conclusiones

Una adversidad crea un género textual que se corresponde con la hibrididad propia de Norma Mejía como mujer transgénero, quien jamás tuvo una vida del modo que reflejan otros textos autobiográficos trans: Norma jamás quiso ser femenina, jamás sintió atracción sexual por hombres, jamás quiso operarse –aunque lo acabe haciendo– e incluso fluctúa entre el género femenino y el masculino en determinadas ocasiones. Ella misma, al igual que su texto, se presenta como transgenérica. Su propia ambigüedad identitaria se va a corresponder con el carácter textual que impregna su obra, tomando así distancia de las maneras convencionales de narrar unas memorias (trans) y de las de escribir una tesis doctoral, creando un texto absolutamente original en el contexto hispánico¹⁹.

¹⁷ Igualmente, son múltiples los fragmentos en los que podremos observar este recurso aplicado a diferentes situaciones (180, 200, 235, 318).

¹⁸ Mérida Jiménez (2015: 83) muestra fragmentos donde Mejía comenta que ya está operada y fragmentos donde afirma que es una mujer transgénero –que como explica teóricamente, son las que no se han sometido a la CRS–. De esta forma, se evidencian diferentes momentos escriturales de la tesis que no han sido bien curados en su edición final para mantener una coherencia y quedan al descubierto bajo una lectura atenta.

¹⁹ La existencia de algunos volúmenes que también juegan con la convención autobiográfica dentro del espacio académico pondría en jaque dicha afirmación, como *Testo Yonki* (2008) de Preciado. En cualquier caso, considero que el trabajo de Preciado no presenta las mismas características que el de Mejía, ya que *Testo Yonki* es un ensayo perfectamente trazado, donde teoría y vida confluyen con éxito estético e intelectual, sin las disrupciones, *collages* e hibridaciones de *Transgenerismos* –y por tanto, sin su particular autenticidad.



Como certeramente apunta Mari Luz Esteban (2004: 18) “los/as autores/as que se autoetnografían no aceptan los límites impuestos dentro de la profesión, los márgenes de la tarea investigadora ni del conocimiento, que sólo a primera vista parecen infinitos”. Ante la necesidad de inclusión del yo en el formato académico por un lado, y de la teorización sobre ese mismo yo en el formato autobiográfico por otro, las reglas prototípicas de ambos géneros textuales quedarían deconstruidas. Mejía crea, aunque accidentalmente, un texto *transformativo* y *transteórico* sobre la vida de una trans muy poco transexual aunque innegablemente transexual –dos certificados médicos, de cirugía y de psiquiatría, lo corroboran. Un formato de identidad que inunda su escritura en un plano temático y formal, ofrece un tejido de experiencias personales y colectivas y en última estancia y causa primera, la lleva a escribir. ¿Podría existir una forma de escritura más visceralmente identitaria?

Bibliografía

- AMES, Jonathan (ed.) (2005). *Sexual Metamorphosis: An Anthology of Transsexual Memoirs*. New York: Vintage
- BLANCO, Mercedes (2012). “¿Autobiografía o autoetnografía?”. *Desacatos*, n.º 38, pp. 169-178.
- BOLIN, Anne y Jane GRANSKOG (2003). *Athletic Intruders: Ethnographic Research on Women, Culture, and Exercise*. Albany: State University of New York Press.
- BOURDIEU, Pierre (1989). “La ilusión biográfica”. *Historia y Fuente Oral*, n.º 2, pp. 27-33.
- COSTA, Mario (1963). *Coccinelle est lui*. Paris: Les Presses du Mail.
- DE MIGUEL, Jesús (2017). *Auto/biografías*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- ELLIS, Carolyn; Tony E. ADAMS y Arthur P. BOCHNER (2015). “Autoetnografía: un panorama”. *Astrolabio. Nueva época*, n.º 14, pp. 249-278.
- ESTEBAN, Mari Luz (2004). “Antropología encarnada. Antropología desde una misma”. *Papeles del CEIC*, n.º 12, pp. 1-22. En: <http://www.ehu.es/CEIC/papeles/12.pdf> [Fecha de acceso: 15 julio 2019].
- FARIAS DE ALBUQUERQUE, Fernanda y Maurizio JANNELLI [1994] (1996). *Princesa*. Traductor Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- FEIXA, Carles (2000). “La imaginación autobiográfica”. *Nómadas*, n.º 18, pp.80-93.
- HARRIS, Marvin (1982). *El materialismo cultural*. Traductor Gonzalo Gil Catalina. Madrid: Alianza.
- LANGARITA, Jose Antonio (2015). *En tu árbol o en el mío. Una aproximación etnográfica a la práctica del sexo anónimo entre hombres*. Barcelona: Bellaterra.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.



- MATOS, Pilar (2007). *De niño a mujer. Biografía de Dolly Van Doll*. Córdoba: Arco Press.
- MEJÍA, Norma (2006). *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra.
- MEJÍA, Norma (2004). *Lorena mi amor*. Barcelona: La Tempestad.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2018). "Hacia una cartografía de las textualidades autobiográficas trans en España". En Dieter Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas/literaturas de España y Latinoamérica a finales del siglo XX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp.155-168.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2015). "Norma Mejía: narrativas y memorias transgenéricas". En Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez (eds.), *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Biblos, pp. 78-94.
- NIETO PIÑEROBA, José Antonio (2008). "Entrante". En *Transexualidad, intersexualidad y dualidad de género*. Barcelona: Bellaterra, pp. 11-32.
- PIERROT (2005). *Memorias trans. Transexuales, travestis, transformistas*. Barcelona: Morales i Torres.
- PLUMMER, Ken (1995). *Telling Sexual Stories. Power, Change and Social Worlds*. Londres: Routledge.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Madrid: Crítica.
- PRECIADO, Beatriz (2008). *Testo yonki*. Madrid: Espasa-Calpe.
- STRYKER, Susan (2008). "Transgender history, Homonormativity and Disciplinarity". *Radical History Review* (January), n.º 1, pp. 145-157.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2021

De Joseph Rojo a Pedro Royo: una aproximación biográfica a la figura de José Rojo, actor y dramaturgo áureo

From Joseph Rojo to Pedro Royo: a biographical approach to the figure of José Rojo, actor and playwright of the Golden Age

SERGIO MONTALVO MARECA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID-INSTITUTO UNIVERSITARIO MENÉNDEZ PIDAL

Resumen: La figura de José Rojo plantea diferentes problemas relacionados con el reconocimiento de identidades. Rojo fue un dramaturgo áureo que se mantuvo fuera del canon literario debido al corto número de obras conocidas. Su identidad quedó fraccionada en otras más pequeñas, bien por las variantes del nombre, bien porque la crítica literaria no logró aunarlas en una sola. Son habituales las referencias a Josefe Rojo, Jusepe Roxo, Joseph Rojo o Pedro Royo, todas analizadas como sujetos diferentes y sin conexión. De esta necesidad se extrae el objetivo principal que lleva a cabo este artículo: enlazar las diferentes identidades de José Rojo en una sola para, así, presentar una visión única y certera de este autor que escribió durante la segunda mitad del siglo XVII.

Palabras clave: José Rojo, teatro, Siglo de Oro, biografía, identidad

Abstract: José Rojo, as a writer, poses different problems related to the certainty of his identity. Rojo was a playwright during the Spanish Golden Age. He remained outside the literary canon due to his scarce literary production and the low popularity of his work. His identity was divided into smaller identities because of the phonic and graphic variants of his name, and also because literary critics failed to interpret them as a single referent. José Rojo was also often known as Josefe Rojo, Jusepe Roxo, Joseph Rojo or Pedro Royo. All these variants were understood as different writers without any kind of connection. Therefore, this article exposes the different identities of José Rojo and combines them into a single person. As a result of this work, it is possible to present an unique and accurate view of this writer of the second half of the 17th century.

Key words: José Rojo, theatre, Golden Age, biography, identity



Las palabras son para la luz, de noche se fugan, aunque el ardor de la persecución sea más febril y compulsivo a oscuras, pero también, por eso, más baldío. Pretender al mismo tiempo entender y soñar: ahí está la condena de mis noches.
Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (1978).

Introducción

El periodo áureo es uno de los más interesantes y fructíferos de la literatura española. La otra cara de esta moneda es el elevado número de problemas que se advierten en los diferentes estudios que abordan esta franja. Una de las problemáticas más recurrentes en la literatura del Siglo de Oro, especialmente en aquellas figuras y obras que más se alejan del canon, es la relativa a la identidad. La anonimia, el uso de pseudónimos o la pérdida de las referencias de autoría son solo algunos ejemplos de las diferentes complicaciones que pueden encontrarse en esta clase de estudios filológicos.

Así sucede, entre muchos otros casos, con la figura de José Rojo, actor, poeta dramático, escribano y dialoguista, que vivió durante el siglo XVII en España. Para llevar a cabo esta tarea de visibilización tanto de la vida como de la obra del escritor, este artículo ha seguido una metodología basada en la revisión concienzuda y pormenorizada de todas aquellas fuentes e informaciones halladas hasta la fecha en las que figuran datos que posibiliten la reconstrucción de los distintos episodios de la vida del escritor áureo. El interés de este repaso bibliográfico se justifica a través del estado de la cuestión sobre la mencionada escasez de certezas en torno a la de José Rojo. En él, y a pesar de su brevedad —provocada por la falta de más datos—, se da cuenta de todas las informaciones recopiladas sobre el escritor hasta la fecha. El punto de mayor interés de este bloque radica en la aportación de un listado unificado en una sola figura de la producción literaria completa de José Rojo. Se suma, además, el diálogo vivista sobre la enseñanza de las mujeres titulado *Espejo de ilustres y perfectas señoras*, que hasta ahora no había sido considerado por parte de la crítica.

Hasta el momento no se tiene certeza de las fechas de su nacimiento ni tampoco de su muerte, por lo que no es posible proponer una horquilla temporal más precisa, aunque vivió durante el siglo XVII a la luz de los datos presentes



en torno a sus obras¹. En cambio, sí ha podido confirmarse que nació en Cuenca. De hecho, es él mismo quien lo afirma en el *Espejo de ilustres y perfectas señoras*, fechado cautelarmente *circa* 1670 (Montalvo Mareca, 2019a: 219-221). Allí se menciona también su lugar de residencia: “Compuesto por Josefe Rojo, veçino de la villa de Madrid y natural de la zitudad de Cuenca” (fol. 1v.).

Que José Rojo vivió y trabajó en Madrid es un hecho probado; de él dan debida cuenta los diferentes documentos que se han manejado para la redacción de este artículo y que se presentarán de manera sintética a lo largo de las páginas que siguen.

El mencionado *Espejo de ilustres y perfectas señoras* es la única obra de este escritor que no pertenece al género dramático. Se trata de una colección de ocho diálogos relativamente breves en los que siempre intervienen los dos mismos interlocutores, don Enrique (padre) y doña Blanca (hija), ambos pertenecientes al estado nobiliario. Los ocho textos se organizan en tres bloques, coincidiendo estos con los tres estados de la vida de la mujer, entiéndase juventud, madurez y vejez. Esta disposición le permite a Rojo caracterizar al personaje de don Enrique como el “maestro” y a doña Blanca como “discípula” según la disposición tradicional del diálogo hispánico (Gómez, 1988: 53-54). Así, el padre aconseja y guía a su descendiente a lo largo de los diferentes momentos de su vida para que siempre obre virtuosamente y no desacredite la fama de su familia.

Además de la estructura de personajes y las pocas cuestiones formales confirmadas (autoría, título y datación aproximada), debe mencionarse en relación a este diálogo su amplio abanico temático. La obra se yergue sobre tres grandes materias: la educación, la mujer y los estados de la vida. Asimismo, aunque de manera secundaria, se tratan otros temas, como el amor, la religión católica, la filosofía moral heredada de la Grecia clásica y de los Padres de la Iglesia y, en definitiva, todo aquello que puede englobarse dentro del marbete tradicional de “varia lección”.

No existen otros datos sobre la faceta de Rojo como dialoguista más allá

¹ Sobre la aproximación a las fechas de nacimiento y muerte de José Rojo, véase el razonamiento e hipótesis de Montalvo Mareca, 2019b, notas 4, 6 y 11.



de los que han quedado aquí expuestos, que son el resultado de la sintetización de los que presenta Montalvo Mareca (2019b) en el registro nº 328 de la base de datos de Dialogyca BDDH (Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico). En síntesis, José Rojo no fue un autor de diálogo reputado, pues no existe constancia de que el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* fuese conocido entre sus coetáneos; tampoco se registran noticias que den cuenta de que escribió otras obras de este mismo género.

No sucede lo mismo con su perfil como dramaturgo. Hasta el momento, se tiene constancia de que el conqueense escribió, al menos, cuatro obras más: tres comedias y una loa. Estas son las que siguen: *Las niñeces de Roldán*, *La esclavitud más dichosa o Virgen de los Remedios*, *Antíoco y Seleuco (comedia burlesca)* y la *Loa para la compañía de Vallejo de 1665*². La pieza breve es la única que está fechada. Aunque debió de representarse en 1665, no se publicó hasta 1676, donde formó parte de un volumen colectivo titulado *Flor de entremeses, bayles y loas*. En cambio, del resto de textos se desconoce la fecha de composición, publicación o estreno; aspecto que también comparte el *Espejo de ilustres y perfectas señoras* (Montalvo Mareca, 2019a).

Las dos primeras comedias están escritas en colaboración con Francisco de Villegas. Aunque el protagonista de este trabajo es Rojo, resulta ineludible aportar una breve nota sobre este Villegas, máxime cuando el tema de este monográfico son los problemas de identidad. McGaha identifica a Francisco de Villegas con el criptojudío Antonio Enríquez Gómez, autor, por ejemplo, de la *Política angélica* (1647); también conocido por el pseudónimo de Fernando de Zárate (McGaha, 1994: 298-303). Asimismo, McGaha defiende que Enríquez Gómez pudo elegir el sobrenombre de Francisco de Villegas para publicar aquellas comedias que podían poseer un trasfondo más incendiario.

Para el investigador, el pseudónimo escogido no tiene nada de azaroso,

² La loa era una pieza breve de carácter dramático con la que se iniciaba la fiesta teatral. Solía ser el elemento más aséptico de todos cuantos conformaban la estructura teatral. En la mayor parte de las ocasiones, la loa funcionaba como una suerte de *captatio benevolentiae* hacia el público, mientras que en las representaciones palatinas servía para engrandecer a la figura que había financiado el espectáculo. Además, las loas podían tener una voluntad presentantiva, como sucede con *Loa a la compañía de Vallejo de 1665*, cuyo fin es dar cuenta de la composición de la compañía teatral de dicho autor de comedias para ese año en cuestión.



pues buscaría establecer un juego gracias al parecido que tiene con Francisco de Quevedo y Villegas, que fue una de las personalidades que más duramente atacó a la comunidad judía. Sobre tal identificación entre Villegas y Enríquez Gómez volverá veinte años después la investigadora Elisa Domínguez de Paz (2014), a cuyas conclusiones, afines a las de su compañero, remito para no dilatar más este paréntesis.

En cuanto a la tercera comedia, y contrariamente a las conclusiones de algunos críticos —cuya nómina recoge Sánchez Mariana (1984: 121-130)— que sostenían que la comedia de *Antíoco y Seleuco* era anónima, parece que el texto fue el resultado de una triple colaboración atribuida a Rojo, Alonso de Olmedo y, aunque con menos certezas, a Juan de Matos Fragoso, como ya propuso Paz y Melia (1934: 29). Esta propuesta de atribución la recuperó, años más tarde, el equipo investigador del proyecto *Manos.net* en el registro de esta comedia (código 16-908), donde se ocuparon de probar la propuesta de autoría a través de diferentes análisis grafológicos que allí se detallan.

Otras identidades para José Rojo: Joseph, Josefe, Jusepe y ¿Pedro Royo?

Una de las primeras dificultades que debe considerar quien se aventure a estudiar una figura perteneciente a un periodo histórico anterior —sirve también para los lugares o, incluso, para cualquier tipo de palabra— es la consideración de todas las posibles variantes fónicas y gráficas del término que quiere localizarse. En el caso concreto de este trabajo, la forma “José Rojo” resulta de la modernización de lo que el propio autor escribe en el manuscrito autógrafo del *Espejo de ilustres y perfectas señoras*: “Josefe Rojo” (fol. 1 v) y “Joseph Rojo” (fol. 138). Forma modernizada de la que se valen también otros autores, como, por ejemplo, Varey y Davis (1992: 432) o Urzáiz Tortajada (2006: 241, 2002: 574), quien, en el trabajo más temprano, alterna con la variante “Jusepe”. Asimismo, “José Rojo” es la voz que registra el *DICAT* en la entrada que dedica a Rojo (s.v. José Rojo).

Con todo, ninguna de estas tres es la que aparece con mayor frecuencia en los documentos de la época, ni tampoco en los trabajos posteriores que mencionan al autor. En ellos impera la forma “Jusepe Rojo”. Es el caso de



Domínguez Matito (2014: 135), García González (2012: 65), Sánchez Mariana (2009: 128-129), Cañas Murillo (2002-2003: 582) o Mackenzie, que también aporta la forma modernizada entre paréntesis como opción secundaria (1994: 182). Similar es también el caso de Shergold y Varey, quienes alternan las formas “José” y “Jusepe” (1985: 623).

Algo más compleja resulta la situación en la que se encuentra La Barrera (1860: 547 y 717) cuando considera que las formas “José Rojo” y “Jusepe Rojo” designan dos sujetos diferentes. Así, por ejemplo, afirma que la autoría de *La esclavitud más dichosa y Virgen de los Remedios* pertenece a Francisco de Villegas y a Jusepe Rojo (1860: 696); aunque en otros casos lo escribe así: “José (Jusepe) Rojo” (1860: 344 y 547). Pero registra una nueva entrada de autor para referirse a la autoría de la *Loa para la compañía de Vallejo de 1665*, que atribuye a un supuesto José Rojo que no es el anterior (1860: 717).

Tampoco el apellido “Rojo” quedó exento de estas variaciones. En determinadas fuentes aparece transcrito como “Royo”, algo que dificulta más su identificación, pues las variantes del nombre podrían resultar más intuitivas. Es el caso de Paz y Melia (1934: nº 226), que recoge “José Royo”, lo que contrasta con los otros registros citados arriba en los que figura como José Rojo (nº 1290 y nº 2529).

En la breve mención que hace Crespo Matellán de la versión burlesca compuesta por Rojo, Matos y Olmedo de la comedia de *Antíoco y Seleuco*, el investigador atribuye la tercera jornada a «Jusepe Royo» (1979: 32). Existe una variante aún más endiablada que sí imposibilita, si no en su totalidad, al menos en un alto porcentaje, la identificación. Se trata de “Pedro Royo”, recogida por Urzáiz Tortajada como autor de la comedia burlesca de *Antíoco y Seleuco*, sin una hipótesis concluyente sobre su génesis (2002: 580)

La existencia de todas estas maneras diferentes de transcribir el nombre de José Rojo complica los intentos de identificación por parte de la crítica, que no encuentra constancias suficientes para advertir que todas estas obras las escribió el mismo hombre. Lo mismo se observa en el OPAC de la Biblioteca Nacional de España, donde en el registro de autor aparece a nombre de “Joseph Rojo”. A él se le atribuye la redacción del *Espejo de ilustres y perfectas señoras*,



de *Las niñeces de Roldán*, de *La esclavitud más dichosa o Virgen de los Remedios* y de la *Loa para la compañía de Vallejo de 1665*. No obstante, de la *Loa para la compañía de Vallejo de 1665* solo se menciona a “Joseph Rojo” en uno de los testimonios, el manuscrito 14834. Otros, en cambio, se vinculan al mismo autor que, según dicho OPAC, escribió *Antíoco y Seleuco*, es decir, a “Jusepe Rojo”. Este es el caso de los testimonios R-1464, R-7896 y T-9087.

Certezas biográficas localizadas

La mayor parte de la información recuperada sobre la vida de José Rojo procede de documentación administrativa, habitualmente vinculada al ejercicio dramático: nóminas de miembros de una determinada compañía de actores, contratos para el alquiler de espacios o registros de asistencia, entre otros.

Como ya se mencionó antes, el primer dato biográfico de José Rojo sobre el que se tiene plena constancia es su lugar de nacimiento, Cuenca. A este hay que añadir que era “vecino de la villa de Madrid”, como se señala en el diálogo mencionado (fol. 1v). Esta información se toma como auténtica puesto que procede de un manuscrito validado por el autor. Además, dado que Rojo no fue una figura principal de las letras del Seiscientos español, se ha desestimado cualquier hipótesis que atienda a una posible falsificación de los datos. A pesar de que no existen motivos reales para desconfiar de estas dos informaciones, se ha comprobado la veracidad de la firma que el dramaturgo estampó al concluir su diálogo. Para esto ha sido indispensable la localización de otra firma del dramaturgo, que ha permitido el cotejo de ambas y la comprobación de su veracidad.

Este documento no solo permite comprobar la autoría del manuscrito del *Espejo de ilustres y perfectas señoras*, sino que supone la primera prueba de su labor como actor. Se trata de un libro de cuentas procedente del Hospital General de Valencia donde se anuncia que el 30 de mayo de 1651 se depositó un dinero para pagar a los actores Miguel Bermúdez, Juan Coronel y José Rojo por veinte representaciones hechas en la casa de comedias, de modo que cobrasen siete libras por cada una de ellas (*DICAT*. s.v. Rojo, José, § 1651). El documento dice así:



Nosotros Miguel bermudes, joan coronel y josepe Rojo comediantes hemos recibido del Sr. vitorino bonilla mayordomo del Hospital ciento y quarenta libras por el premio de veynte Representaciones que hemos de hazer y azemos en la Casa de las Comedias a razón de siete libras por representación, echo de mano agena y firmado de la nuestra oy a 30 de mayo de 1651. Juan Coronel, Joseph Rojo, Miguel Vermudes (Juliá Martínez, 1917: 73).

Al final del texto (fol. 42 r), los tres representantes firman a modo de conformidad. La firma de Rojo, que es la primera de las tres, coincide inequívocamente con la del manuscrito del *Espejo de ilustres y perfectas señoras* (fol. 138 r).

Por lo tanto, otra de las certezas sobre la vida de este autor es su trabajo como actor, y, como apuntan las fuentes, especializado en papeles de barba³ (Rennert, 1909: 580; Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada, 2005: 618; Shergold y Varey, 1985: 91). A partir del estudio de Shergold y Varey (1985) pueden extraerse otros datos adicionales que permiten perfilar esta faceta de José Rojo. El primero de ellos prueba que Rojo, en 1655, formaba parte de la compañía de Juan Pérez de Tapia, información que se completará más adelante a propósito de su membresía en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena y, posteriormente, de su cargo como tesorero en la misma.

El segundo deriva de Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada (2005: 618) y guarda relación con otras labores que desempeñó Rojo dentro de las compañías teatrales. Los investigadores atestiguan que fue copista para la compañía de Simón Aguado en 1662. Este dato parece derivar de otro de los testimonios analizados por Varey y Davis en su trabajo de 1973. Allí se menciona el papel que desempeñaba Rojo en la mencionada compañía: “28 de junio de 1662. Compañía de Simón Aguado, o por lo menos sus músicos. Retiro. El 27 de junio dijeron al escribano Jusepe Rojo y otros representantes que estaban ensayando...” (1973: 240).

Los autores continúan su aproximación a la figura de Rojo a través de la lista de obras escritas por él de las que se tiene noticia. Mencionan tanto la *Loa para la compañía de Vallejo* (1665) como la comedia intitulada *La esclavitud más*

³ Desde la época áurea, el término “barba” servía para denominar al actor maduro, aquel que se encontraba entre el galán (actor joven) y el viejo o vejete (de avanzada edad). Los barbas solían representar los papeles de padre, hermano, poderoso o noble, entre otros.



dichosa y Virgen de los Remedios (que fechan en 1666). De igual forma, dan noticia de otra comedia, esta presuntamente perdida, cuyo título era *El esclavo de María*. Sin embargo, en la definición aportada no constan otros textos dramáticos del autor de las que sí se han conservado testimonios, como *Antíoco y Seleuco, comedia burlesca* o *Las niñeces de Roldán*, también en colaboración con Villegas —cuya posible vinculación con Enríquez Gómez sí señalan— (Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada, 2005: 618).

Urzáiz Tortajada recupera la noticia de *Antíoco y Seleuco* en un trabajo posterior donde afirma que “existe una parodia de *Antíoco y Seleuco* con el mismo título, escrita por los actores José Rojo y Alonso de Olmedo” (2006: 241). El autor conoce la comedia a partir de la tesis doctoral de María José Casado Santos (2005)⁴, donde lleva a cabo un fino análisis de textos teatrales burlescos, entre los que se encuentra dicha comedia de Rojo.

A la labor de copista de Rojo debe añadirse la de tesorero para la Cofradía de la Novena, según recogen Varey y Shergold: “en el de 28 dicho 1664, en que se le bolvió a elegir por Thesorero” (1973: 240). De la cita previa se infiere que el conqueñense ya había sido tesorero antes de 1664, año en el que renovó su cargo. El cargo de tesorero en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, según demuestran los cálculos propuestos por los investigadores, era de carácter bianual, aunque con posibilidad de renovación (Varey Shergold, 1973: 240). En la misma fuente se menciona la entrada de Rojo a la Cofradía, que tuvo lugar en 1655, cuando este formaba parte de la compañía de Juan Pérez de Tapia.

Asimismo, el tesorero que precedió a Rojo fue su consuegro, Antonio de Rueda, autor de comedias y actor especializado en papeles de galán. Este ostentó el cargo de tesorero desde 1654 hasta su muerte en diciembre de 1662 (Pérez Pastor, 1901: 332). Rojo se hizo cargo entonces del puesto. La labor como tesorero del dramaturgo y dialoguista supone un dato inédito más sobre su vida, pues no lo recogen Huerta Calvo, Peral Vega y Urzáiz Tortajada ni

⁴ Dicha tesis se publicó posteriormente dentro del volumen colectivo coordinado por Ignacio Arellano Ayuso (2007).



tampoco figura en la definición que aporta el *DICAT*.

El siguiente dato sobre su identidad se remonta al año 1657, momento en el que Rojo formaba parte de la compañía de Juan Pérez de Tapia. Esta información se ha recuperado a partir de un testimonio indirecto, el contrato firmado por el autor de comedias por el que aceptaba llevar a cabo cien representaciones en Granada entre el 27 de mayo de 1657 y el día del Corpus del año siguiente (Llorden, 1975: 195-196). Allí aparece relatada la nómina de representantes que se encargarían de tal labor, entre los que se encontraba José Rojo. Asimismo, el 21 de octubre de 1657, Pérez de Tapia aceptó otro contrato que lo obligaba a representar también en otras ciudades andaluzas, como Carmona, Écija, Málaga o Sevilla. En este nuevo documento también aparece el listado de actrices y actores. Dice:

Biçente de Olmedo, por mí y en nombre de Françisca Besona, mi legítima muger, Alonso de Olmedo = Joseph Rojo = Juan Correa = Joseph Carrillo = Jeronimo de Auila, Melchor Cassas, todos compañeros y representantes en la çiudad de Cádiz, [...]. Firmas: Alonso de Olmedo, Vicente de olmedo, Joseph Rojo, Ju^o Correa, Jerónimo de abila, Jusepe Carrillo. Cádiz, 21-X-1657 (Agulló y Cobo, 1996: 43).

Otro dato permite ubicar a Rojo en Madrid nuevamente en 1658, si bien es cierto que ofrece una problemática mayor que en los casos anteriores. Se trata de la relación de un gran banquete que se organizó el 20 de febrero en el Retiro de Madrid y al que asistió un gran número de personas vinculadas al mundo dramático. En la lista de asistentes que se refleja al final aparece nada más que el nombre de “Jusepe”. La ausencia de apellidos, sobrenombres o cualquier otro tipo de dato que permita precisar la identidad de este sujeto impide afirmar con suficiente seguridad que se trate de José Rojo. Con todo, ya se ha comprobado como la forma “Jusepe” era una de las más populares con las que se conocía al actor en la época, por lo que la hipótesis resulta más que verosímil. Además, es posible redondearla si se atiende al resto de personas que estuvieron presentes durante la copiosa comida. Junto al nombre de Jusepe figuran los de varios actores y actrices que coincidieron con Rojo, por ejemplo, en la misma compañía. Es el caso del propio director, Simón Aguado, que ya se ha mencionado arriba:



Sin fecha. Archivadas con estos documentos sobre cera hay las cuentas de una "comida que se da en 20 de febrero 1658 en el Retiro", con una lista de platos y 42 personas. Los nombres son como sigue: Vrsola la Roma; Jusepa Lopez; Manuela Escamilla; la Veçona; Luisa Romero; Luciana Leal; Luziana Mejia; Antonia de Santiago; Maria de la O; la Borja; Micaela; Anita; Jusepe; Simon Aguado; Ambrosio Nabarro; Gaspar; seis mujeres del lugar; Pabia; Galindo; Julian; Alonso; el Capuchino; Roquillo [o "Roquielo"]; Santiago; Pedro Fernandez; Auloso [sic] el Tuerto; Juan Ydalgo; don Francisco Clabijo; don Thomas; Baraona; y Trigoso; Pedro de la Rosa; Antonia de la Rosa; Esteban de Llanos; Palomo; Juan Francisco (Shergold y Varey, 1982: 60).

También está documentado que, en 1660, Rojo se encontraba en Sevilla prestando sus servicios como histrión a la compañía de Juana de Cisneros (*DICAT*, s.v. José Rojo § 1660). El *DICAT* toma su referencia de Rennert, quien, además de la relación del actor con Juana de Cisneros, menciona a otros dos directores de compañía que supervisaron la labor actoral de Rojo: "actor in the company of Juana de Cisneros in Seville in 1660. He was second barba with Simon Aguado and Juan de la Calle in 1662" (1909: 580). Igualmente valiosa resulta la aportación de Sánchez Arjona, que añade a su estudio el listado completo de representantes que trabajan en la compañía de Juana de Cisneros en 1660 durante las representaciones que se llevaron a cabo en Sevilla en aquel periodo:

La compañía de Juana de Cisneros, que venía trabajando en La Montería antes de la fiesta, constaba, además de la autora, de: Manuel Francisco, Francisco García, Manuel Vallejo, Antonio de Ordaz, Pedro Juan, José Rojo, Cristóbal de Torres, José Carrillo, Juan Antonio de Ayala, Josefa Pavía, María de Zavala, Antonia María, Manuela M^a de Espinosa (1898: 426).

La pista de Rojo se recupera de nuevo en los primeros días del año 1662 gracias a otro contrato. Este garantizaba el trabajo de José Carrillo y su compañía en Segovia desde enero de ese año hasta el Carnaval, y en dicho contrato, como ocurría antes, se relata el total de representantes, donde se incluye a Rojo (Agulló y Cobo, 1983: 112).

Tras los carnavales, el actor y dramaturgo abandonó la compañía de Carrillo. Así lo defiende Rennert sirviéndose de un nuevo acuerdo, firmado el 24 de marzo del mismo año (1909: 580). Allí se establece que Juan de la Calle y Simón Aguado serán los encargados de dirigir la representación del auto sacramental para el día del Corpus en Madrid. Entre la nómina de actores aparece Rojo y se indica que desempeña el papel de barba (Pérez Pastor, 1905: 293).



Por otro lado, el 25 de junio de ese mismo año la compañía de Aguado debía de haber representado en el madrileño corral del Príncipe el mismo auto que prepararon para el día del Corpus; sin embargo, el corral estaba inhabilitado debido a una serie de obras que fueron necesarias para desmontar la escenografía de otro auto que había quedado censurado por la Inquisición, por lo que hubo que sustituirlo por el de Aguado. José Rojo fue el encargado, en representación de toda la compañía y de su autor, de alegar las causas por las que no pudo llevarse a cabo la representación (Varey y Davis, 1973: 239-240). De mayor importancia resulta para este episodio la labor de Cotarelo y Mori, que logró recuperar el escrito de Rojo:

En Madrid, a 25 de junio, domingo, a las doce, fui al corral de Príncipe y vi estar acabando de poner el teatro donde ha de representar su auto la compañía de Simón Aguado, por haber quitado de dicho corral las apariencias que estaban puestas por el auto de Escamilla, por no haberle podido representar por mandado del tribunal de la Inquisición. Y habiendo visto que la dicha compañía de Simón Aguado no tenía puestos carteles este dicho día, fui al barrio del Mentidero a saber la causa y encontré con Josepe Rojo, representante de dicha compañía, a quien le pregunté la causa de no representar y me dijo que era por ir a hacer a la tarde, a las cuatro, la fiesta que tenían ensayada y estudiada para Aranjuez a sus Majestades en el Retiro; y que mañana lunes por ser día de toros no se representará (1916: 141-142).

Aquel verano no fue propicio para Simón Aguado y los representantes con los que trabajaba. Varey y Davis documentan otra incidencia con la representación del auto en el Corral del Príncipe tras el aplazamiento de la primera por cuestiones logísticas. En este caso, el espacio tampoco estaba disponible, debido a que se había cedido en exclusiva para que se ensayase en él otra representación que había de llevarse a escena al día siguiente ante los Reyes. La compañía volvió a requerir la ayuda de Rojo para redactar un documento donde se dejase constancia de la nueva imposibilidad de representar el auto:

28 de junio de 1662. Compañía de Simón Aguado, o por lo menos sus músicos. Música. Retiro. El 27 de junio dijeron al escribano Jusepe Rojo y otros representantes que estaban ensayando "música y tonos para SSMM para mañana noche de san Pedro mientras andan embarcados en el estanque". Al día siguiente los actores dijeron "que SSMM se embarcan al anochecer en el estanque del Retiro y que los tenían músicas alrededor de él y que entre ellas iba la música de la compañía de Simón Aguado con diferentes tonos que para el caso había estudiado (1973: 240).

El último dato recuperado sobre José Rojo procede de 1663. En aquel año, y a pesar de todos los problemas de la temporada previa, la compañía de



Simón Aguado volvió a encargarse del auto sacramental para festejar el día del Corpus en Madrid. En la lista de actrices y actores que recuperaron Shergold y Varey figura la mención a Rojo como uno de los comediantes que participaron en el mencionado espectáculo, en su caso, como quinto galán:

Damas : Francisca Berdugo 1ª = Manuela de Buestamante 2ª =
Bernarda Manuela 3ª = Mariana de Borja 4ª = Maria de Anaya
5ª.
Galanes: Alonso de Olmedo 1º = Juan Gonçalez 2º = Miguel de Orozo
..... 3º = Juan de la Calle 4º = Joseph Rojo 5º = Joseph de Carrion
..... 6º = Simon Aguado 7º = Felix Pascual 8º = Gregorio de la Rosa
..... 9º = Torivio de Bustamante 10º.

Y el dicho Simon Aguado dijo que se obliga en forma de tener dicha compañía de manifiesto para presentar uno de los autos del Corpus deste presente año (1985: 91).

Conclusiones

A lo largo de este artículo se ha tratado de dar cuenta de algunas de las dificultades que existen en torno a la biografía de José Rojo. Así, se ha referido, en primer lugar, la problemática con las variantes tanto de su nombre como de su apellido, algunas naturales —Joseph, Jusepe, Josefe; Rojo, Roxo— y otras más complejas —Pedro Royo—.

Con el mismo propósito se han expuesto aquí las confusiones arrastradas por parte de la comunidad investigadora, así como la imposibilidad, ciertamente recurrente, que gran parte de la crítica ha encontrado para aunar en un solo referente las diferentes variantes de la identidad del actor y escritor de Cuenca. Conviene aclarar que la voluntad de ese apartado nunca ha sido señalar los errores de otras investigaciones anteriores de manera que estas pudieran verse desprestigiadas. Todas ellas fueron pioneras en el momento de su redacción y sus conclusiones arrojaron tal cantidad de luz que sin ellas no habría sido posible presentar las que figuran en este trabajo.

El grueso del artículo se ha dedicado a la aportación, justificación, contraste y comprobación de las principales certezas biográficas conservadas sobre Rojo. El resultado más importante ha sido la obtención inequívoca, puesto que procede de un documento firmado por él mismo, de algunos datos fundamentales sobre su vida, como el lugar de nacimiento (Cuenca) o la ciudad donde vivió (Madrid). A estos han de sumarse la localización de su firma, la



identificación de su producción literaria, que se adhiere a varios géneros, así como otras labores que desempeñó durante su vida, como la de tesorero de la Cofradía de la Novena o la de copista para la compañía de Simón Aguado.

En conclusión, la revisión bibliográfica que se ha realizado en este trabajo y, en especial, los resultados arrojados de esta metodología, suponen un nuevo punto de apoyo para proseguir con la tarea de la reconstrucción de las partes más oscuras del teatro áureo; pues, aunque se trata del momento más laureado de la literatura española, ofrece todavía numerosas e interesantes parcelas sobre las que trabajar, bien desde la perspectiva del estudio de las obras, bien desde el estudio directo de quienes las escribieron.

Bibliografía

- (s.a.) (1676): *Flor de entremeses, bayles, y loas. Escogidos de los mejores ingenios de España* [Texto impreso]. Diego Dormer: Zaragoza.
- (s.a. y s.f): “Antíoco y Seleuco”, en <https://manos.net/manuscripts/bne/16-908-antioco-y-seleuco/> [fecha de consulta: 25/07/2021].
- (s.a. y s.f.): *Libres de compte i raó de Joan Batiste Luca y Peris, 1650-1651. Llibre d'Albarans* [Manuscrito]. Valencia: Archivo General y Fotográfico, V-1/vol. 455.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1983). “100 documentos sobre el teatro madrileño (1582-1824)”. En Andrés Peláez Martín, Fernando Delgado Cebrián y Fernanda Andura Varela (coords.), *El teatro en Madrid, 1583-1925. Del corral del Príncipe al teatro de arte*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Delegación de Cultura, pp. 84-135.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1996). “Primera entrega documental sobre el teatro en Andalucía”. En José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, pp. 39-45.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2007). *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, vol. 6. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2003). “Teatro y propaganda monárquica en los primeros años de la ilustración: *El mejor representante de el catholico coliseo* y la exaltación de Fernando VI”, *Archivum*, 52-56, pp. 569-601.
- CASADO SANTOS, María José (2005). *La comedia burlesca en el Siglo de Oro: el rey Perico y la dama tuerta (Diego Velázquez del Puerco), Escanderbey (Felipe López) y Antíoco y Seleúco (de tres ingenios)*. Estudio, edición y anotación de las tres comedias, tesis doctoral. Navarra: Universidad de Navarra.



- COTARELO Y MORI, Emilio (1916). *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*. Madrid: Tipográficas de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979). *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa (2014). “La polémica de Zárate/Enríquez Gómez (a propósito de la censura de *La conversión de la Magdalena*)”, *Cincinnati Romance Review*, 37, pp. 45-66.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2014). “El actor Alonso de Olmedo”, *Anuario Calderoniano*, 7, pp. 129-147.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [1647] (2019). *Política angélica*, Felice Gambin (ed.). Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- FERRER VALLS, Teresa (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Almudena (2012). “El bandolero histórico como personaje de comedia en Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 18, pp. 63-79.
- HUERTA CALVO, Javier, Emilio PERAL VEGA y Héctor URZÁIZ TORTAJADA (2005). *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa Calpe.
- MACKENZIE, Ann L. (1994). *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*. Liverpool: Liverpool University Press.
- GÓMEZ, Jesús (1988). *El diálogo en el renacimiento español*. Madrid: Cátedra.
- LLORDEN, Andrés (1975). “Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)”, *Gibralfaro*, 27, pp. 169-200.
- MCGAHA, Michael (1994). “Who was Francisco de Villegas?”. En Charles Ganelin y Howard Mancing (eds.), *The Golden Age Comedia: Text, Theory and Performance*. West Lafayette: Purdue University Press, pp. 165-177.
- MONTALVO MARECA, Sergio (2019a). “Un diálogo inédito sobre educación femenina: *Espejo de ilustres y perfectas señoras*”. En Ana Abello Verano, Daniele Arciello y Sergio Fernández Martínez (eds.), *La lupa y el prisma. Enfoques en torno a la literatura hispánica*. León: Universidad de León, Área de Publicaciones, pp. 213-227.
- MONTALVO MARECA, Sergio (2019b). “Rojo, José. *Espejo de ilustres y perfectas señoras*”, en <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH328/> [Fecha de consulta: 2/11/2021].
- PAZ Y MELIA, Antonio (1934). *Catálogo de las piezas de teatro*, t. I. Madrid: Blass S.A. Tipográfica.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901). *Nuevos documentos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*. Madrid: Imprenta de la Revista Española.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1905). *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- RENNERT, Hugo A. (1909). *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: The Hispanic Society of America.
- ROJO, José (s. XVII). *Antíoco y Seleuco: comedia burlesca en tres jornadas* [Manuscrito]. Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss. 16908.
- ROJO, José (ca. 1670). *Espejo de ilustres y perfectas señoras* [Manuscrito]. Madrid: Biblioteca Nacional de España, mss. 8802.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1898). *Noticias referentes a los anales del teatro en*



- Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1984). "Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)", *Revista de Literatura*, n.º 91, pp. 121-130.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY (1982). *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. VAREY (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London: Tamesis Books.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. 1. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2006). "Ni castigo ni venganza: la figura del rey en *Antíoco y Seleúco*, de Moreto". En Luciano García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos, pp. 237-268.
- VAREY, John E. y Charles DAVIS (1973). *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.
- VAREY, John E. y Charles DAVIS (1992). *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*. London: Tamesis Books.
- VILLEGAS, Francisco de y José ROJO (s. XVII). *Las niñezes de Roldán* [Manuscrito]. Madrid: Biblioteca Nacional de España, mss. 18348.
- VILLEGAS, Francisco de y José ROJO [s. XVII] (1758). *Comedia famosa. La esclavitud más dichosa y Virgen de los Remedios* [Texto impreso]. Barcelona: Pedro Escuder.

Fecha de recepción: 19 de julio de 2021

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2021



Identidad catalana en *Las cuatro barras de sangre*, de Manuel Fernández y González (1872)¹

Catalan identity in *Las cuatro barras de sangre*, by Manuel Fernández y González (1872)

JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Resumen: El presente artículo pretende estudiar de qué manera la identidad catalana es negociada con el nacionalismo español en *Las cuatro barras de sangre* (1872), de Manuel Fernández y González que en ese texto trató el mito fundacional, muy popular de la Renaixença, de Vifredo el Velloso. Para ello, analizaremos la novela teniendo en cuenta el modo en el que se refiere al personaje y a su historia, pero partiendo del contexto del autor. De esto podemos concluir que el trasfondo de la obra implicaba una buena recepción del catalanismo por parte de España, pero el contenido del texto, descontextualizado, podía llevar a la radicalización de los presupuestos de la Renaixença.

Palabras clave: nacionalismo, catalanismo, españolismo, Renaixença, novela por entregas

Abstract: This article aims to study the way in which Catalan identity is negotiated with Spanish nationalism in *Las cuatro barras de sangre* (1872), by Manuel Fernández y González, who in that text dealt with the very popular founding myth in Renaixença of Vifredo el Velloso. To do this, we will analyze the novel taking into account the way in which it refers to the character and his story, but starting from the context of the author. From this we can conclude that the background of the work implied a good reception of Catalanism by Spain, but the content of the text, decontextualized, could lead to the radicalization of the assumptions of the Renaissance.

Key words: Nationalism, Catalanism, Spanishism, Renaixença, serialized novel

¹ Este artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación “Leer y escribir la nación: mitos e imaginarios literarios de España (1831-1879)” —LEyENMIESXIX—, financiado por AEI/FEDER, UE, con referencia FFI2017-82177-P.



La identidad, por definición, es algo en esencia individual, que nos permite poder hablar de un sinfín de personas con circunstancias particulares e irrepetibles en cada caso. A lo largo de la historia, sin embargo, podemos asistir a la repetición recurrente de una tendencia ideológica que, por diversos motivos, pone en alza la aspiración a una identidad colectiva en determinadas comunidades, concepción denunciada por el filósofo Amin Maalouf, en tanto que “reduce la identidad a la pertenencia a una sola cosa, instala a los hombres en una actitud parcial, sectaria, intolerante, dominadora, a veces suicida” (2020: 40).

Las aspiraciones nacionalistas, en tanto que pretenden monopolizar la identidad de las personas, son una evidente muestra de este reduccionismo. Las naciones no son comunidades que deban su existencia al trato real entre individuos, sino a la imaginación de estos, “porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23). La fe necesaria para mantener una creencia así nos permite considerar al nacionalismo un tipo de religión, que en este caso se utiliza fundamentalmente como “arma política” (Pérez Vejo, 1999: 19), a fin de lograr “la legitimación del Estado existente o la demanda de un Estado inexistente en ese momento” (Pérez Vejo, 1999: 18).

El papel que al respecto desempeña la literatura resulta de capital importancia, ya que la identidad nacional es, en esencia, una “creación ideológica de tipo literario” (Pérez Vejo, 1999: 19), lo que implica la existencia de una serie de textos de carácter ficticio que hayan estimulado, en mayor o menor medida, la imaginación de quienes han pensado y piensan cada una de las naciones concebibles, identificándose a sí mismos con algún nacionalismo concreto. Esta clase de discursos deben, a su vez, estar articulados en torno a una narración, como bien explica Anderson:

La conciencia de estar formando parte de un tiempo secular, serial con todo lo que esto implica de continuidad, y sin embargo de “olvidar” la experiencia de esta continuidad — producto de las rupturas de finales del siglo XVIII— da lugar a la necesidad de una narración de “identidad”. [...] Y, sin embargo, entre las narraciones de una persona y de una nación hay una básica diferencia de empleo. En la historia secular de la “persona” hay un principio y un fin. Brota de los genes parentales y las circunstancias sociales, apareciendo en un breve escenario histórico para desempeñar ahí un papel, hasta su



muerte. Después, nada queda sino la penumbra de la fama o la influencia perdurables. [...] En cambio, las naciones no tienen nacimientos claramente identificables y sus muertes, si ocurren, nunca son naturales. Y como no hay un Autor, la biografía de la nación no se puede escribir evangélicamente “a lo largo del tiempo”, pasando por una larga cadena procreadora de engendramientos. La única alternativa es “remitirla al tiempo”: hacia el hombre de Pekín, el hombre de Java, el rey Arturo, por doquiera que la lámpara de la arqueología lanza su caprichoso rayo. Sin embargo, esta manera queda marcada por muertes que, en una curiosa inversión de la genealogía convencional, parten de un origen actual. La segunda Guerra Mundial engendra la primera Guerra Mundial: de Sedán sale Austerlitz; el antepasado del Levantamiento de Varsovia es el Estado de Israel. (1993: 285-286)

La necesidad de comenzar la narrativa nacionalista mediante la remisión a tiempos pretéritos demanda, a su vez, “antepasados míticos de los cuales se desciende y frente a los que se es responsable”, los llamados, en ocasiones, “padres de la patria” (Pérez Vejo, 1999: 80). Si concretamos en el caso del nacionalismo catalán, resultaría difícil concebir la omisión, total o parcial, de una figura fundacional como Vifredo el Velloso, protagonista de la leyenda de las cuatro barras de sangre, que presuntamente daría origen a la bandera de Cataluña. Esta narración podía encontrarse ya en el siglo XVI, pero no es sino en el XIX cuando pasa a ocupar un lugar destacado en el discurso catalanista al que dio lugar la Renaixença, cuyo artífice, Víctor Balaguer, dio por ciertos tales sucesos en su *Historia de Cataluña*, al tiempo que se publicaban poemas en catalán sobre este mito, de entre los que destaca “Les barres de sang”, publicado en 1880 por Jacinto Verdaguer (Canal, 2018: 297-301). En el panorama teatral también aparecieron dramas, como *Vifredo el Velloso*, escrito por el propio Balaguer en colaboración con Juan de Alba (1848b), o su continuación, *Las cuatro barras de sangre*, por los mismos autores (1848a).

No obstante, el género literario que por excelencia ha ejercido de caja de resonancia al nacionalismo es el de la novela, ya que, en tanto que plantea diversos hilos argumentales que transcurren simultáneamente, estimula a su vez la imaginación del público y facilita que el nacionalista pueda imaginar cómo las vidas de sus compatriotas transcurren paralelamente a la suya (Anderson, 1993: 46-56). En el contexto concreto de la España decimonónica, el novelista más prolífico y vendido fue, sin duda, el folletinista Manuel Fernández y González, autor de en torno a unos doscientos títulos conocidos, muchos de los cuales tuvieron múltiples reediciones (Ferrerías, 1979: 150-154); él fue el responsable, según Ermitas Penas, de la decadencia del género de la novela histórica en el



folletín (1996: 375). Así pues, en la mayor parte de sus textos trató temas del pasado de España, y en uno de ellos aborda el mito fundacional catalán: *Las cuatro barras de sangre*, publicado en 1872 por el editor Urbano Manini.

Que el estudio de esta novela pueda suponer una contribución a la historia del catalanismo es algo que viene justificado si nos remitimos a la relevancia del género novelesco en los desarrollos nacionalistas, así como lo destacable de la repercusión de Fernández y González con respecto a otros novelistas decimonónicos, porque la novela de folletín, aunque la crítica no la considerara a la altura de la novela histórica que la precedió, no fue así “en cuanto a recepción por parte del lector de la época” (Rubio Cremades, 1982: 270).

Conviene aclarar que este escritor, a diferencia de Balaguer, no estuvo ligado realmente a la Renaixença, sino que se trató de un autor andaluz, vinculado al grupo de la Cuerda granadina, que más adelante se trasladó a Madrid, desde donde logró ser conocido en toda España². Así pues, resulta difícil interpretar su incursión en el tema de Vifredo el Velloso como consecuencia de posibles simpatías catalanistas, sino de un españolismo que venía labrando desde el comienzo de su carrera literaria.

Esta se había iniciado, antes de su llegada a Madrid, con novelas en su mayoría de tema morisco, ambientadas en la Alhambra o Granada en general (Préstamo Landín, 2018: 53), si bien conviene destacar que cuando aún permanecía en esa ciudad también publicó, en una imprenta local, una novela titulada *Obispo, casado y rey. Crónicas de Aragón. Don Ramiro el Monje* (Fernández y González, 1850). Debemos tener en cuenta que las novelas también contribuyen a la concepción nacionalista mediante la limitación de un horizonte espacial que comprenda diferentes espacios del país en cuestión (Anderson, 1993: 53-54), lo que nos permite advertir que las novelas de Fernández y González pudieron ayudar a imaginar España más nítidamente, ya que, si observamos el ya citado catálogo de Ferreras, podremos advertir, aparte de los ya mencionados sobre Granada y Aragón, diferentes títulos cuya acción se desarrolla en múltiples zonas del territorio peninsular, como *El corregidor de*

² Para una biografía de Fernández y González, puede consultarse el trabajo de Hernández Girbal (1931), o el correspondiente apartado de la tesis de Avilés Diz (2009: v. 1, 86-110).



Almagro, El alcázar de Madrid, El pastelero de Madrigal o Los amantes de Teruel.

Para el lector de Fernández y González que hubiese viajado poco por su país, tales lecturas contribuían a crear una determinada conciencia de la nación a la que, según los imperativos ideológicos del XIX, pertenecía. Aunque no conociera de primera mano los lugares en los que esas obras se desarrollan, las evocaciones literarias y novelescas facilitaban poder formarse una imagen de cómo era —y había sido— España más allá de los límites temporales y geográficos de cada individuo. Una novela sobre Cataluña, en este contexto, permitía al resto del país tener en cuenta dicho territorio como parte de su propia realidad nacional. Debemos advertir, tal como queda reflejado en la bibliografía, que esta obra se publicó en Madrid, por lo que el público que pudo acceder a ella no tuvo por qué ser necesariamente catalán.

Además de esto, tampoco podemos pasar por alto que Fernández y González, en tanto que folletinista, escribía “sobre un tema *dado*, a un ritmo *exigido*, una cantidad *fija* de novela” (Ferrerías, 1972: 22). El editor Manini, consciente de la fama que podían tener los temas catalanes a causa de la Renaixença, podría haberle encargado una novela sobre ese asunto, cuya composición no tendría por qué ser considerada más personal que la mayoría de las de su corpus. En un anuncio localizado en la prensa de la época podemos apreciar que se utilizó su vinculación con lo catalán como reclamo para obtener lectores: “Con el título de las Cuatro barras de sangre ha dado a luz la casa editorial de Manini una interesante novela, debida a la pluma de Fernández y González. Su animado relato da una idea del origen de las armas del principado de Cataluña” (Anónimo, 1872: 4)³.

Tengamos en cuenta, a su vez, que el catalanismo en el siglo XIX no implicaba realmente rechazo a España como tal, ni suponía una negación de la previa identidad nacional española, sino más bien un modo de expresar rechazo hacia la idea de Castilla como parte monopolizadora del país (Anguera, 2001: 318). De este modo, el españolismo que podía profesar Fernández y González

³ El anuncio citado carece de título, por lo que en la bibliografía únicamente reflejamos el nombre del periódico, *El combate*.



no entraba necesariamente en conflicto con el nacionalismo catalán u otros periféricos, si bien su implicación tuvo que ser mucho menor que la que tuvieron Balaguer y otros partícipes activos de la Renaixença. El haber nacido en Andalucía, y más tarde residido en Madrid, debía impedirle percibir los asuntos catalanes como algo demasiado personal; por ello, el tratamiento de este tema resulta más bien marginal en el conjunto de su obra, dedicada sobre todo a cuestiones andaluzas o españolas en general.

Sin embargo, el hecho de que dedicara una novela a Vifredo el Velloso un autor como él, famoso en toda España y ajeno a Cataluña, podía suponer, a su vez, la legitimación nacional de un asunto que en un principio solo tenía interés regional, lo que *a priori* contribuiría a consolidar y dar voz a los principios ideológicos del catalanismo, aunque quizá no del modo que más deseable hubiera sido a Balaguer y los demás. Por un lado, lo impersonal que suponía el que *Las cuatro barras de sangre* fuera una novela de folletín, y, como tal, parte del amalgama de “productos subliterarios, paraliterarios o infraliterarios” de entonces (Rubio Cremades, 1982: 269), conllevaba cierto grado de trivialización, en tanto que reducía una causa política y un sentimiento nacionalista a un producto esencialmente comercial y susceptible de ser mercantilizado; por otro lado, la impresión sobre los asuntos catalanes que emergía de la Renaixença se trataba de una autoimagen, y, como tal, reflejaba la percepción que tenían ellos de sí mismos, a la cual debía oponérsele la heteroimagen que se desprende del texto de Fernández y González, es decir, el punto de vista de una persona externa a Cataluña⁴.

La consecuencia más evidente que podemos percibir de esto es que la identidad catalana —construida, en buena medida, con base en mitos fundacionales— ya no era algo dictaminado únicamente por los habitantes de ese territorio, sino que estaba en proceso de ser negociada con el resto del país en el que oficialmente se ubicaba Cataluña. Resulta, por ello, verdaderamente significativo que uno de los principales productores de cultura en la España de entonces hubiera querido pronunciarse al respecto, lo que también justifica el

⁴ Para una definición de los términos “autoimagen” y “heteroimagen”, véase Leersen (2007: 27).



interés de *Las cuatro barras de sangre* en particular.

Aunque el argumento de la obra no fuese original, ya que se limita a narrar la leyenda de Vifredo, la novela tuvo que permitir que muchas personas externas al territorio catalán, que no hablaran ese idioma, conocieran por primera vez una historia harto familiar para la Renaixença: la del sometimiento de Barcelona al rey Carlos el Calvo, monarca cuya identidad a veces cambiaba en otras versiones de la historia, pero también la de cómo presuntamente llegó a ser esa ciudad autónoma con respecto de la corona franca gracias a la acción del heroico Vifredo.

El punto de vista, como era habitual en los textos de Balaguer y similares, está siempre del lado de los catalanes, cuya independencia se ve como algo por completo lícito y de pleno derecho. Para lograr este fin, Fernández y González procura, de diferentes maneras, arrebatar toda legitimidad posible al gobierno de Carlos el Calvo. De este modo, el conflicto que se plantea nos presenta al padre del heroico Vifredo, Hunfrido, siendo por entonces conde de Barcelona, y preocupado ya no tanto por el monarca francés, sino por lo mucho que prosperan en su corte algunas personas maliciosas a las que ve como una amenaza:

—Os lo juro —contestó Altamira— pero ¿qué peligros pueden amenazarnos jamás...? Vos sois bueno y poderoso.

—¡Pero vasallo! —contestó tristemente el conde Hunfrido— Y no son los buenos y los leales los que se encuentran más seguros al lado de los reyes. Un día un cortesano ambicioso puede desear el dominio sobre mis estados de la Septimania y de la Marca Hispánica, y la astuta serpiente se insinúa en el alma de los reyes, despierta sus recelos, y el bueno y el leal que duerme descuidado se encuentra envuelto en traición.

—Pero vos os defenderíais —exclamó Almira, que era enérgica y brava.

—Yo no puedo defenderme sin incurrir en el delito de traición —contestó Hunfrido—; yo he rendido pleito homenaje al rey franco, y si bien he heredado de mi padre y de mis abuelos el fuerte marquesado de Ría, también es cierto que yo no gobierno la Septimania y la Marca Hispánica sino por el buen placer el [*sic*] rey Carlos.

—Le habéis servido como un héroe.

—Y el buen rey Carlos mi señor me ha premiado generosamente. Yo espero que un día haga hereditarios en mi familia la Septimania y la Marca; yo cuento con su amor; pero el rey Carlos está rodeado de reptiles infames, de ambiciosos que en nada reparan, que a todo se atreven. (Fernández y González, 1872: 20-21)⁵

Observamos que en un primer momento no se le atribuye tanto maldad al rey por acción, como por inacción; Carlos el Calvo no es, en sí, un soberano pernicioso, sino que los realmente dañinos son los “reptiles infames” que

⁵ Todas las citas de *Las cuatro barras de sangre* provienen de esa misma edición.



proliferan en su corte. No obstante, podemos apreciar que Hunfrido en todo momento exculpa al monarca, y desdeña toda posibilidad de rebelión contra él. Sin embargo, más adelante se lanzan aún más suspicacias contra el monarca franco, a quien se responsabiliza por la muerte de un conde de Barcelona anterior, cuya esposa advierte a Hunfrido de la siguiente manera:

—Nosotros no saldremos de la montaña de Monjuich —dijo la dama blanca—; pronto habremos llegado a una puerta oculta, que solo conocen los condes de Barcelona, o más bien que solo han conocido Bara, el primer conde de Barcelona después de la conquista, y Bernardo mi esposo, su segundo conde, asesinado por Carlos el Calvo: tú serás asesinado también: la corona condal de Barcelona lleva consigo la muerte. Pero yo ansío venganza: yo te busco, yo te favorezco, yo te descubro el lugar por donde un día puedes librarte, si el peligro te amenaza entre los muros del castillo condal.

—El conde Bernardo fue un traidor —contestó Hunfrido.

—El conde Bernardo mi esposo fue víctima de una calumnia; el conde Bernardo mi esposo cayó bajo el recelo del tirano. (44-45)

Que Carlos el Calvo se limite a consentir y prestar sus oídos a los calumniadores no impide que, desde este punto de vista, pueda ser considerado directamente como un “tirano”, en tanto que ha dado muerte a personas inocentes. Más adelante, cuando se nos dan detalles de la muerte del anterior conde de Barcelona, asistimos a un retrato del monarca francés que nos lo presenta como un sujeto ingenuo y fácilmente manipulable, que se presta a la paranoia si le sugieren traiciones, y que es capaz de atajarlas del modo más violento y desquiciado sin el más mínimo escrúpulo ni reparo moral:

—Hermanas mías —dijo la dama blanca— he aquí el joven caballero, el héroe a quien el tirano Carlos el Calvo encomienda el gobierno de Barcelona, como le encomendó a mi desventurado esposo Bernardo: vosotras lo sabéis: engañado por la calumnia el rey franco, creyendo fácilmente que mi esposo conspiraba con los varones godos contra la dominación de los emperadores Carovingios, receló de él, convocó una asamblea en Tolosa y llamó a ella a mi marido. No se atrevía el rey Carlos a mandarle prender, y le engañaba; le hacía llegar a su presencia libre y con un traidor pretexto, cuando le creía reo de lesa majestad: Carlos había tendido un lazo infame a mi marido el conde Bernardo, y cuando este, como vasallo leal, se arrodilló a sus pies, al mismo tiempo que con la mano izquierda le levantaba, con la derecha le hería tendiéndole muerto a sus pies. Después de esto, lanzándole como una fiera de su mano, hollaba el cadáver, y exclamaba: —Maldito seas, manchador del lecho de mi padre y tu señor. — El emperador, ciego, publicaba la deshonra de su madre, deshonra inventada por la calumnia de los enemigos de mi esposo. ¿Y sabéis quién era el enemigo más terrible del conde Bernardo? El infame marqués de la Marca, el miserable Salomón de Cerdaña. (47-48)

Salomón de Cerdaña, tal como se revela al final de lo citado, es, en realidad, el principal antagonista de la novela, y el responsable directo del



comportamiento reprobable del rey. Ello no disminuye, sin embargo, la gravedad de la conducta de Carlos el Calvo, que en este párrafo se nos presenta con una actitud intolerable para un monarca. Al engañar al conde, actúa de un modo deshonesto, y, no contento con asesinarlo sin contar con apenas pruebas, se presta también a pisotear el cadáver y seguir insultándolo aun después de muerto, claras muestras de enajenamiento mental. Por ello, al no ver justa la sumisión a un hombre así, la viuda del anterior conde propone la independencia de Barcelona como posible solución:

—Es necesario —añadió Almira— extremar el esfuerzo, ponernos en defensa, arrostrar por todo.

—¡Pero nunca contra el emperador! —exclamó Hunfrido.

—Acuérdate del conde Bernardo, mi esposo —dijo la Sombra de Monjuich—; llama bajo tu estandarte a tus Almogáraves, haz la guerra y conquista tu corona de conde independiente.

—Jamás la deslealtad —dijo el conde Hunfrido—; yo no tengo estandarte; mi estandarte es el del emperador Carlos.

—¡El asesino! —exclamó la dama blanca.

—El emperador fue engañado por el conde Salomón —dijo Hunfrido—; vuestro esposo no fue avisado, y pudo ser sorprendido; pero yo conozco la traición: yo no me rebelaré contra el emperador, mi señor, pero desharé la calumnia: retaré a singular combate a ese miserable Salomón de Cerdaña, y le mantendré. (55)

Pese a todo, Hunfrido decide mantenerse leal, ya que no considera que el rey sea totalmente culpable; aun así, las quejas de la viuda constatan que esa servidumbre es cuestionable en tanto que implica vasallaje hacia un asesino, apelativo que en todo momento se mantiene para referirse a Carlos el Calvo. Que el conde respete la corona y rechace toda rebelión, en cambio, no contribuye sino a dignificarlo, porque en todo momento prefiere contemplar la inocencia del señor al que ha jurado lealtad, y minimizar su culpa al tiempo que lo achaca todo a Salomón de Cerdaña. Este último acaba dando muerte a Hunfrido, cuya fidelidad al rey no le impide pasar a ser injustamente recordado como un vil traidor que merecía morir:

Todo parecía volverse contra el conde Salomón de Cerdaña, que Carlos el Calvo había considerado como autor del asesinato; pero el conde Salomón había sido bastante sagaz, no había dejado prueba alguna y había sabido hacer creer a Carlos el Calvo que la muerte del conde Hunfrido había sido hecha por los bandidos que infestaban la selva del Puig de Santa María.

A más de esto, insinuante y pérfido, había reverdecido las iras de Carlos el Calvo contra la familia de Hunfrido; había presentado a Hunfrido como ambicioso, como un hombre que, sin temor ni respeto a su señor natural, se había apoderado sin su licencia y por fuerza de armas del condado de Tolosa, y a seguida, receloso del enojo del rey, había puesto en armas la Galia Narbonense y la España Citerior. [...] Todo esto era más que



sobrado para irritar a aquel *terrible soberano*, que, creyendo pasadas calumnias, había matado con su propia mano y había hollado con sus pies al conde Bernardo, creyéndole el profanador del lecho de su madre, y cosa extraña, creyéndole también, según relatan viejas crónicas, su padre adulterino. (82-83, la cursiva es nuestra)

Que Hunfrido hubiera permanecido en todo momento leal en vida a su rey contribuye a dignificarlo, al tiempo que rebaja la valía de Carlos el Calvo, quien pasa a obrar injustamente por despreciar al que le ha sido fiel. Por si no quedara claro que la intención del autor es predisponer al lector en contra del monarca francés, el propio narrador no se priva de emitir juicios de valor, muy habituales en esta clase de narrativa (Penas, 1996: 379), al calificarlo de “terrible soberano”, tal como hemos señalado en cursiva, tras lo que inserta, como podemos ver, el rumor de que le dio muerte al anterior conde por creerlo su padre biológico, lo que lo convertiría, además, en un parricida voluntario. En este punto, el autor lo ha dispuesto todo para que Carlos el Calvo parezca un tirano despreciable, lo que nos llevaría a empatizar con las motivaciones del verdadero protagonista de la novela, el héroe fundacional Vifredo el Velloso, que solo siente hacia el monarca desprecio y ansias de venganza:

Para él, Carlos el Calvo era un *tirano indigno* de la suprema dignidad de que estaba investido.

Recordaba entonces aquella terrible leyenda de la muerte de su esposo que le había contado la condesa Brinidilda, y recordaba aquellas palabras del rey franco que le había repetido la viuda del conde Bernardo: ¡Mal hayas mil veces, manchador del lecho de mi padre y tu señor!

Tal vez era cierto el siniestro rumor que señalaba como hijo del adulterio a Carlos el Calvo, y le entregaba a la tradición como matador de su padre en nombre del honor de un rey, del cual no tenía más que el apellido y la herencia.

Vifredo empezó a sospechar si alguna injuria de aquel rey, *tal vez bastardo*, había dado ocasión a que su padre se pusiese en armas, dando motivo a la acusación del conde Salomón de Cerdaña; ¿pero qué importaba esto? Aunque su padre hubiera dado señales de rebeldía, aunque ciertamente su padre se hubiese rebelado, debía haber tenido motivo para ello; *tal vez había resistido la tiranía como la resisten los héroes*, y siempre quedaba la infame emboscada del Puig de Santa María y el *cobarde* asesinato ejercitado contra su padre.

Bajo esta suposición, Vifredo no tenía ya ante su venganza un solo hombre: tenía dos. Aquel nuevo ser en que se fijaba terrible la imaginación de Vifredo era el emperador Carlos.

—¡Me vengaré! —exclamaba Vifredo, olvidando la impotencia a que se encontraba reducido, y que tal vez estaba perdido irremisiblemente; y esta seguridad de la venganza que le inspiraba su bravo corazón le tranquilizaba. (143-144, la cursiva es nuestra)

De nuevo vuelven a acumularse las connotaciones negativas en las que se envuelve la figura de Carlos el Calvo, al que el narrador vuelve a referirse, al exponer los sentimientos de Vifredo, como tirano y a un mismo tiempo cobarde,



sin omitir tampoco su posible condición de bastardo. En este caso, además, se juega con la información de la que dispone el héroe, quien ni siquiera es del todo consciente de lo que ocurrió con su padre, y llega incluso a contemplar la posibilidad de que hubiera sido en verdad un rebelde, pese a lo cual lo sigue justificando en tanto que lo contempla como una respuesta al injusto despotismo.

En este tramo de la novela, el dualismo moral que se ha articulado, heredado también de la novela histórica romántica (Rubio Cremades, 1982: 277), es prácticamente absoluto, sin apenas matices entre la virtud heroica y honorable atribuida a los condes de Barcelona y la infamia con la que Carlos el Calvo es retratado. Este monarca es, a su vez, enemigo ya no solo del protagonista, sino también del narrador, quien aún sigue emitiendo juicios de valor para recordar, aunque esté muy esclarecido, que el rey es una persona despreciable; en cierta ocasión hace referencia a que “el terrible rey franco volvía a sus vacilaciones, a sus dudas, a su aturdimiento, a su furor impotente” (148), insistiendo en la imagen de un soberano francés impulsivo, falto de juicio e incapaz de mantener el autocontrol; en definitiva, un sujeto contra el que toda la rebelión e intentos de independencia podrían justificarse moralmente.

La visión simplista de la realidad en general y de la historia en particular que aquí se nos ofrece no puede ser mayor, ya que una situación política de más o menos complejidad queda resumida mediante la fijación inamovible de culpables e inocentes, víctimas y victimarios, o, incluso, “buenos” y “malos”. Sin embargo, llama la atención que, en esta novela, a diferencia de lo que suele ser habitual en Fernández y González, sea precisamente el rey quien está tan negativamente caracterizado. Aparici y Gimeno ya señalaron que, de entre todos los folletinistas de la época, solo nuestro autor defendía a la monarquía (1996: v. 1, LVIII); a su vez, Cantos Casenave explica cómo no se privó de llevar a cabo apologías al trono pese a las antipatías que podía generar entre los liberales (2018: 34).

Lo que plantea en *Las cuatro barras de sangre* podría implicar, por ello, un importante viraje ideológico, de no ser por dos detalles que modifican las connotaciones de la obra y la convierten en un texto más afín a la ideología previa del autor. El primero de los matices que se deben advertir es que Carlos



el Calvo, principal antagonista de la novela junto a Salomón de Cerdaña, pese a ser rey, no es en modo alguno “español”. Esto justificaría que se le condene tan crudamente bajo la mentalidad de Fernández y González, quien en una novela anterior, y en uno de los mencionados juicios de valor tan propios del género, había explicitado que de ninguna manera simpatizaba con las monarquías en general, sino tan solo con las consideradas “españolas”:

¿Hubiera muerto Napoleón el Grande en Santa Elena, si en vez de acometer a España la hubiera considerado como amiga o por lo menos como una neutralidad fuerte?
 Napoleón el Grande cayó [*sic*] en España la sepultura de Santa Elena.
 En los campos de nuestra patria fueron vencidos por la primera vez los que se creían invencibles. [...] España no ha tenido nunca más que la forma de gobierno que ha querido tener.
 Un rey como Luis XIV no lo ha tenido nunca ni lo puede tener España. (Fernández y González, 1867: 627-628, la cursiva es nuestra)

De acuerdo con lo ya mencionado sobre el nacionalismo como forma de legitimar un poder político, esta perspectiva facilitaría el considerar lícitos tan solo a unos reyes, pero no a otros, y no es en modo alguno casual que sean franceses los dos a los que juzga intolerables para España: Luis XIV y Bonaparte. El primero de estos aparece en su discurso para ejemplificar lo que, según Fernández y González, es imposible que tenga lugar en su nación; esto es, el despotismo de las monarquías absolutas propias del Antiguo Régimen. Para nuestro novelista, en cambio, todo rey que ha gobernado sobre España lo ha hecho con el permiso y consentimiento de la “nación”, como sugiere en lo que hemos citado, o como hará también explícito en una novela posterior:

De lo que se desprende que nosotros, por el mero hecho de ser españoles, [...] somos un pedazo díscolo de la gran soberanía nacional, como todos los otros grandes pedazos ni otros semejantes.
 Y como este vicio o esta virtud que en nosotros existe está en nuestra sangre y aún en el jugo del terreno que con sus frutos nos alimenta, de aquí que le llevamos las narices al rey más pintiparado que Dios haya podido criar.
 Y que lo digan, si no, a Felipe II y Carlos V, a quienes el múltiple rey España los tenía siempre rugiendo y dados al diablo.
 De aquí que nosotros para sufrir a un rey necesitamos que ese rey sea un héroe o una cosa inaudita, o que tenga picardías bastantes para engañarnos, seducirnos, enmendarnos y sabernos tomar la cosa.
 De lo que resulta que en España no se puede ser rey sin ser santo. (Fernández y González, 1875: v. 2, 281)

Hablar de un presunto carácter español, que solo tolera a los reyes que son dignos de serlo, le permitirá, en la misma novela, repudiar toda idea



republicana bajo el pretexto de que pretender “traer a España la república, es querer traer lo que ya está en casa” (Fernández y González, 1875: v. 1, 271). Bajo esta perspectiva, son intolerables en España las monarquías totalitarias como la de Luis XIV, y en los reinados de Felipe II o Carlos V no se concibe que el verdadero poder resida tanto en el monarca como en el “rey España”, tal como podemos ver en los párrafos seleccionados.

Las alusiones a Bonaparte y a la Guerra de Independencia no aparecen acompañadas casualmente de la mención al Rey Sol; por el contrario, de ellas se puede dilucidar que el absolutismo y la tiranía sí son viables en países como Francia, nación que de ningún modo podría “contagiar” ese despotismo al país vecino. Recordemos que, a partir de 1808, con la resistencia española a Napoleón, se había forjado un mito que carácter español como fuerte, altivo e indómito, incapaz de someterse a nada ni nadie (Andreu Miralles, 2016: 61-70). Fernández y González tan solo estaría reiterando estas ideas, tan populares en el imaginario colectivo, para explicar por qué algunas monarquías sí son más lícitas que otras; mientras que los reyes españoles son dignos en tanto que capaces de ganarse la confianza de un pueblo insumiso, el rechazo a los monarcas extranjeros será visto como algo no solo lícito, sino totalmente natural.

Tal es la percepción del autor sobre Bonaparte, pero resulta totalmente extrapolable a lo que ocurre en esta novela con Carlos el Calvo, también francés. De hecho, en el texto vemos también constantes alusiones al carácter indómito del pueblo, que no es capaz de respetar al dominador extranjero; hace mención a que “el carácter catalán era belicoso, bravío e independiente” (84), y al “carácter irascible de los catalanes, que no pueden sufrir mucho tiempo un yugo ominoso” (176). Esta caracterización del pueblo catalán no implica de modo alguno oposición a España, sino identificación con la bravura atribuida a dicho país; de hecho, se refiere a los antepasados de la nobleza catalana como los “primeros restauradores de España por la parte de Cataluña” (33). Cataluña, por tanto, es España, y sobre catalanes habrán de tener, en consecuencia, los mismos estereotipos vertidos sobre el resto de la nación imaginada.

Como ya mencionó Caro Baroja, “independientemente de que exista un carácter del pueblo español, o unos rasgos psicológicos y físicos del mismos,



hay una voluntad de asignárselos, buenos o malos, según diversas coyunturas” (2004: 79), y lo mismo podría decirse del carácter catalán, sobre todo en un contexto que, como el de esta novela, no implica oposición directa a lo español; en cualquier caso, y al margen de la nación que en cada caso se imagine, “el del carácter nacional es un mito amenazador y peligroso”, que tradicionalmente ha llevado a guerras civiles “utilizando conceptos que no eran demasiado sólidos, manejados a la ligera en horas de pura lucha dialéctica” (2004: 82). Tal ocurre en esta novela al narrarse la sublevación popular que más adelante acontece:

No se oía por todas partes más que aquellas rugientes palabras:

—¡Contra los usajes [*sic*]! ¡Barcelona y libertad!

Todos aquellos vendedores, jóvenes, viejos, hombres, niños, mujeres, poco antes tan apáticos, tan silenciosos, representando un pueblo degradado y esclavo, que se hacía cómplice de una tiranía de sangre, consintiéndola, se habían lanzado armados de sus puestos, cuál de una ballesta, cuál de una espada, cuál de un hacha, cuál de una pica, cuál de un palo y cuáles de piedras.

Todas aquellas armas habían estado escondidas en los puestos, bajo fardos, bajo legumbres, bajo esteras.

Y no eran solo los vendedores y los vecinos de la plaza los que se levantaban airados y terribles al toque de somaten, al grito de Barcelona y libertad; era Barcelona entera, hasta las piedras. (242)

El carácter bravo atribuido a los españoles —y, por ende, a los catalanes— abarca la totalidad de los habitantes de la nación imaginada, incluyendo desde los niños “hasta las piedras”, como si el solo hecho de haber nacido en ese lugar implicara poseer esa actitud, que necesariamente tendría que detonar en una sublevación como tal. Sin embargo, la ideología en extremo monárquica del autor termina imponiéndose a todo populismo; y, si bien aprueba en todo momento el levantamiento contra el francés, resuelve todo lo tocante a la independencia de una manera pacífica. Así pues, Vifredo, principal ejemplo de virtud en esta obra, rechaza él mismo volverse contra Carlos el Calvo, a quien odiaba por completo, una vez logra acabar con el verdadero asesino de su padre, Salomón de Cerdaña:

Vifredo, después de la consumación de su venganza, había oído modestamente la aclamación de su triunfo.

Se había deslizado, había ganado la taberna de la Cruz de Fuego, y se había escondido en ella.

Rotolando y la Noya blonda se apoderaron de él y le [*sic*] sacaron al mirador

El pueblo se agolpó hacia aquella parte.

Aclamo, aplaudió y vitoreó de una manera frenética a Vifredo, y cuando dejaba de aclamar a Vifredo, rendía una ruidosa ovación a la Noya blonda.

En vano quiso Vifredo resistirse.



Una diputación del pueblo, con los consellers [sic] a la cabeza, penetró en la Cruz de Fuego y le hizo presente la voluntad del pueblo de Barcelona de que él sucediese en el gobierno al conde Salomón.

—Vosotros no podéis conferirme esa dignidad por vosotros mismos —contestó Vifredo—, sin usurpación del poderío real, absoluto, del emperador Carlos el Calvo. (257)

Al igual que su padre, y aunque Carlos el Calvo sea un monarca injusto al que él mismo odiaba, Vifredo se siente incapaz de procurar por sí mismo la independencia del soberano francés, porque ninguno de sus sentimientos se antepone al de lealtad que caracteriza y dignifica a su familia. Tal como vimos ocurría con Hunfrido, que quería permanecer fiel a alguien que no lo merece solo pone en alza cómo su honor queda antepuesto a todo lo demás, lo cual es en extremo oportuno para que un autor tan monárquico como Fernández y González redirija el rumbo de la novela de tal modo que no parezca considerar la rebeldía contra el rey como una solución viable.

Si bien hemos visto que en obras anteriores aplaudía la sublevación que supuso la Guerra de la Independencia, la oposición directa a un monarca podía interpretarse, en el contexto en el que se publicó la novela, como una mirada de aprobación hacia las tentativas republicanas que él mismo condenaba. Por ello, opta por resolver el conflicto planteado del modo opuesto, esto es, haciendo que el rey les conceda la independencia a los dominios del conde como premio por la lealtad que en todo momento mantiene, a pesar incluso de que su propio pueblo pretendiera la independencia:

Él había estado inmenso; él, sobre todo, siempre leal a Carlos el Calvo, se había negado a admitir la proclamación que en él había hecho el pueblo barcelonés de conde de Barcelona.

—Vuestro conde es —dijo Carlos el Calvo—; yo os lo juro sobre mi corona.

[...] Parecía como que al morir el conde Salomón de Cerdaña, el rey Carlos el Calvo se sentía libre del mal espíritu que le había dominado tantos años.

—Alzad, mi buen conde de Barcelona, del Rosellón y de la Cerdaña —dijo Carlos el Calvo, alzando entre sus brazos a Vifredo, y besándole en señal de paz y de amor en la mejilla.

Esto tenía lugar en un acto solemne, en presencia de la diputación de Barcelona y de la corte del rey Carlos.

—Aún no, señor —dijo Vifredo—; hasta ahora yo no os he servido, y barones tenéis en vuestra hueste, viejos servidores vuestros, que mejor que yo merecen el condado de Barcelona.

—Rebelde seréis si no admitís —dijo Carlos el Calvo, que no sufría bien ni aun las réplicas generosas—; sed conde por nos y a nuestro vasallaje, de Barcelona, del Rosellón y de la Cerdaña: yo os lo mando. [...] Pues bien: si morís, conde Vifredo, morid conde independiente y soberano de la Septimania y de la Marca Hispánica: yo os levanto el pleito homenaje y vasallaje que me habéis rendido.



—¡Ah, señor, —exclamó Vifredo— yo acepto este honor por la memoria de mi padre! Pero ¿qué armas han de recordar a la ciudad de Barcelona, mi muy amada, el señorío de su primer conde independiente?
—Puesto —dijo Carlos el Calvo— que vos la noche del siniestro asesinato del Puig de Santa María marcasteis con la sangre de vuestro padre cuatro barras en su escudo, yo las marco sobre ese mismo escudo con vuestra noble y generosa sangre.
Y el rey franco, poniendo la mano sobre el ensangrentado pecho de Vifredo el Velloso, marcó a lo largo del escudo de oro cuatro barras de sangre. (261-265)

De este modo, se obtiene la independencia no ya solo evitando una sublevación contra el rey, ni tan siquiera con el permiso del soberano, sino por orden de este último, que obliga al leal Vifredo a aceptar una autonomía que por su propio pie jamás habría admitido. El respeto a la figura regia es lo que, paradójicamente, facilita que el condado quede fuera de los dominios de Carlos el Calvo; es ahí cuando, además, tiene lugar lo que, como vimos, para Anderson es imprescindible en la narrativa nacionalista: la conexión con el presente. La bandera que entonces —y ahora— tenía Cataluña queda explicada de esa manera; las cuatro barras rojas son las líneas trazadas por Vifredo en el escudo de su padre con su sangre, y que el propio monarca le concede como estandarte del nuevo territorio independiente.

Por tanto, y a pesar de las connotaciones que en otro contexto tendría tratar un tema como el abordado en *Las cuatro barras de sangre*, la realidad es que la novela, teniendo en cuenta su autor, tiene un trasfondo por completo monárquico y españolista, que tan solo valora la independencia catalana como metonimia y alegoría de la sublevación acontecida en 1808. Sin embargo, no podemos pasar por alto la interpretación que los posibles lectores posteriores podrían extraer de que un andaluz como Fernández y González hable tan claramente en favor de la escisión de ese territorio.

Si el novelista más famoso de España se pronunciaba en favor del catalanismo, quienes profesasen esa ideología no solo no sentirían oposición por parte de la nación en la que estaban integrados, sino más bien una aprobación debida a la actitud acrítica que se desprende de esta novela con respecto a los nacionalismos. Sin absoluto pretenderlo, Fernández y González estaba sembrando las semillas de una radicalización que tendría lugar en años posteriores, y que se sigue extendiendo aún hasta nuestros días. Recordemos que tan solo ocho años después de la publicación de esta novela aparecería la



obra literaria más famosa sobre la leyenda de Vifredo: el poema “Les barres de sang”, de Jacinto Verdaguer.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción de Eduardo L. Suárez. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2016). *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus.
- ANGUERA, Pere (2001). “Entre dues possibilitats: espanyols o catalans?”. En Joaquim Albareda (ed.), *Del patriotisme al catalanisme. Societat i política (segles XVI-XIX)*. Vic: Eumo, pp. 317-337.
- ANÓNIMO (1872). *El combate*, 21 de julio, p. 4.
- APARICI, Pilar; Gimeno, Isabel (eds.) (1996). *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín (2 vv.)*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- BALAGUER, Víctor; ALBA, Juan de (1848a). *Las cuatro barras de sangre (segunda parte de Vifredo el Velloso), drama en cuatro actos*. Barcelona: Imprenta y librería de la señora viuda e hijos de Mayol, Editores.
- BALAGUER, Víctor (1848b). *Vifredo el Velloso, drama en tres actos precedido de un prólogo*. Barcelona: Imprenta y librería de la señora viuda e hijos de Mayol, Editores.
- CANAL, Jordi (2018). *Con permiso de Kafka. El proceso independentista en Cataluña*. Barcelona: Península.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2018). “La buena madre, de Manuel Fernández y González. Representaciones literarias del poder femenino en tiempos convulsos”, *Crítica hispánica*, v. 40, n.º 2, pp. 31-52.
- CARO BAROJA, Julio (2004). *El mito del carácter nacional*. Madrid: Editorial Caro Raggio.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1850). *Obispo, casado y rey. Crónicas de Aragón. Don Ramiro el Monje. Leyenda histórica*. Granada: Imprenta y librería de D. J. M. Zamora.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1867). *La honra y el trabajo (Historia de las clases trabajadoras)*. Barcelona: Víctor Pérez, Editor.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1872). *Las cuatro barras de sangre. Crónica catalana*. Madrid: Urbano Manini.
- FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1875). *Cid Rodrigo de Vivar (El Cid Campeador) (2 vv.)*. Madrid: Urbano Manini.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1972). *La novela por entregas 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)*. Madrid: Taurus.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1979). *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1931). *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González. Biografía novelesca*. Madrid: Biblioteca Atlántico.
- LEERSEN, Joep (2007). “Imagology: History and method”. En Manfred Beller y Joep Leersen (eds.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters*. New York: Rodopi, pp. 17-32.



- MAALOUF, Amin [1999] (2020). *Identidades asesinas*. Traducción de Fernando Villaverde. Madrid: Alianza.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1982). “Novela histórica y folletín”, *Anales de Literatura Española*, n.º 1, pp. 269-281.
- PENAS, Ermitas (1996). “Sobre la poética de la novela histórica romántica”, *Revista de literatura*, n.º 58, pp. 373-385.
- PÉREZ VEJO, Tomás (1999). *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- PRÉSTAMO LANDÍN, María Teresa (2018). “El destino de los héroes: el recurso de la adivinación en dos novelas históricas de Manuel Fernández y González”, *Hesperia*, v. XXI, n.º 2, pp. 51-68, en <http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/1330> [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2021].

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2021



El decoro retórico: personaje y estilo en el *Guzmán de Alfarache*¹ Rhetorical decorum: characters and styles in *Guzmán de Alfarache*

IRIA PIN MOROS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Resumen: Dada la transgresión que supone la moralización de un pícaro, aunque arrepentido, en su *Guzmán de Alfarache* Mateo Alemán recuerda constantemente al lector discreto que su protagonista ha sido “muy buen estudiante, latino, retórico y griego” (“Declaración para el entendimiento de este libro”). Se trata de una de las pruebas del interés del sevillano por conceder a los personajes del relato una voz propia y con un estilo adecuado, donde el uso de los mecanismos retóricos concuerda con su origen, entorno o formación. De este modo, uno de los aspectos determinantes de la tan mencionada variedad de estilos del *Guzmán* es precisamente la pluralidad de seres con los que se encuentra y entabla conversación el personaje principal en su “peregrinación” vital, a los que se añaden los de los relatos intercalados, *exempla*, *similitudines*, facecias, alegorías, etc. Así, el propósito del presente trabajo es exponer las conclusiones extraídas del análisis del discurso de los distintos personajes, diferenciados por Alemán no solo a través de la descripción, sino sobre todo del diálogo.

Palabras clave: decoro, estilo, personaje, picaresca, *Guzmán de Alfarache*

Abstract: Considering the transgression caused by the moralistic side of the rogue, in *Guzmán de Alfarache* Mateo Alemán constantly remembers the shrewd readers that the protagonist of the book has been “muy buen estudiante, latino, retórico y griego” (“Declaración para el entendimiento de este libro”). This fact could be one evidence of the author’s interest in giving his characters their own voice with their own style, taking always into account their origins, environment or education. By so doing, one cause of the multiplicity of styles in *Guzmán* is precisely the variety of creatures Guzmán meets and talks to in his adventures. These characters are always surrounded by the ones included in the intercalated tales, *exempla*, *similitudines*, jokes and allegories, for example. With all this in mind, the aim of this paper is to present the conclusions drawn from the analysis of the speech of various characters, differentiated by Mateo Alemán not only through their description, but mainly through the dialogue.

Key words: Decorum, Style, Character, Picaresque, *Guzmán de Alfarache*

¹ El presente estudio se enmarca en el proyecto de tesis doctoral *Retórica y estilo en el “Guzmán de Alfarache”*, financiado con la Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU16/04735) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. A su vez, se vincula a la investigación llevada a cabo en el GIC (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03.



Introducción

Uno de los aspectos más llamativos del *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) de Mateo Alemán es su variedad de estilos compositivos, que puede deberse a distintas razones. Una de ellas es la contextualización de su escritura en un momento de cambios de modelo compositivo, con el consecuente paso del dominio del estilo ciceroniano, muy presente hasta el último tercio del siglo XVI, a su combinación con el de autores de la Edad de Plata latina (Croll, 1966: 21-22). A ello se añaden tanto la predilección de Alemán por la variedad, también en el ámbito del estilo, como la combinación de asuntos, intenciones, tipos de texto, géneros y personajes que encontramos en su *Guzmán*. Esto último supone la convivencia de distintos estilos porque Alemán tuvo muy en cuenta el respeto al decoro, también denominado en la época *propiedad* o *adecuación*, y que constituye una virtud fundamental para comprender los textos áureos. Se trata de la correspondencia del estilo al género, tema o personaje concretos, y es una noción estrechamente vinculada a las cualidades de la elocución; esto es: *puritas* o corrección gramatical, *perspicuitas* o claridad y *ornatus* (elegancia o adorno)².

De este modo, en las siguientes páginas intentaremos abordar la relevancia de esta noción en la obra más conocida de Alemán. Como es bien sabido, entre sus dos *Guzmanes* se imprimió en Valencia la *Segunda parte* (1602) apócrifa, donde un autor oculto tras el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra —probablemente, el valenciano Juan Martí— continuó la historia del protagonista en tierras italianas y en su regreso a la península. Décadas después, hacia 1650, Machado da Silva partiría del segundo *Guzmán* de Alemán para redactar su *Tercera parte*, asentada en la conversión del pícaro, desde la que

² Como defiende Mañas Núñez a propósito del diálogo *Ciceronianus* (1528) de Erasmo, “en la retórica y poética clásicas, unido estrechamente a la concepción mimética del estilo se halla el principio teórico del *decorum*, entendido como la armonía, el equilibrio, la conveniencia, la adecuación, la adaptación o proporción que debe regir toda creación artística y especialmente la literaria. [...] La obra literaria de contenidos huecos o mal estructurada será digna de rechazo, por no respetar ese *decorum* observado en el mundo; debe ser simple y unitaria, debe tener unidad y estructuración orgánica; la *inventio* debe estar regida por el *decorum*: hay que elegir un tema adecuado a nuestras posibilidades; pero también la *elocutio* ha de someterse a este principio, de modo que exista coherencia y equilibrio entre el estilo empleado por el autor y los efectos que se pretende suscitar en los lectores, entre las intenciones del autor y los resultados conseguidos, entre el metro empleado y el género elegido; asimismo, la caracterización de los personajes debe ser acorde con su edad y condición social” (Mañas Núñez, 2009: 37).



desarrolla su peregrinación por tierras portuguesas y gallegas. Partiendo de las diferencias entre los distintos textos y de la evolución del protagonista y narrador, intentaremos realizar también ciertos apuntes acerca de la adecuación del estilo a los personajes en ambas continuaciones.

Las reglas del decoro en el Siglo de Oro

El concepto de decoro, proveniente del griego *to prépon* y del latín *decorum* o *aptum*, entre otros, resulta fundamental para la retórica y la poética clásicas, así como para la creación literaria desde la Antigüedad. La adecuación de la *elocutio* a la *inventio* del texto es también un elemento de reflexión para los autores hispanos medievales, renacentistas y barrocos. En su *Silva de varia lección*, una de las fuentes del *Guzmán*, Pedro Mexía advierte que “mucho debe hombre pensar lo que habla antes que lo diga, y mirar en qué tiempo y ante quién habla” (I, V, 71), lo que constituye precisamente una defensa del decoro al interlocutor. En la tratadística del XVI, por ejemplo, destaca la preocupación de Juan Luis Vives, quien en su *De ratione dicendi* dice: “no sólo conserve el decoro de los personajes en el sentido, sino también en las palabras, en los tiempos y en toda la composición” (III, VII, 273).

Precisamente, dado el asunto que nos interesa en esta ocasión, nos centraremos en la adecuación del estilo al personaje y a aquello que lo caracteriza. Ello puede incluso determinar el empleo de un tipo de estilo distinto al que la picaresca parece exigir, como suele suceder en aquellas narraciones con protagonistas de amplia formación o elevado rango social, o cuando estas se centran en asuntos cuya gravedad o complejidad determinan el predominio de la subordinación e interordinación, propias del período circular³, y de los tropos. A su vez, se trata de una vertiente del *decorum* de ininterrumpida tradición desde la época clásica, y que se mantiene en la teoría y praxis literaria del Siglo de Oro. Valga como botón de muestra la consabida importancia que, unos años más tarde, Lope de Vega concedería en su *Arte nuevo* a la correspondencia entre el habla de los personajes y su condición social:

³ Para la sintaxis del estilo, véase Azaustre y Casas (1997: 141-156). Pueden consultarse unos breves apuntes sobre el *Guzmán* en Pin Moros (2017 y 2020).



Si hablare el rey, imite cuanto pueda
 la gravedad real; si el viejo hablare,
 procure una modestia sentenciosa;
 describa los amantes con afectos
 que muevan con extremo a quien escucha;
 los soliloquios pinte de manera
 que se transforme todo el recitante,
 y con mudarse a sí, mude al oyente.
 Pregúntese y respóndase a sí mismo;
 y si formare quejas, siempre guarde
 el debido decoro a las mujeres.
 Las damas no desdigan de su nombre;
 y si mudaren traje, sea de modo
 que pueda perdonarse, porque suele
 el disfraz varonil agradar mucho.
 Guárdese de imposibles, porque es máxima
 que solo ha de imitar lo verisímil.
 El lacayo no trate cosas altas,
 ni diga los conceptos que hemos visto
 en algunas comedias extranjeras.
 Y de ninguna suerte la figura
 se contradiga en lo que tiene dicho;
 quiero decir, se olvide, como en Sófocles
 se reprehende no acordarse Edipo
 del haber muerto por su mano a Layo (vv. 269-293, 95-96).

A esta misma idea responde la redacción de otros textos de la época, entre los cuales no podemos dejar de destacar, por su fecha de composición y por su vinculación temática a la obra que nos ocupa, aquel en verso titulado *La vida del pícaro compuesta por gallardo estilo en tercia rima* (1601), “contraejemplo poético” del *Lazarillo* y el *Guzmán* de 1599 (Mañero Lozano, 2009: 384-385) que aboga por la coherencia a la hora de escoger el estilo del personaje, y que se cierra de la siguiente manera:

De lodo os hablara quien es de lodo;
 ninguno puede dar lo que no tiene;
 humilde fue el sujeto, humilde el modo,
 disculpa que a mis versos justa viene (vv. 332-335, 321).

Análisis retórico: la adecuación del estilo en los *Guzmanes*

Ante el panorama que acabamos de exponer⁴, resulta coherente que el decoro retórico sea también uno de los aspectos más determinantes en la escritura de Mateo Alemán. En su *Guzmán*, como ya hemos anticipado, destaca la multiplicidad de géneros: narrativa picaresca, sermón, relato morisco, bizan-

⁴ Para el contexto y la relevancia del concepto de decoro en el Siglo de Oro, véase Mañero Lozano (2009). Pueden consultarse también los estudios incluidos en el volumen coordinado por Baranda Leturio y Vian Herrero (2006).



tino, cortesano, de tipo histórico o *novella* italiana, entre otros. A ello se une la variedad de registros del discurso: narración, argumentación, diálogo, descripción, epístola, etc. Sin embargo, la pluralidad de personajes ha pasado más desapercibida, y no deja de ser fundamental para comprender la forma del texto. El protagonismo de Guzmán —en sus dos vertientes, joven y adulta— ha favorecido que no se tengan tan en cuenta las restantes voces de personajes con los que se encuentra o que aparecen en relatos intercalados, facecias, *exempla*, *similitudines* o alegorías. En estas páginas intentaremos determinar hasta qué punto Mateo Alemán consideró el decoro al personaje, su origen, circunstancias o formación a la hora de escoger el estilo compositivo, así como analizar si este aspecto fue imitado por los continuadores de la obra.

A la hora de caracterizar un personaje literario, la retórica clásica cuenta con el sistema oratorio de los *loci*, una de cuyas vertientes abarca los *loci a persona*, de los cuales “se derivan atributos y comportamientos entre los que el orador deberá seleccionar los que interesen a la intención de su discurso” (Azaustre y Casas, 1997: 26). Entre ellos se encuentra el nombre, el nacimiento, la naturaleza, el modo de vida, la ocupación, la fortuna o el talante (Azaustre y Casas, 1997: 26-32). A continuación, veremos si Alemán tuvo en cuenta ese tipo de características al decidir el estilo empleado en su relato.

Empezando por el protagonista del texto, nos encontramos con una aparente ruptura del decoro desde el inicio de la obra, donde un individuo de origen bajo y con tendencia al hurto y al juego moraliza desde galeras sobre su pasado. Mañero Lozano señala que

Lazarillo de Tormes y, a imitación suya, los *Guzmanes*, supuso [...] una original ruptura de la “ratio personarum” [...]. Por lo que toca al pícaro de Mateo Alemán, la gravedad del personaje se incrementa visiblemente tanto en lo concerniente al contenido como al registro estilístico adoptado. Desde luego, Guzmán no sólo se plantea representar —cuando no sancionar—, como hace Lázaro de Tormes, las distintas capas sociales, desde las más desfavorecidas hasta los representantes del clero o la nobleza, sino que este propósito es solidario con la permanente recurrencia a “consejos sacados de las entrañas de la filosofía”, [...] en palabras [...] de las *Tablas poéticas* (Mañero Lozano, 2009: 380-381).

Así, parece que Alemán, al menos aparentemente, rompió con la teoría de los estilos, un hecho criticado en la época, como refleja Cervantes en su “Prólogo” a la primera parte del *Quijote*, donde hablando de las obras llenas de erudición dice con ironía:



— [...] No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia, guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento y un regalo oílle o leelle. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio (*Quijote*, “Prólogo”, I, 12).

Precisamente en *Teoría de la novela en Cervantes*, Riley advierte que en la época de escritura de ambos textos “el decoro se destinaba fundamentalmente a asegurar una moderada verosimilitud, pero [...] si hubiera sido observado estrictamente, habría supuesto la desaparición de la creación de caracteres” (1966: 221). Se refiriera o no Cervantes al *Guzmán* al criticar la presencia de asuntos sacros y profanos⁵, lo que está claro es que la alternancia abrupta de asuntos y estilos podía ser entendida como un aspecto negativo por los contemporáneos de Alemán. Consciente de ello, propone en su texto no una enseñanza recta, sino un *exemplum ex contrario*⁶, y recuerda al lector en numerosas ocasiones que la capacidad argumentativa del narrador se debe a sus estudios en Alcalá de Henares y a sus hábitos religiosos. Para ello se sirve con frecuencia de la refutación proléptica, anticipando la crítica del lector y rebatiendo posibles argumentos. Así, aunque en principio el *Guzmán* parta de una ruptura del decoro, al presentar las moralizaciones de un pícaro, y a pesar de que sus vivencias sirvan de *exemplum ex contrario*, Alemán se preocupa por justificar esa transgresión advirtiendo de la formación y hábitos religiosos de su protagonista. De ello dan cuenta los textos preliminares de ambas partes:

Para lo cual se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante, latino, retórico y griego, como diremos en esta primera parte, después, dando la vuelta de Italia en España, pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión; mas por volverse a los vicios los dejó, habiendo cursado algunos años en ellos (*Primera parte*, “Declaración para el entendimiento de este libro”, 16)⁷.

Advierto en esto que no faciliten las manos a tomar la pluma sin que se cansen los ojos y hagan capaz a el entendimiento; no escriban sin que lean, si quieren ir llegados a el asunto sin desencuadernar el propósito. Que haberse propuesto nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó con sus estudios adelante con ánimo de profesar estado de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista, fue cortar el hilo a la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende, que solo es descubrir, como atalaya, toda suerte de vicios y hacer a triaca de venenos varios: un hombre perfeto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más

⁵ Véase Mañero Lozano (2009: 381).

⁶ Véase, por ejemplo, Cros (1967).

⁷ Las citas del *Guzmán de Alfarache* incluidas en este trabajo proceden de la edición de Luis Gómez Canseco (2012), recogida en la bibliografía. Salvo que se indique lo contrario, se sigue su puntuación.



ínfima de todas, puesto en galera por curullero de ella (*Segunda parte* 1604, “Letor”, 354-355).

Son muchos más los recordatorios al respecto presentes a lo largo de la obra. Recogemos uno de ellos, utilizado para justificar *a posteriori* una extensa digresión:

Ya sabes mis flaquezas: quiero que sepas que con todas ellas nunca perdí algún día de rezar el rosario entero, con otras devociones; y aunque te oigo murmurar que es muy de ladrones y rufianes no soltarlo de la mano, fingiéndose devotos de Nuestra Señora, piensa y di lo que quisieres como se te antojare, que no quiero contigo acreditar-me (*Primera parte*, II, III, 177)⁸.

Como anticipábamos, la prudencia de Alemán no evitó la consideración de los pasajes moralizantes como un desacierto desde bien temprano. Resultan especialmente interesantes ciertos apuntes críticos de los traductores; entre ellos, los que aparecen en los prólogos a las primeras versiones en francés. Como indica Annalaura Federico, “a pesar de su gran admiración, Chapelain consideraba el estilo de Alemán completamente falto de armonía: unas veces demasiado lacónico, otras demasiado reiterativo y siempre demasiado inconexo sintáctica e intelectualmente” (2005). Recordemos las palabras a las que se refiere:

Et comme sa louable fin est le profit commun, aussi moralise-t-il sur chaque chose de dessein formé, mais avec si peu d'égard et de suite qu'il n'y a si bon pied qui le suive trois lignes sans le perdre. Vous n'y voyez ni rapport ni distinction, ni liaison ni période; et quoique tout ce qu'il dit soit bon, la façon dont il le dit ne peut être que mauvaise (“Préface” a *Le Voleur ou la vie de Guzman d'Alfarache*, *Seconde partie* [1620], 178).

Para Chapelain, el *Guzmán* encierra un buen propósito expresado con pésima forma, y la variedad perseguida por Alemán resultó un hecho negativo y lleno de incoherencias. De ahí su manera de actuar; en palabras también de Federico:

Posiblemente sea esta una de las razones que indujeron al traductor francés a rehacer frases a su antojo, cambiar metáforas, suprimir pasajes enteros y añadir otros para enlazar frases y acontecimientos. Entre los pasajes suprimidos se encuentran la mayoría de las alusiones al credo religioso de Guzmán y absolutamente toda la historia de su arrepentimiento y conversión (Federico, 2005).

De forma similar, y también pese a los esfuerzos de Alemán, Brémond (1695) consideró que nos encontrábamos ante una absoluta falta de decoro, y

⁸ Adoptamos en este caso la puntuación de Rico (1970: 266) y Micó (1987, I, 284), pues consideramos que refleja mejor la organización del período circular.



opinaba que “por pertenecer Guzmán a la clase «baja», sus comentarios tenían que ser necesariamente humildes y vulgares. Así justifica la supresión de frases y palabras elevadas que Alemán había puesto en boca de su pícaro” (Federico, 2010), al margen de su madurez, arrepentimiento y formación. Así, parece que la opinión de los traductores franceses no difería demasiado. Algo similar ocurre con otros autores contemporáneos y puede que incluso con los continuadores, que quisieron imitar a Alemán pero diferían en ciertos puntos. Crítico o no, veamos el siguiente apunte acerca de la variedad de estilos y del concepto de decoro genérico que recoge Sayavedra:

En la tragedia se enseña la vida que se debe huir; y, en la comedia, regularmente la que se debe seguir e imitar. La tragedia se funda en historia y la comedia es fabulosa. La tragedia pide alto estilo y la comedia bajo (*Segunda parte* 1602, III, VII, 524).

Volviendo a los objetivos de Alemán, sus justificaciones favorecen en la práctica la gravedad del narrador, capaz de desarrollar complejas argumentaciones y de emplear recursos alejados de la llaneza propia de la picaresca, especialmente los tropos y las citas de *auctoritates*, voces reconocidas en la materia tratada y, por tanto, prestigiosas. De hecho, las digresiones incluyen con mucha frecuencia figuras de diálogo y argumentación y de amplificación en general, que favorecen su variedad y capacidad persuasiva. El siguiente es un ejemplo de una de las numerosas definiciones presentes en el texto:

Aquel famosísimo Séneca, tratando del engaño —de quien ya dijimos algo en el capítulo tercero de este libro, aunque todo será poco—, en una de sus epístolas dice ser un engañoso prometimiento que se hace a las aves del aire, a las bestias del campo, a los peces del agua y a los mismos hombres. Viene con tal sumisión, tan rendido y humilde, que a los que no lo conocen podría culpárseles por ingratitud no abrirle de par en par las puertas del alma, saliéndolo a recibir los brazos abiertos. Y como toda la sciencia que hoy se profesa, los estudios, los desvelos y cuidado que se pone para ello, va con ánimo doblado y falso, tanto cuanto la cosa de que se trata es de suyo más calificada en perjuicio, tanto con mayor secreto la contraminan, más artillería y pertrechos de guerra se previenen para ella (*Segunda parte* 1604, I, VIII, 446).

En resumen, Alemán subraya con frecuencia el contraste entre el pícaro y el narrador. Si observamos la *inventio* de todos los *Guzmanes*, en los de 1599 y 1602 destacan aspectos como la juventud, inocencia e ignorancia del pícaro, útiles para justificar sus errores⁹; estos escasean, sin embargo —quizás

⁹ En muchas ocasiones, esto permite anticipar hechos futuros: “Fácilmente nos concertamos, porque yo no sabía sus costumbres; y, aunque luego las supe, ya les había cobrado voluntad y no les quise dejar, aunque fuera mucho mejor” (*Segunda parte* 1602, I, I, 118-119). Recorde-



en respuesta al primer imitador— en la *Segunda parte* de Alemán y la *Tercera* de Machado, donde encontramos a un protagonista más maduro, más próximo a la conversión o ya convertido.

Todo ello contribuye a la construcción de los personajes, y la moralización y el empleo de un estilo más elevado de lo que correspondería a un pícaro encuentran justificación en numerosos pasajes de los distintos *Guzmanes*. De hecho, la apelación sistemática al lector, la refutación proléptica o la oposición entre virtud y vicio que vertebra el relato son algunos de los recursos predilectos de Alemán y mejor imitados por los continuadores, tanto Luján de Sayavedra¹⁰ como Machado da Silva, quienes percibieron su importancia en el texto y, sobre todo, en la relación entre narrador y narratario. Con ello, la justificación y la dignificación del protagonista son dos de las medidas reiteradas en todos los *Guzmanes*.

Machado da Silva acentúa este último punto en mayor medida, pues cierra el ciclo de la obra retomando los orígenes de Guzmán. Al inicio de su *Tercera parte* el protagonista va a visitar a su madre, ya fallecida, y descubre a través de una carta que su verdadero padre es en realidad un caballero noble. De hecho, resulta muy interesante la forma en que Machado cambia el origen del protagonista y, por tanto, uno de los *loci a persona* fundamentales a la hora de escoger el estilo del personaje. A ello se añade la reformación del pícaro, la peregrinación para cumplir un voto a Santiago por haberlo sacado de galeras, su castidad, la adopción del hábito de tercero, la conversión final en ermitaño y curandero, así como el protagonismo concedido a los demás personajes, en su gran mayoría virtuosos y muy participativos en el texto. En el fondo, los datos aportados por Machado legitimarían *a posteriori* el estilo de los originales, alejándolos a su vez de la narrativa picaresca.

mos la habitual asociación de la juventud con la inconsciencia. Entre otros aspectos destacados en los textos, está también el arrepentimiento, menos presente en Machado, en cuyo texto el protagonista se guía a través de modelos de virtud.

¹⁰ En palabras de Mañero Lozano, “al igual que en la obra de Alemán, en la continuación apócrifa del *Guzmán de Alfarache* (1602), el narrador se excusa repetidas veces por dar cabida a un discurso difícilmente esperable en boca de Guzmanillo. No faltan, con todo, algunos intentos puntuales de dignificación del pícaro mediante el acceso del personaje a las letras, con lo que se intenta conferir cierta verosimilitud a esta anómala situación narrativa” (Mañero Lozano, 2009: 383).



De este modo, parece que Alemán supo reflejar en el ámbito del estilo las distintas voces de Guzmán, rasgo imitado por sus continuadores. A pesar de que las vertientes principales del texto (narración y digresión) se nos muestren a través de la misma voz, solo el contenido de las moralizaciones está directamente relacionado con el narrador adulto, pues el relato se ocupa de las vivencias del pícaro Guzmanillo. Aquello que afecta a la narración de sus peripecias presenta una redacción sencilla, donde domina el estilo suelto, las figuras de repetición y la inserción de refranes, *exempla* cotidianos de origen popular y términos de germanía propios del lenguaje de naipes o del hampa en general. También el humor puntual del texto (sobre todo, en las facecias) está justificado por la procedencia del protagonista, dado que en la época se consideraba “error poner en la fábula [cómica] hechos de principales, por no poder inducir risa, pues forzosamente ha de proceder de hombres humildes”, como señala un personaje de Suárez de Figueroa en *El pasajero* (Alivio III, 222). La madurez debía ir asociada a la gravedad, y la mocedad a lo ligero y lo cómico. Así, el relato del pícaro se caracteriza por la llaneza y por la acumulación de hechos e ideas, como ilustra el siguiente pasaje:

Vesme aquí en Cazalla, doce leguas de Sevilla, lunes de mañana, la bolsa apurada y con ella la paciencia, sin remedio y acusado de ladrón en profecía. El día primero sentí mucho, aunque más el segundo, porque creció el cuidado y llovió sobre mojado. Había de comer y comía, que los duelos con pan son menos. Bueno es tener padre, bueno es tener madre; pero el comer todo lo rapa. El día tercero fue casi de muerte; cargó todo junto. Halleme como perro flaco ladrado de los otros, que a todos enseña dientes, todos lo cercan y, acometiendo a todos, a ninguno muerde. Trabajos me ladraron teniéndome rodeado; todos me picaban, y más que otro no haber qué gastar ni modo con qué buscar el ordinario. Conocí entonces lo que es una blanca y cómo el que no la gana no la estima, ni sabe lo que vale en tanto que no le falta. Fue la primera vez que vi a la necesidad su cara de hereje (*Primera parte*, II, I, 159).

Aunque hasta ahora nos hemos centrado en las dos grandes vertientes del texto, no podemos dejar de destacar que la mencionada alternancia de pasajes narrativos y argumentativos y el consecuente contraste existente entre Guzmanillo y Guzmán se ven enriquecidos por la aparición de numerosas descripciones y, sobre todo, diálogos, que incrementan la variedad del *Guzmán*. En ambos casos predomina un estilo poco adornado y, a nivel sintáctico, suelto, esencial tanto para reflejar la espontaneidad y fluidez propias del diálogo como en la acumulación de datos desarrollada en los pasajes descriptivos. Sin embargo, las intervenciones dialogadas parecen responder a una mayor aten-



ción al decoro y contribuyen a la construcción de las distintas voces, más allá del protagonista, cuyas intervenciones tienden a basarse en la adición de ideas y no suelen contar con recursos de *ornatus*:

—Vuestra señoría ilustrísima me mandó dar una docena cabal de azotes por lo de las conservas, y se acuerda bien cuánto se recatearon uno a uno. Demás de esto, no habían de ser azotes de muerte, sino de los que pudieran llevar mis años. El dómine Nicolao me dio más de veinte por su cuenta, siendo los postreros los más crueles. Y así vengué mis ronchas con las suyas (*Primera parte*, III, VII, 306).

—Pues haz lo que te diré. Tómala y vete a casa de un platero y escoge de su tienda lo que bien te pareciere. Déjale la cadena y más prendas que valgan lo que de ello hubieres menester y págale un tanto por el alquiler, y aquesto será mejor, más fácil y barato de todo. Y si faltaren prendas, dáselas en escudos que lo monten. Con esto desempeñarás la necesidad que hiciste, porque de otro modo no sé ni puedo remediarlo (*Segunda parte* 1604, II, VIII, 573)¹¹.

Resulta evidente que, dado el carácter (seudo)autobiográfico de su relato, el pícaro recoge —con mayor o menor fidelidad, como él mismo sugiere en diversas ocasiones— las conversaciones mantenidas con distintos personajes. Incluso se ha llegado a definir la obra como un “relato dialógico”, pues “el personaje preside su soliloquio (aunque dirigido al «curioso lector») desde perspectivas diversas y aun opuestas, de modo que heterogéneos criterios alternan y litigan durante extensas *argumentaciones* en que se ponen en tela de juicio las cosas humanas” (Beristáin, 1988: 146)¹². Así, en ellas destaca el estilo suelto, idóneo para la adición —en cierta medida espontánea o incluso caótica— de ideas en el desarrollo de la conversación informal. Ello se debe también a la procedencia y escasa formación de la mayoría de los personajes que rodean al pícaro, con ciertas excepciones como sus amos.

En las historias intercaladas, el decoro a lo elevado de los personajes y su contexto determina con frecuencia el empleo del período circular en el interior de los diálogos. Buen ejemplo de ello son las intervenciones de los prota-

¹¹ Cabe señalar que en algún caso el estilo suelto se mezcla con la evocación del romancero, protagonista del siguiente pasaje, como advirtió Francisco Rico (1970: 332): “—Vuestros amores, hermana Lucía, mal enojado me hane: comenzaron por silla y acabaron en albarda. No me la volveréis a echar otra vez. Aderezadnos de almorzar, que me quiero ir” (*Primera parte*, II, IX, 236).

¹² Por su parte, Sarah Laporte señaló que los autores del Siglo de Oro “observaron algunas claves de los diálogos que finalmente pusieron a su servicio dándoles así aires inauditos y propios. Oralidad, heterología e intertextualidad servían para fomentar la mimesis conversacional, importante en cualquier diálogo para ganarse al interlocutor, a la par que favorecían el famoso y de moda ‘deleitar aprovechando’” (Laporte, 2011: 493-494).



gonistas de dichos relatos, que contrastan notablemente con las de Guzmán y los personajes más próximos a él, como ilustran los siguientes pasajes:

—La misma razón con que has querido ligarme, señor don Rodrigo, te obligará que creas cuánto deseo que Daraja siga mi ley, a que con muchas veras, infinitas y diversas veces la tengo persuadida. No es otro mi deseo sino el tuyo, y así haré la diligencia en causa propia, como en cosa que soy tan interesado. Pero amando tan de corazón a su esposo y mi señor, tratar de volverla cristiana es doblarle la pasión sin otro fruto alguno; que aún en ella viven algunas esperanzas que podría mudarse la fortuna, dándose trazas como conseguir su deseo (*Primera parte*, “Historia de Ozmín y Daraja”, I, VIII, 127).

—Por cierto, señor ilustrísimo, aunque confieso ser verdad cuanto don Luis aquí ha referido, de que soy testigo de vista por la grande amistad que habemos tenido siempre, agora no tiene razón de pretender el diamante; porque, si desapasionadamente lo considera y trocásemos los asientos, juzgaría en mi favor y contra sí. Mas, pues él vive ciego, juzgaralo vuestra señoría por mi suceso, el cual tiene su principio del fin de sus amores que ha contado (*Segunda parte* 1604, “Historia de don Luis de Castro”, I, IV, 413).

Así, en general nos encontramos el estilo más o menos llano de sus amos y compañeros, el arriero, los personajes de las ventas, los galeotes y la mayoría de seres que lo rodean, y, por otra parte, los personajes idealizados de relatos intercalados y algunos de los *exempla* y *similitudines* a los que el Guzmán adulto recurre en sus digresiones; estos son a menudo seres de origen noble que se expresan en un estilo más elevado, con razonamientos complejos y recursos del *ornatus*. Como ocurría en la narración, Alemán elimina la llaneza propia del diálogo cuando es este último el tipo de personaje que interviene. Según la *Philosophía Antigua Poética* del Pinciano, se trataría de un efecto de la verosimilitud, que el poeta debe guardar “en el género, en la edad y con el hábito y estado de la persona; y asimismo en el lugar y tiempo de la manera dicha y en lo demás” (V, 211-212). Ello se acentúa con la aparición de seres mitológicos, que en su búsqueda de la persuasión intelectual del receptor —en ocasiones, oponente— recurren al período circular. El ejemplo siguiente es un parlamento que Apolo dirige a Júpiter y que se ubica en el interior de un *exemplum*; sus períodos circulares presentan cierta sentenciosidad por la brevedad de sus prótasis y apódosis:

—Supremo Júpiter piadosísimo, la grave acusación que haces a los hombres es tan justa que no se te puede negar ni contradecir cualquier venganza que contra ellos intentes. Ni tampoco puedo, por lo que te debo, dejar de advertir desapasionadamente lo que siento. Si destruyes el mundo, en vano son las cosas que en él criaste, y es imperfección en ti deshacer lo que heciste para quererlo emendar ni pesarte de lo hecho: que te desacreditas a ti mismo, pues tu poder de criador se estrecha a tan extraordinarios medios para contra tu criatura. Perderlos y criar otros de nuevo, tampoco te conviene,



porque les has de dar o no libre albedrío. Si se lo das, han de ser necesariamente tales cuales fueron los pasados; y si se lo quitas, no serán hombres y habrás criado en balde tanta máquina de cielo, tierra, estrellas, luna, sol, composición de elementos y más cosas que con tanta perfección heciste (*Primera parte*, I, VII, 104-105).

De este modo, Alemán no redujo su texto a la dualidad narración/digresión y Guzmanillo/Guzmán, sino que cuidó el diseño y expresión de los demás personajes. En combinación con la *compositio* sintáctica, cuando en el relato intervienen seres elevados como los de las historias intercaladas o algunos *exempla* o *similitudines*, el texto presenta metáforas y breves alegorías y, en el ámbito de la sintaxis del estilo, el período en general y, especialmente, el de tipo histórico o *peribolé*. Esto afecta tanto al relato y la moralización realizados por el pícaro arrepentido como a las intervenciones dialogadas donde se definen a sí mismos, aunque sus palabras pasen por el filtro de dicho narrador, no siempre fidedigno. Es por ello que la adecuación de la *elocutio* al personaje que pronuncia el discurso proporciona una gran variedad al estilo del *Guzmán*, pues Alemán combina la *compositio* con una coherente selección de figuras y tropos en relación con el tono del pasaje. El diálogo sirve para remarcar las características de los distintos personajes, pues en él intenta recurrir a la *mímesis* conversacional, que otorga verosimilitud a los discursos y al texto en general.

En la práctica es habitual que se combinen varios tipos de estilo; por ejemplo, con mucha frecuencia el período de miembros —cuya utilidad traspasa el asunto tratado— se intercala en las intervenciones de los personajes, sobre todo con una intención enfática. De ello da cuenta el siguiente pasaje de la “Historia de Ozmín y Daraja”, donde la prótasis del período circular acumula varios miembros para que la amplificación refuerce la capacidad persuasiva del discurso al mover los afectos del receptor. Se trata de la convivencia de dos tipos de período adecuados a un registro de cierta elevación y que, aunque combinados, no rompen el decoro en relación con el personaje:

— [...] Si librarme queréis de él, si deseastes mi gusto, si pretendéis obligarme al vuestro para que siempre quede agradecida, será que, cargando sobre vuestro cuidado mi propio deseo, acudáis a su libertad, que es la mía, con las veras que os lo suplico (*Primera parte*, “Historia de Ozmín y Daraja”, I, VIII, 153).

Esta convivencia armónica de los distintos estilos compositivos es constante en el *Guzmán*, al margen de la modalidad discursiva. Aunque en principio



el estilo idóneo para la fluidez de las intervenciones dialogadas sea llano, suelto y con figuras sencillas, el decoro al asunto tratado y a los personajes que pronuncian un discurso concreto determina que este se vea sustituido en ocasiones por el período y por tropos y figuras de mayor complejidad, a la par que por intervenciones más extensas. Esto se mantiene en el *Guzmán apócrifo* de Sayavedra; pero en la *Tercera parte* de Machado da Silva, el cambio de actitud del protagonista y la posición de los personajes que lo rodean determinará que sean más aquellos que elaboran discursos en estilo elevado, como vemos en el siguiente pasaje pronunciado por Propercio, cuyo nombre concuerda con el rango:

—Aunque mi ingenio es corto, no me siento tan pobre de caudal que no pudiera entretener a Vuestas Mercedes, o ya con cuentos amorosos de enredos varios, o ya con sutilezas grandes de no pequeños hurtos y trágicos sucesos, de infaustas muertes y falsas amistades. Pero como todas estas materias son las más veces fabulosas, opuestas a la verdad, ni aun, para el tiempo que se pierde, hallo que es ganancia gastarse en ellas. Si el que es sabio las oye, por inciertas no las estima; si el que no lo es las escucha, por verdades las aprehende; y no aprovechándose de lo moral de ellas, por no alcanzarlo, las siguen. Así que, juzgando en mi opinión por inútiles entretenimientos tales, me parece que será de más gusto la explicación de esos dos desposorios que vemos (*Tercera parte*, I, VIII, 245-246).

De este modo, y siguiendo las reglas del decoro, la pluralidad de voces que vertebra los *Guzmanes* tiene una gran repercusión en el estilo. De hecho, la complejidad estilística se acentúa ligeramente en la segunda parte de Alemán, a la vez que adquiere cada vez más peso la digresión y, por tanto, la voz del narrador. De ello dan cuenta pasajes como los siguientes:

La esperanza, como efectivamente no dice posesión alguna, siempre trae los ánimos inquietos y atribulados con temor de alcanzar lo que se desea. Sola ella es el consuelo de los afligidos y puerto donde se ferran, porque resulta de ella una sombra de seguridad con que se favorecen los trabajos de la tardanza. Y como con la segura y cierta se dilatan los corazones, teniendo firmeza en lo por venir, así no hay pena que más atormente que si se ve perdida, y muy poquito menos cuando se tarda (*Segunda parte* 1604, II, VI, 533).

Parécenos, cuando nos vemos ahogados en la necesidad, que se olvida de nosotros, y es como el padre, que, para enseñar a su hijo que ande, como que lo suelta de la mano, déjalo un poco, fingiendo apartarse de él. Si el niño va hacia su padre, por poquito que mude los pies, cuando ya se cae, viene a dar en sus brazos y en ellos lo recibe, no dejándolo llegar a el suelo. Empero, si apenas lo ha dejado, cuando luego se sienta, si no quiere andar, si no mueve los pies y si, en soltándolo, se deja caer, no es la culpa del amoroso padre, sino del perezoso niño (*Segunda parte* 1604, III, IV, 658).

Para finalizar, no queremos dejar de destacar brevemente que la atención al decoro y a los estilos empleados no solo en los diálogos de los distintos



personajes, sino también en lo narrado por ellos (tal es el caso del pecador arrepentido), resulta también evidente al observar las restantes obras de Mateo Alemán. Aunque no hayamos podido detenernos en este asunto, de ello da especial cuenta el *San Antonio*, donde encontramos la “progresiva metaforización de objetos familiares que plasman su vivir cotidiano”, la importancia de lo visual (Vitse, 2014: 63) o la “sutileza de la elaboración narrativa” (Vitse, 2014: 62), mecanismos eficaces a la hora de encarecer las hazañas del santo.

Conclusiones

Como se ha pretendido demostrar, el decoro a los personajes es uno de los aspectos determinantes de la variedad elocutiva del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Ello se relaciona no tanto con las distintas figuras de forma individual, sino con una tipología de los rasgos de estilo vinculada sobre todo a sus raíces y entorno, por mucho que todo se deba a los recuerdos del narrador. En ocasiones, el estilo escogido es distinto al que un relato picaresco parece exigir; así sucede en aquellas narraciones o diálogos con protagonistas de origen elevado, cuya gravedad determina el predominio del período circular y el uso del lenguaje figurado, las citas de autoridades y demás recursos complejos. En todo caso, se trata de tendencias generales, pues otros aspectos y, especialmente, las preferencias de Alemán, determinan por ejemplo que recurra constantemente a la amplificación y la acumulación de ideas, al margen del tipo de texto y del personaje que interviene.

Algo similar parece que ocurre en los *Guzmanes* ajenos a Alemán y, especialmente, en la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache* redactada por Machado da Silva. En este caso, el estilo elevado no solo concuerda con el Guzmán adulto que narra desde su experiencia, sino también con la inmensa mayoría de personajes que lo acompañan en su peregrinación y con el protagonista ya reformado cuyas experiencias narra su yo futuro.

En definitiva, el análisis llevado a cabo ratifica la importancia del decoro a los personajes en la multiplicidad de estilos del *Guzmán*, un texto del que la crítica ha destacado tanto su uso del sermón y de la moralización en general¹³

¹³ Véanse, por ejemplo, los estudios de Cros (1967 y 1971).



como su oralidad¹⁴, y que, por tanto, tiene como base la variedad. Todo ello implica que Alemán supo respetar las propiedades de los distintos géneros y formas textuales que iba entrelazando y, como hemos querido demostrar, también las particularidades de los diferentes tipos de personaje, a quienes concedió un estilo adecuado a sus orígenes, entorno, hábitos o formación.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo (2012). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ALEMÁN, Mateo (1987). *Guzmán de Alfarache*. Ed. José María Micó. Madrid: Cátedra.
- ALEMÁN, Mateo [1967] (1970). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Francisco Rico. En *La novela picaresca española*, vol. 1. Barcelona: Planeta.
- AZAUSTRE, Antonio; CASAS, Juan (1997). *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.
- BARANDA LETURIO, Consolación; VIAN HERRERO, Ana (eds.) (2006). *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*. Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal / Editorial Complutense.
- BERISTÁIN, Helena [1985] (1988). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (ed. lit.) [1902] (1961). *La vida del pícaro compuesta por gallardo estilo en tercia rima*. *Revue Hispanique*, n.º 9, pp. 295-330.
- CERVANTES, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles. Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Círculo de Lectores.
- CHAPELAIN, Jean [1936] (2007). "Préface". En Mateo Alemán, *Le Voleur ou la vie de Guzman d'Alfarache, Seconde partie* (ed. Alfred C. Hunter). En *Opuscules critiques*. Genève: Droz, pp. 174-184.
- CROLL, Morris [1914] (1966). "Juste Lipse et le Mouvement Anticicéronien à la Fin du XVIe et au Début du XVIIe Siècle". Ed. John M. Wallace. En J. Max Patrick y Robert O. Evans (coords.), *Style, Rhetoric, and Rhythm*. Princeton: Princeton University Press, pp. 7-44.
- CROS, Edmond (1971). *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*. Salamanca: Anaya.
- CROS, Edmond (1967). *Protée et Le Gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans "Guzmán de Alfarache"*. Paris: Didier.
- FEDERICO, Annalaura (2010). "Las traducciones del *Guzmán de Alfarache* al francés en los siglos XVII-XIX: una larga serie de supresiones. II. La traducción de Brémond (1695)". *Trujamán: Revista diaria de traducciones* (2 de agosto), en

¹⁴ Peale (1979), entre otros.



- <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/agosto_10/02082010.htm>
[Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]
- FEDERICO, Annalaura (2005). "Las traducciones del *Guzmán de Alfarache* al francés en los siglos XVII-XVIII. Desde Chapelain (1619), Brémond (1695), hasta Le Sage (1732): una larga serie de supresiones. La traducción de Chapelain (1619)". *Trujamán: revista diaria de traducciones* (21 de diciembre), en <https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/diciembre_05/21122005.htm> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021].
- LAPORTE, Sarah (2011). *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*, en <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/10321>> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021]. Tesis doctoral dirigida por Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1998). *Philosophía Antigua Poética*. Ed. José Rico Verdú. En *Obras completas*, vol. 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- MACHADO DE SILVA Y CASTRO, Félix (2010). *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*. Ed. Rosa Navarro Durán. En *Novela picaresca*, vol. 5. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2009). "Introducción" a Erasmo de Rotterdam, *El ciceroniano*. Madrid: Akal, pp. 11-61.
- MAÑERO LOZANO, David (2009). "Del concepto de *decoro* a la 'teoría de los estilos': consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro". *Bulletin Hispanique*, 111, 2, pp. 357-385, en <<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/993>> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2021],
- MEXÍA, Pedro (2003). *Silva de varia lección*. Ed. Isaías Lerner. Madrid: Castalia.
- PEALE, C. George (1979). "*Guzmán de Alfarache* como discurso oral", *Journal of Hispanic Philology*, 4, 1, pp. 25-57.
- PIN MOROS, Iria (2020). "Notas sobre la variedad de estilos en el *Guzmán de Alfarache*". En Ana Martínez Pereira, María Dolores Martos Pérez, Esther Borrego Gutiérrez e Inmaculada Osuna Rodríguez (eds.), *En la Villa y Corte. "Trigesima Aurea". Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Madrid, 10-14 de julio de 2017)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia / Fundación General Universidad Complutense de Madrid, pp. 625-635, en <<https://aiso-asociacion.org/congresos-actas/> y <http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:EditorialUNED-aa-LENG-LIT-Mdmartos>> [Fecha de consulta: 06/11/2021].
- PIN MOROS, Iria (2017). "La sintaxis del estilo en el *Guzmán de Alfarache*". En Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), "*Posside sapientiam*". *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 193-204, en <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/43483>> [Fecha de consulta: 06 de noviembre de 2021].
- RILEY, Edward C. [1962] (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.



- Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (2007). Ed. David Mañero Lozano. Madrid: Cátedra.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1988). *El pasajero*. Ed. M.^a Isabel López Bascañana. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- VEGA, Lope de (2016). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VITSE, Marc (2014). "Introducción" a Mateo Alemán, *San Antonio de Padua*. En Pedro M. Piñero Ramírez y Katharina Niemeyer (dirs.), *La obra completa*, vol. 2. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 19-91.
- VIVES, Juan Luis (1998). *El arte retórica. De ratione dicendi*. Ed. Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

El silencio público de la poesía erótica dieciochesca

The public silence of erotic poetry of the 18th century

RAQUEL ROCAMORA MONTENEGRO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Resumen: Es de sobra conocido el silencio al que ha sido relegado el subgénero erótico a lo largo de los siglos debido a su contenido subversivo, contrario a las normas morales de buena conducta. La plasmación de comportamientos estigmatizados, estrechamente vinculados con la libertad sexual, ha sido tradicionalmente perseguida y ha sufrido las consecuencias de la censura. La poesía erótica dieciochesca se revela como un claro exponente de ello, pese a que su cultivo tiene lugar en una época en la que se avanza paulatinamente hacia nuevas formas de entender la sociabilidad y la sexualidad. En este contexto, surgen composiciones que se desvían de las normas dictadas por el Estado y la Inquisición y que, por ende, se ven alejadas de canales oficiales de circulación literaria. En consecuencia, la mayoría de sus autores –Samaniego, Meléndez Valdés, etc.–, que recurren a estrategias desidentitarias como el anonimato y la autocensura, se ven obligados a difundirlas de manera manuscrita y clandestina entre círculos más o menos cercanos.

Palabras clave: poesía erótica, siglo XVIII, censura, anonimato, desidentidad, clandestinidad

Abstract: It is well known the silence to which the erotic subgenre has been relegated over the centuries because of its subversive content, contrary to the moral norms of good conduct. The representation of stigmatized behaviors, closely linked to sexual freedom, has traditionally been persecuted and has suffered the consequences of censorship. Eighteenth-century erotic poetry is revealed as a clear exponent of this, despite the fact that its cultivation takes place at a time in which it is gradually advancing towards new ways of understanding sociability and sexuality. In this context, compositions that deviate from the norms dictated by the State and the Inquisition arise and, therefore, they are far from official channels of literary circulation. Consequently, most of its authors –Samaniego, Meléndez Valdés, et cetera.–, who resort to non-identity strategies such as anonymity and self-censorship, are forced to disseminate them in a handwritten and clandestine way among more or less close circles.

Key words: erotic poetry, 18th century, censorship, anonymity, disidentity, secrecy



Aperturismo ideológico y social en el siglo XVIII

Ya Carnero (1983) expuso la ambivalencia del Siglo de las Luces: por un lado, una de sus caras estuvo alumbrada por la razón, y, por otro, existió en la penumbra otra oculta e irracional, que desobedeció los principios dictados en aquella centuria sobre el buen gusto y las buenas costumbres. De esta duplicidad da buena cuenta la literatura de la época, caracterizada por la disparidad de tendencias pertenecientes a una y otra realidad, con distinta presencia en la vida pública: en la primera mencionada, se incluyen todas aquellas obras pertenecientes a las vetas “serias” y prestigiosas, como es el caso de la filosófica, la religiosa o la política, mientras que la segunda acoge el filón de composiciones jocosas, lascivas e irreverentes, características que a menudo aparecen relacionadas en los textos.

El cultivo de estas últimas líneas obedeció a una evolución ideológica que se gestó a lo largo del siglo XVIII, a partir de la propagación de teorías filosóficas y científicas que calaron hondo en el pensamiento de buena parte de los intelectuales de la época. Entre aquellas corrientes que contribuyeron a cuestionar la estricta moral tradicional, podemos citar el epicureísmo, el hedonismo, el empirismo y el sensacionismo. La expansión de ideas sensistas, provenientes de pensadores extranjeros como Locke y Condillac, y materialistas, difundidas originariamente por filósofos como Helvecio y La Mettrie, terminó por desterrar la ignorancia y la infelicidad a través de la experiencia, la experimentación y el disfrute que propugnaban (Palacios, 2006). Como consecuencia, arraigó una visión sensualista y liberal de la existencia, que se oponía a la concepción cristiana de la rectitud terrenal y la renuncia a los placeres para alcanzar la salvación en la vida eterna.

La superstición y los prejuicios dieron paso, en la mente de muchos intelectuales, a las ideas reformadoras e ilustradas, alumbradas por las luces de la razón. El ser humano comenzó a conocerse a sí mismo y al mundo en que vivía a partir de los sentidos, cuyas sensaciones le permitían disfrutar del placer, que dejó de ser percibido como nocivo y empezó a tenerse por algo natural (Haidt, 1995). Estas novedades llevaron consigo una lucha contra la



represión ejercida por los órganos de control, que se oponían a la libertad de pensamiento que reinaba en ambientes como las tertulias y los salones¹. En estos espacios, se desarrolló un proceso de civilización a partir de la difusión de nuevas ideas entre los asistentes, quienes debatían sobre los cambios que se operaban en la sociedad europea de entonces. A su vez, se contribuyó al progreso de las letras, en parte mediante la creación y divulgación de ciertos textos que se alejaban de las imposiciones dictadas por los círculos de poder.

El distanciamiento respecto a los circuitos habituales de difusión del conocimiento ocasionó una relativa masificación de la cultura, al sacarla de sus espacios habituales –bibliotecas, escuelas, universidades, etc.– y ubicarla también en nuevos lugares –reuniones, salones, cafés, etc.–, lo cual repercutió positivamente en una mayor autonomía para los escritores y en el alejamiento respecto a formas de vivir y de pensar anquilosadas. Como resultado, se alzaron voces reaccionarias contra las perniciosas consecuencias de estos ambientes, que pervertían la mente, el comportamiento y el alma de los concurrentes (Álvarez, 2002).

Estos condicionantes contribuyeron a fomentar una sociabilidad distinta, que se tradujo en la instauración de nuevas formas de relación entre los sexos que corrompían las antiguas costumbres. De ello da buena cuenta la institucionalización de la conversación, que facilitaba el establecimiento de vínculos entre hombres y mujeres (Álvarez, 2006) y, sobre todo, el cortejo, convertido en una práctica extendida especialmente entre las clases acomodadas (Martín Gaité, 1972). Pese a las numerosas críticas de eclesiásticos y moralistas debido a la amenaza que suponía para el matrimonio y las buenas costumbres, ocasionó una evolución en el comportamiento de los individuos, que centraron sus objetivos en buscar el placer, el bienestar personal y, en definitiva, la felicidad.

Esta relajación de principios religiosos y de antiguas normas sexuales-morales ocasionó una sociedad distinta, cuyos excesos se explicaban por la propagación de una nueva visión de la vida. La transgresión de dichas normas,

¹ Sobre la sociabilidad en estos ambientes, léanse Álvarez (2002 y 2006).



ya fuese en el terreno social o en el literario, se vinculaba con el deseo de romper con la rigidez a la que eran sometidas especialmente las clases altas, que debían cumplir con estrictos códigos de conducta. Una de las maneras de lograrlo fue mediante el cultivo de la literatura, en la que muchos intelectuales volcaron las nuevas aspiraciones y deseos que trajeron consigo los cambios apuntados, aunque sucintamente, en los párrafos precedentes.

Entresijos del erotismo poético dieciochesco

Este contexto de apertura ideológica del siglo XVIII y, en concreto, la mayor libertad sexual que trajo consigo, tuvo un notable eco en la literatura. El avance que se produjo en este sentido en el Setecientos respecto a otras épocas de la historia es explicado por Marcet (2016: 537) mediante los siguientes términos:

Si bien el sexo, de forma más o menos velada, ha estado presente en la literatura española a lo largo de toda su historia, tanto en la Edad Media como en el Siglo de Oro, los aires aperturistas que traen consigo la llegada de los Borbones a España y el mayor acercamiento a la cultura y la moda francesas en el siglo XVIII, así como los breves periodos liberales que jalonan el transcurso del XIX, se traducen en una cierta relajación de las costumbres en el ámbito de lo moral y, en lo literario, en la profusión de composiciones de contenido erótico.

Una de sus consecuencias fue el interés por la literatura galante y pornográfica tanto extranjera como nacional. Las iniciales lecturas eróticas de Francia, Italia e Inglaterra, la mayoría de las cuales entraban clandestinamente en nuestro país gracias a equipajes de viajeros privilegiados o a redes de importación ilegal (Deacon, 2006), llevaron al tratamiento de la materia por los propios autores españoles. El resultado fue una abundancia de textos, hasta tal punto que se ha llegado a hablar de una “epidemia de libertinaje y erotismo” en la época (Zavala, 1984: 9).

Pese a esta proliferación de obras, la información disponible sobre esta veta literaria se considera marginal, como explica Infantes (1996: 10) al señalar el “triste desconocimiento de la producción erótica hispana, producción, que sin temor a equivocarnos, bien podríamos calificar de extensa, prolífica y fecunda”, pues se ha desplazado del foco de interés la lectura, el estudio y la simple



mención de la literatura erótica en español. Las justificaciones que se han aducido para tal olvido a lo largo de la historia tienen que ver, según el anterior investigador, con el desprecio moral por los hechos relatados y la escasa calidad literaria o mal gusto de estas producciones.

A este *statu quo* ha contribuido la opinión tradicional de parte de la crítica, que ha optado por emitir juicios negativos o, directamente, por no reconocerla ni citarla para dificultar su conocimiento y difusión. El caso de Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles* ([1880] 1978: 538) al hablar sobre el cultivo de esta veta en el siglo XVIII resulta palmario:

No es lícito siquiera sacar a plaza ni los títulos de composiciones nefandas que, por honra de nuestras letras, hemos de creer y desear que no estén impresas, pero sí es necesario dejar consignado el fenómeno histórico de que así en la literatura castellana y portuguesa como en la francesa e italiana, fueron los versos calculadamente lúbricos y libidinosos (no los ligeros, alegres y de burlas, desenfadado más o menos intolerable de todas épocas, a veces sin extremada malicia de los autores) una de las manifestaciones más claras, repugnantes y vergonzosas del virus antisocial y antihumano que hervía en las entrañas de la filosofía empírica y sensualista de la moral utilitaria y de la teoría del placer.

A raíz de lo expresado, cabe establecer una distinción básica al tratar esta poesía entre, en primer lugar, la línea amorosa, entendida en términos de sentimiento puro que une espiritualmente a dos enamorados; en segundo lugar, la veta sensual, que está limitada por las convenciones de la época y el decoro y se recrea fundamentalmente en una fina galantería; en tercer y último lugar, la corriente erótica o pornográfica, que, a diferencia de la anterior, incluye situaciones picantes y juegos placenteros compartidos por dos amantes que se entregan al sexo sin tabúes con el único fin de satisfacer su deseo.

La primera no será tratada en estas páginas, ya que se aleja del foco de interés del presente artículo. La segunda, por su parte, se relacionaría con la corriente que parte de la crítica ha denominado “rococó” por extensión del arte². El refinamiento del sutil erotismo contenido en sus versos no permanece ajeno, sin embargo, a insinuaciones carnales que se hallan ocultas tras un velo en los ademanes corteses y galantes de los amantes. Gies (1999: 95) explica

² Para ahondar en el cultivo de esta corriente poética, consúltense Gies (1999 y 2004).



la diferencia entre esta modalidad y la obscena, que se corresponde con la tercera, de la siguiente manera:

El rococó español aporta un nuevo lenguaje literario, un lenguaje sensual, delicado, erótico, artificioso, juguetón y elegante que, avanzando un paso más, nos llevará a un erotismo tan fuerte que provocará escándalo, reacción y censura. Detrás de la elegante sensualidad cortesana del mundo rococó pulsa todo un mundo crudo, violento y sexual.

De esta contraposición se deduce que los textos abiertamente eróticos y jocosos hacen uso de un lenguaje mucho más crudo y directo, por lo que su contenido va un paso más allá³. Sus autores desobedecieron las imposiciones estatales y eclesiásticas sobre materia literaria, ya que invitaban al disfrute del cuerpo y al goce. En su deseo de alejarse de los estrictos códigos morales del momento, muchos intelectuales compusieron versos que difícilmente podrían ver la luz de manera impresa y sortear la estricta vigilancia impuesta sobre estas tendencias heterodoxas. Estos textos silenciados ponían en tela de juicio los valores y creencias predominantes y representaban, por tanto, una transgresión del sistema moral tradicional. La respuesta de la Iglesia ante el aumento del erotismo literario fue la de tildar de “heréticas” y “obscenas” estas ideas y la de tachar de “lascivos” aquellos textos que contenían la más leve insinuación (Deacon, 2017).

A pesar de ello, el tratamiento de esta veta no cesó y su cultivo fue especialmente profuso en las últimas décadas de la centuria, aunque existía una proscripción clara sobre la escritura, tenencia y difusión de esta clase de textos: “Regla VII. Prohibense asimismo los Libros, que tratan, cuentan y enseñan cosas de proposito lascivas, de amores, ú otras qualesquiera, como dañosas á las buenas costumbres de la Iglesia Christiana [...]” (*Índice*, 1790: XVIII-XIX). Los sucesivos índices y edictos trataron de alejar a los fieles de las obras censuradas, pero las medidas implantadas no fueron suficientes.

Circulación de textos erótico-sensuales setecentistas

³ Para profundizar en el conocimiento del lenguaje erótico en el siglo XVIII, véanse Cela ([1971] 1989) y Marcet (2016 y 2020).



Tratar de desentrañar el grado exacto de silencio al que fueron relegadas las distintas composiciones eróticas del XVIII se antoja una tarea compleja, precisamente por el velo que pareció envolver la restringida y encubierta vida de estas producciones literarias. La persecución a la que fue sometida esta veta ha ocasionado, en mayor o menor medida, su consecuente ocultamiento, lo cual ha contribuido a su desconocimiento. En las siguientes páginas, trataremos de arrojar algo de luz sobre la difusión de este tipo de textos, que tanto tirón tuvieron en la época, pese a la problemática en que se vieron envueltas su composición y posterior circulación.

El silencio impuesto sobre la poesía erótica ocasionó su desarrollo en secreto, que aconteció, en muchas ocasiones, en espacios particulares, como salones o tertulias, según hemos apuntado anteriormente. En estas reuniones sociales, a las que asistía un público selecto y reducido, se llevaba a cabo la lectura ante asistentes que la disfrutaba y juzgaba. A esta se sumaba la lectura privada por personas relacionadas de un modo u otro con el autor o con su círculo más cercano, como ocurría en los gabinetes privados. Lo cierto es que, en la esfera pública, “la evidencia erótica se niega y queda confinada a catacumba” (Zavala, 1984: 9), razón por la cual los interesados por estas obras tuvieron que recurrir a mecanismos secretos para acceder a ellas.

A los espacios mencionados asistía gran parte de la intelectualidad del momento, de ahí que circularan muchas de las ideas ilustradas y que se cultivasen versos que, por su propia naturaleza, no podrían darse a conocer de manera oficial. Solo en estos lugares se puede concebir el cultivo y disfrute de la vena satírica, desmitificadora y sexual, que desobedecía las convenciones de la época, según explica Palacios (1989: 111):

Resulta natural que, en este contexto de cierta corrupción y de mayor libertad de expresión, la literatura hiciera uso también del castigado lenguaje erótico y que las tertulias literarias y las reuniones de salón alimentaran el verso divertido, picante y aun obsceno.

No obstante, los intentos de controlar la divulgación de estos textos no impidieron que aumentase su consumo, pues las amenazas no disuadieron del todo a los lectores, posiblemente por la falta de castigos más severos (Deacon,



2004). De hecho, se ha descubierto que la circulación de ciertos textos prohibidos no fue tan limitada como pareció creerse en un primer momento, como ocurrió con el *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín⁴.

El carácter que revistió la difusión de la mayoría de estas producciones fue, por lo general, de completo silencio público, como indica el título del artículo, ya que su circulación fue, en cualquier caso, clandestina e ilegal, de acuerdo con Palacios (2006: 207): “resultaba, sin embargo, imposible editar la poesía galante en estos tiempos. El Santo Oficio vigilaba con especial celo la impresión de estas obras en las que a lo erótico se añadía a veces un toque anticlerical”. En algunos casos, la percepción de lo publicable o no ante las posibles limitaciones de los órganos de control era más clara que en otros, si bien era complicado que este tipo de textos tuviese vida en la esfera pública por el peligro que suponía su lectura para no contravenir las buenas costumbres que se pretendían hacer valer (Deacon, 2011).

Debido a esto, el manuscrito fue la forma predilecta de difusión de la temática erótica, ya que, además de ser necesario su uso por la imposibilidad de llevarse a imprenta, resultaba más fácil de ocultar, a lo que también contribuía el hecho de que buena parte no incluyese datos de sus cultivadores, según explica Deacon (2006: 224): “los autores españoles, para quienes toda impresión de un texto erótico era inconcebible, sólo podían hacer circular sus composiciones en forma manuscrita, sin poder, además, atribuirse la autoría”. A esta se sumaban la transmisión oral de textos breves o fragmentos, lo cual ha ocasionado la existencia de múltiples variantes, y algunas ediciones piratas sacadas a la luz por editores e impresores que desafiaban las prohibiciones expresas.

En cualquier caso, el alcance de una obra se veía limitado por el sistema de control impuesto por la Inquisición, cuya acción estaba orientada a perseguir todo escrito que atentase contra los derechos e inmunidades de la Iglesia y de

⁴ García (2019) explica que este manual jocoso se movió constante y fluidamente entre canales no oficiales y, por sus sucesivos poseedores, podemos comprobar que se mantuvo vivo el interés por el texto en las décadas posteriores a su composición, a pesar del temor a la Inquisición.



la estricta moral que trataba de imponer en la sociedad. Así, el Santo Oficio actuaba contra la lectura y posesión de obras, entre otras, eróticas, a partir de las delaciones, que arruinaban las técnicas de evasión utilizadas por algunos lectores –nuevo forro en la cubierta de la obra, cambio de título por uno de devoción, etc.– y conllevaban largos procesos. En palabras de Palacios (1975, 283):

Toda esta producción se quedó inédita merced a la labor de contención del Santo Oficio. Porque la Inquisición no sólo atendía a materias de fe, sino a todo aquello que pudiera perturbar la moral de la sociedad, la ortodoxia de la Iglesia y el buen nombre de sus componentes.

El control ejercido por este órgano dificultó, aunque no impidió, la entrada de diferentes obras heterodoxas europeas y la difusión de textos subversivos de nuestro país. La censura se explicaba por la necesidad de silenciar el discurso contrario al poder oficial, ya fuese político, religioso o moral, como explicita Durán (2016a: 15) al mencionar algunos de sus usos tradicionales –“represión ideológica, protección del poder y de los poderosos, intolerancia religiosa, apaciguamiento de la sociedad, puritanismo moral...”–, que afectaban a librerías, escritores, impresores y lectores.

A las habituales preocupaciones concernientes a la religión, regalías de la Corona y buenas costumbres, se añadieron en este siglo ciertos principios relacionados con la utilidad y calidad de los textos como parte de la censura ilustrada de la época, pues debían contribuir a aumentar el honor y el prestigio de la nación entre los estados europeos cultos (Velasco, 2003). Asimismo, comenzó a otorgarse a distintos organismos la facultad de aprobar o condenar textos, de ahí que Durán hable de su carácter polimorfo, en cuyo centro se situaba el Consejo, que manejaba los hilos de distintas instituciones censoras a su cargo –Real Academia de la Historia, Real Academia Española, Colegio de Abogados, etc.–:

El régimen de censura de libros vigente en la segunda mitad del XVIII se basaba en un proceso cooperativo entre el gobierno, los cuerpos literarios y las autoridades religiosas, progresivamente dirigido y centralizado por el Consejo de Castilla. Bajo la común y tradicional consigna triple de proteger el catolicismo, la moral y las regalías de la Corona, el proceso censor experimentaba en ese periodo un crecimiento



intervencionista, cuyo motor era un concepto extensivo de utilidad pública, que comprendía también la pureza del lenguaje, la corrección del estilo, el rigor crítico y técnico, la enseñanza y ejemplaridad para los lectores, el honor nacional y, en suma, la construcción de un campo literario del que se expulsasen a malos libros y autores indoctos tanto como a malas doctrinas (2016b: 67).

Las mencionadas restricciones afectaban a la producción erótica, cuya existencia y difusión se presuponían, pero se intentaba impedir su consumo, ya que se consideraba que esta literatura ejercía una peligrosa y poderosa influencia sobre la mente y la actuación de los lectores. Para que un libro circulase libremente en esta época, debía pasar dos censuras distintas: en primer lugar, la previa o preventiva –civil o gubernativa– que, por lo general, consistía en la entrega del manuscrito original para obtener una licencia de impresión al Consejo de Castilla, tras su supervisión por censores designados *ad hoc*⁵. En segundo lugar, se hallaba la censura represiva –eclesiástica–, que actuaba *a posteriori* y de manera independiente, es decir, una vez los textos ya se encontraban circulando. Complementariamente a esta labor de interceptar la literatura heterodoxa, la Inquisición se encargaba de elaborar índices y edictos para obstaculizar la difusión de ideas antirreligiosas, antimorales y antimonárquicas, presentes en impresos y manuscritos sospechosos⁶.

Desde mediados del siglo XVIII, la censura del Consejo sufrió las consecuencias de la centralización y de una mayor rigurosidad y profundidad, a la vez que aumentaron las visitas a las librerías por parte de los inquisidores para controlar la importación de libros extranjeros y se sucedieron denuncias a editores e impresores responsables de publicaciones clandestinas e ilegales que iban contra las regalías, la religión o la moral pública. A este respecto, Deacon (2004) señala el periodo comprendido entre los años 1770-1834 como la época de mayor actividad inquisitorial en relación con la persecución de libros eróticos⁷. Únicamente algunos afortunados lograron sortear estas imposiciones gracias a la concesión de licencias para leer obras prohibidas, de

⁵ La simplificación contenida en estas líneas puede comprenderse en toda su complejidad en los trabajos de Velasco (2003 y 2009).

⁶ Con el fin de conocer detalladamente el funcionamiento de la censura en este periodo de la historia, véase Pampliega (2016).

⁷ Sobre la actividad censora en materia lasciva en la época, consúltense Zavala (1983) y Muñoz (2003).



manera que todo aquel que no gozase de dicho privilegio podía ser denunciado. No obstante, lejos de obedecer estas imposiciones, lo que ocurrió en la época, siguiendo a Infantes, fue que, “a más represión, mayor producción; ante la prohibición, la clandestinidad; contra la protesta, la escritura” (1996: 11), de modo que los autores libertinos, en su mayoría poetas, compusieron versos que constituyeron serias fisuras en el entramado literario ortodoxo.

Mecanismos de la poesía voluptuosa dieciochesca: análisis de casos concretos

Debido al carácter ilícito de la poesía erótica, gran parte de sus escritores recurrió a estrategias desidentitarias para sortear las perniciosas consecuencias del cultivo de esta veta prohibida, entre las cuales se incluía el anonimato y la autocensura. Así, muchos prescindieron de estampar su firma en sus composiciones por temor a que cayesen en manos de la Inquisición y sufriesen un largo y duro proceso por contravenir sus normas⁸. El anonimato de los poemas eróticos tiene como consecuencia el problema de la falsa atribución, lo cual ha ocurrido, por ejemplo, con el archiconocido “Los amores de Perico y Juana”, que la crítica ha vinculado tradicionalmente tanto con Iglesias de la Casa como con Iriarte⁹. A esta dificultad se suma la mencionada multitud de variantes de un mismo texto, ya que las copias solo a veces respetaban el original del escritor y daban lugar a numerosas imprecisiones e incorrecciones.

Además, existía una clara autocensura, recrudescida a partir de la década de 1770, cuando los ilustrados perdieron el apoyo oficial tras la destitución del conde de Aranda y sufrieron el contraataque del clero, que logró procesar a

⁸ Una de las excepciones la constituye el *Arte de putear*, pues Moratín padre incluyó su apellido en algunos versos –“huye tú, pues, de putas que conocen/ las artes Moratínicas alevés” ([ca. 1772] 2000, IV: 455-456) y “[...] y dirás: de tan gran arte/ el gran corsario, el práctico y el diestro/ el dulce Moratín, fue mi maestro” ([ca. 1772] 2000, IV: 473-475). Este atrevimiento se justifica, posiblemente, por la influencia y el poder con que contaban tanto él como su círculo más cercano, de ahí que la labor de investigación llevada a cabo por la Inquisición en cuanto fue denunciada la obra no fuese excesivamente exhaustiva, pese a que las pruebas lo señalaban como autor incuestionable del poema.

⁹ Sobre varios detalles concernientes a este texto, entre ellos su autoría, ha escrito recientemente Deacon (2021).



reformistas como Olavide e Iriarte¹⁰. Los procesamientos de los ilustrados y los ataques que recibieron constituyeron advertencias que afectaron de manera más o menos directa al reforzamiento de la autocensura del grupo de la Fonda de San Sebastián (Martínez y Pérez, 2005) y podemos deducir que, por extensión, de otros poetas de esta veta prohibida. Con razón reservaron los intelectuales estas expresiones eróticas y paródicas a su círculo cercano, aunque tal automarginación impidiese el acceso a canales de circulación literaria como la imprenta y la lectura pública y, por ende, quedase relegada dicha producción a los márgenes del sistema.

Como consecuencia, prácticamente la totalidad de versos eróticos del siglo XVIII fue publicada posteriormente. Coincidiendo con Deacon (2006), ningún autor del momento se habría atrevido a presentar uno de estos manuscritos al Consejo de Castilla para su censura, ya que sabían de antemano que no serían aprobados, especialmente en el caso de los textos más libidinosos. Muchas de las composiciones aparecieron en los siglos posteriores –XIX, fundamentalmente, y principios del XX–, una vez se abolió la Inquisición, en antologías de época como *Álbum de Príapo*, *Venus retozona*, *Cancionero moderno de obras alegres*, *Venus picaresca*, *Cuentos y poesías más que picantes*, *Cancionero de amor y de risa*, etc.

El *Arte de putear* de Moratín padre¹¹ constituye un claro ejemplo de la censura de la que venimos hablando, pues sobre él pesó una prohibición inquisitorial desde 1777, cuando fue proscrito por su carácter paródico, anticlerical y obsceno en un edicto que se formalizó en 1790 en el último *Índice* del siglo XVIII. A su olvido también contribuyó, según Fernández (1980), el hecho de que posteriormente se considerase el erotismo como un asunto demodé y resultase demasiado grosero para la crítica como para incluirlo en su nómina de escritos y dedicarle tiempo de estudio. De hecho, incluso su propio hijo Leandro excluyó este largo poema del listado de composiciones de su

¹⁰ Para ahondar en la actividad reaccionaria y en el procesamiento a dichos ilustrados, léase Martínez (1999).

¹¹ Si se desea profundizar en los detalles de la circulación de este texto, así como en otros relativos a sus ediciones, consúltense Piquero (2016), Deacon (2018) y García (2019).



padre. Los manuscritos y ediciones impresas más antiguas de las que tenemos constancia datan del siglo XIX, pues, durante sus primeras décadas, el texto gozó de una cierta popularidad.

Los besos de amor de Meléndez Valdés¹², pese a contener un erotismo mitigado, no fueron publicados hasta 1894. Así, esta colección de odas no fue incluida en ninguna de las ediciones de *Poesías* que preparó el autor –1785, 1797 y 1820–. La opinión de Salvá unos años después, sobre estas y otras composiciones de diversos escritores incluidas en el manuscrito titulado *Poesías eróticas*, lo demuestra: “difícilmente verán la luz pública por ser demasiado obscenas” (1872: 148). Sin embargo, Foulché-Delbosc, a quien pasó dicho manuscrito posteriormente, opinó que “indudablemente, unos pocos podrían publicarse con dificultad, pero la mayoría, si bien son de tipo lúdico o incluso ligero, están lejos de merecer el reproche de obscenidad que les dirige el célebre bibliógrafo” (1894: 73)¹³. Por este motivo, decidió publicar una parte que comprendía varias composiciones inéditas de Meléndez, tituladas *Los Besos de Amor de Juan Segundo traducidos por el Sr. Dn. Juan Meléndez Valdés* (Palacios, 1975). Un manuscrito con poesías tituladas *Los Besos de Juan Segundo* fue incluido en el *Suplemento al Índice expurgatorio del año de 1790* (1805), según se dice, traducidas del latín al castellano, tras haber aparecido en un edicto el 18 de marzo de 1801.

Las composiciones recogidas en el manuscrito de *Poesías lúbricas* de Iriarte¹⁴ no fueron dadas a la imprenta en vida de su autor, a excepción de unas pocas que vieron la luz en la primera edición de sus *Obras Completas* (1787) – “Definición de lo que modernamente se llama *coqueta*”, “Décima disparatada” y “Quintillas disparatadas”, tres poemas en los que el componente erótico brilla por su ausencia–. Así, no fue hasta unas décadas después, ya en el siglo XIX,

¹² Para ampliar la información sobre estos textos melendecianos, véanse Moreno (1979), Lama (2005) y Deacon (2017).

¹³ La traducción es nuestra. La aseveración original del bibliógrafo francés reza de la siguiente manera: “*sans doute quelques-unes ne pourraient être que difficilement publiées, mais la plupart, tout en étant d’un genre badin ou même léger, sont loin de mériter le reproche d’obscénité que leur a adressé le célèbre bibliographe*”.

¹⁴ Para consultar otros apuntes complementarios sobre la labor poética erótica de Iriarte, léanse Cotarelo (1897) y Goligorsky (2015-2016).



cuando se publicó gran parte de los textos en la antología *Cuentos y poesías más que picantes* (1899), gracias a la labor de Foulché-Delbosc. En el manuscrito mencionado de *Poesías lúbricas* se observan numerosas variantes no autógrafas que se justifican, presumiblemente, a partir del intento de recordarlas para ponerlas por escrito (Palacios, 1975). A estas composiciones hay que sumar su ya mencionado poema erótico “Los amores de Perico y Juana”¹⁵, ampliamente conocido en la época, como lo demuestra el hecho de que fuese prohibido por la Inquisición en cuanto tuvo noticias de su existencia, incluso para aquellos que disponían de licencia para leer libros prohibidos.

El jardín de Venus de Samaniego¹⁶ corrió una suerte similar, pues no fue editado en vida del autor. La imposibilidad de llevar estas composiciones a la imprenta obedecía a la mezcolanza de una ingente dosis de erotismo con burlas sacrílegas. Las copias manuscritas conservadas no parecen proceder de una recopilación llevada a cabo por su autor (Deacon, 2021), como tampoco dicho compendio de cuentos en verso y poemas fue publicado de manera conjunta, sino que vio la luz, en parte, en la antología ya citada de *Cuentos y poesías más que picantes* (1899), en *Cancionero de amor y risa* (1917), de López Barbadillo, y en *El jardín de Venus* (1921), nombre con el que conocemos hoy en día esta obra gracias al último crítico citado. Desde entonces, se han sucedido distintas ediciones a medida que se han recuperado nuevos textos del autor alavés, la más completa de las cuales la debemos al estudioso Emilio Palacios (2004).

El caso de las poesías de Iglesias de la Casa¹⁷ es especialmente significativo, ya que, tras su muerte, legó sus textos a su cuñado, quien se encargó de solicitar el permiso al Consejo de Castilla para su publicación, con la consecuente concesión. Las primeras ediciones –1793 y 1798– tuvieron gran éxito, de modo que el primero de sus dos tomos, que contenía poesías serias,

¹⁵ Si se desea ahondar en los datos disponibles actualmente sobre este interesante poema, véanse Palacios (1989) y Deacon (2021).

¹⁶ Con el objetivo de obtener datos complementarios sobre esta obra del fabulista alavés, léase Palacios (1975).

¹⁷ Para ampliar la información sobre las condiciones de publicación de las composiciones de Iglesias de la Casa, así como otros detalles relativos a dicha obra poética, consúltense Villar y Macías (1952), Villar Dégano (1989) y Díez (1992).



se vio considerablemente aumentado, lo cual no ocurrió con las jocosas, posiblemente para no llamar la atención de los censores. Sin embargo, no pudo imprimirse la tercera edición a comienzos del XIX, ya que la obra fue incluida en el *Índice* de 1805. Algunos de los poemas fueron tildados de “torpes”, “obscenos” y “contrarios a las buenas costumbres”, pero, afortunadamente, la prohibición duró unos pocos años, ya que se sucedieron nuevas y numerosas ediciones desde 1820 (Díez, 1992).

Estas obras permiten demostrar cómo la difusión de la inmensa mayoría de la poesía erótica del siglo XVIII quedó relegada a la clandestinidad y, por lo general, al soporte manuscrito, en un intento de sortear las terribles consecuencias del cultivo de un tema prohibido y denostado en la época. Pese a este carácter vedado e ilegal, fueron muchos los autores que se decantaron por poner su pluma al servicio de estos asuntos más o menos libidinosos, algunos de cuyos resultados literarios hemos ido descubriendo con el paso de los siglos, a los que se suman otros que siguen ocultos y que conoceremos *sine die*:

Apenas hubo algún escritor que se salvara de esta literatura, que va desde lo burlesco a lo verde, pasando por lo marrón y otras graduaciones de colores. Pero la mayor parte quedaron en manuscritos, que no vieron la luz hasta época más moderna, incluso algunos siguen sin verla (Palacios, 1975: 279).

Conclusiones

En el siglo XVIII se impuso una nueva ideología sensualista y hedonista en la mente y el proceder de numerosos intelectuales, como resultado de la propagación de ideas antimorales y de liberación que alcanzó también, en mayor o menor medida, a otras capas de la sociedad. Este cambio de costumbres subvirtió el orden tradicional instaurado en diferentes campos, entre ellos el sexual. A partir de entonces, se empezó a entender esta práctica como un acto natural y esencial en el comportamiento humano, que, lejos de ser pecaminoso, resultaba placentero, de acuerdo con la nueva finalidad de la existencia humana vinculada con el goce y el disfrute de la vida.

Esta nueva mentalidad se vertió al terreno literario, de ahí el aumento de textos eróticos que, debido a su carácter subversivo, quedaron manuscritos e



inéditos y pasaron, así, a ocupar los márgenes de la cultura oficial. El cultivo, la lectura y la posesión de estas obras constituían transgresiones ante las imposiciones estatales y religiosas, cuyas prohibiciones fueron desoídas por ciertos autores, lectores, editores e impresores de la época en virtud del disfrute de estos discursos.

El acercamiento a esta veta representaba una oposición a los grupos dominantes y religiosos, que imponían sus opiniones como si de dogmas incuestionables se trataran, entre ellos los relativos a la moral y al sexo. En sus versos se solía dar la combinación de información explícita y precisa sobre prácticas sexuales con sátiras eclesiásticas dirigidas contra la hipocresía de sus miembros, a las que se unía la desaprobación de la conducta de otros grupos que se convertían, igualmente, en blanco de las críticas. Como consecuencia, hablamos de producciones que constituyen rupturas textuales en el entramado literario debido a su carácter opuesto a la práctica normativizada. Estos discursos fueron silenciados no solo por los órganos mencionados, sino también por sus propios autores, conscientes de que las imposiciones de la época no permitirían que sus versos viesan la luz y que quedarían relegados a una difusión, por lo general, manuscrita y clandestina.

Afortunadamente, el tiempo ha ido pasando y hemos podido recuperar una parte de estas creaciones subversivas que ponían en tela de juicio el *statu quo* setecentista, no solo en lo relativo a la sexualidad, sino en lo referente al comportamiento de la población dieciochesca en general, tan alejada de las costumbres actuales y, a la vez, tan cercana en algunos de sus gustos, como bien lo ejemplifica esta atractiva veta lasciva a la que hemos tratado de acercarnos en las páginas precedentes. Nuestra intención no ha sido otra que intentar ahondar en los canales y medios de circulación de textos eróticos prohibidos en la época, con el deseo de que algunas de las anotaciones puedan servir para investigaciones futuras más profundas.

Bibliografía

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*. Madrid: Castalia.



- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2002). *Espacios de la comunicación literaria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CARNERO, Guillermo (1983). *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra.
- CELA, Camilo José [1971] (1989). *Diccionario secreto*, 2 vols. Madrid: Alianza.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1897). *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- DEACON, Philip (2021). “«Perico y Juana» de Tomás de Iriarte y la Inquisición”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 44, 1, pp. 73-92, en <<https://dieciocho-xviii.com/44.1/4.Deacon.44.1.pdf>> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- DEACON, Philip (2018). “La inquisición y el *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 41, 2, pp. 179-202, en <<https://dieciocho-xviii.com/41.2/2.Deacon.41.2.pdf>> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- DEACON, Philip (2017). “Eros reivindicado en la Época de Las Luces: *Los besos de amor* de Juan Meléndez Valdés”, *Cuadernos dieciochistas*, n.º 18, pp. 157-189, en <<https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/cuadeci201718157189/18595>> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- DEACON, Philip (2011). “Las fronteras del erotismo poético español a finales del siglo XVIII”. En Joaquín Álvarez y Jerónimo Herrera (eds.), *Para Emilio Palacios Fernández. 26 estudios sobre el siglo XVIII español*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 281-295.
- DEACON, Philip (2006). “El espacio clandestino del erotismo literario en la España dieciochesca”. En Marieta Cantos Casenave (coord.), *Redes y espacios de opinión pública: XII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad 1750-1850*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, pp. 219-230.
- DEACON, Philip (2004). “El libro erótico en la España dieciochesca”. En Pedro Manuel Cátedra, María Isabel De Páiz y María Luisa López (coords.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, vol. 1. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y la Lectura, pp. 825-837.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio (1992). “La obra poética impresa de José Iglesias de la Casa”, *Revista de literatura*, 54, 108, pp. 575-598.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2016a). “Algo más sobre la censura ilustrada”. En Fernando Durán (coord.), *Instituciones censoras: nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 11-20.
- DURÁN LÓPEZ (2016b). “Regalías, traducciones y devociones indiscretas: una cala en la censura religiosa de libros a fines del XVIII”. En Fernando Durán (coord.), *Instituciones censoras: nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 67-111.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás [ca. 1772] (2000). *Arte de las putas: poema / lo escribió Nicolás Fernández de Moratín*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel



- de Cervantes, en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-de-las-putas-poema--0/>> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021]. Edición digital basada en la edición de Madrid, 1898, Ciudad Real, Biblioteca de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1980). "Entre popularismo y erudición: la poesía erótica de Moratín", *Revista de literatura*, 42, 84, pp. 37-52.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1894). "Introducción". En Juan Meléndez Valdés, *Los besos de amor. Odas inéditas de don Juan Meléndez Valdés*, *Revue Hispanique*, n.º 1, p. 73.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2019). "El fluir de lo erótico: circulación y posesión del *Arte de putear* de Nicolás Fernández de Moratín", *Boletín de la Real Academia Española*, 99, 319, pp. 167-201, en <<http://revistas.rae.es/brae/article/view/189/775>> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- GIES, David Thatcher (2004). "Más sobre el erotismo rococó en la poesía española del XVIII". En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, vol. III. Newark: Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, pp. 3-28.
- GIES, David Thatcher (1999). "Sobre el erotismo rococó en la poesía del siglo XVIII español". En Ramón Francisco Llorens y Jesús Pérez (eds.), *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Ouimette*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 85-95.
- GOLIGORSKY, Eduardo (2015-2016). "Los pornógrafos de la Ilustración española", *La Ilustración liberal: revista española y americana*, n.º 66, s.p., en <<https://www.clublibertaddigital.com/ilustracion-liberal/66/los-pornografos-de-la-ilustracion-espanola-eduardo-goligorsky.html>> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- HAITD, Rebecca (1995). "*Los besos de amor* and *La maja desnuda*: The Fascination of the Senses in the *Ilustración*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 29, 3, pp. 477-503.
- Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar: para todos los reinos y señorías del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV (1790)*. Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha.
- INFANTES, Víctor (1996). "Introducción al I coloquio de erótica hispana". En José Antonio Cerezo, Daniel Eisenberg y Víctor Infantes (eds.), *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de Erótica Hispana: (Montilla, Casa del Inca, 18-20, junio, 1993)*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, pp. 9-12.
- LAMA, Miguel Ángel (2005). "La ordenación de las *Poesías* de Meléndez Valdés". En Jesús Cañas, Miguel Ángel Lama y José Roso (eds.), *Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura, pp. 183-200.
- MARCEZ RODRÍGUEZ, Vicente José (2020). "El léxico erótico en la poesía dieciochesca y decimonónica: selección de voces", *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua*, n.º 13, pp. 189-215, en <https://www.cilengua.es/sites/cilengua.es/files/page/docs/07_el_lexico>



- [erótico en la poesía dieciochesca - marcet rodriguez vicente j.pdf](#)> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- MARCEZ RODRÍGUEZ, Vicente José (2016). "El léxico erótico en la literatura de los siglos XVIII y XIX: los órganos sexuales". En Mariano Quirós, José Ramón Carriazo, Emma Falque y Marta Sánchez (coords.), *Etimología e historia en el léxico del español: estudios ofrecidos a José Antonio Pascual (Magister bonus et sapiens)*. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 537-558.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2005). "Introducción". En Tomás de Iriarte, *Los literatos en Cuaresma*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 9-91.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio (1999). "Censura y autocensura en la España del siglo XVIII: Cadalso y las *Cartas marruecas*". En VV.AA., *Corona spicea: in memoriam de Cristóbal Rodríguez Alonso*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 585-600.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1880] (1978). *Historia de los heterodoxos españoles*, libro VI. Madrid: La Editorial Católica.
- MORENO, José Ignacio (1979). "Notas sobre la poesía del siglo XVIII a propósito de *Los Besos de Amor*". En Nicolás Marín y Antonio Gallego (coords.), *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, pp. 463-471.
- MUÑOZ GARCÍA, María José (2003). "Erotismo y celo inquisitorial. Expedientes de escritos obscenos censurados por la Inquisición en el siglo XVIII y principios del XIX", *Cuadernos de historia del derecho*, n.º 10, pp. 157-207, en <https://revistas.ucm.es/index.php/CUHD/article/view/CUHD0303110157/A/19895> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2006). "Panorama de la literatura erótica del siglo XVIII". En José Ignacio Díez (coord.), *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 191-239.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1989). "«Los amores de Perico y Juana»: notas a un poema erótico del siglo XVIII". En Covadonga López (ed.), *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, pp. 111-126.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1975). "Samaniego y la literatura secreta en el siglo XVIII". En *Vida y obra de Samaniego*. Vitoria: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de la Ciudad de Vitoria, pp. 275-307.
- PAMPLIEGA PEDREIRA, Víctor *et al.* (2016). *Instituciones censoras: nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*. Coord. Fernando Durán López. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PIQUERO RODRÍGUEZ, Álvaro (2016). "El ejemplar perdido del *Arte de putear* de Moratín (c. 1815-1820): nuevos datos ecdóticos y bibliográficos",



- Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, n.º 34, pp. 279-310, en <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/53561/49090> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- SALVÁ, Pedro (1872). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, vol. I. Valencia: Ferrer de Orga.
- Suplemento al Índice expurgatorio del año de 1790 que contiene los libros prohibidos y mandados expurgar en todos los reinos y señoríos del católico rey de España el Sr. D. Carlos IV desde el Edicto de 13 de diciembre del año de 1789 hasta el 25 de agosto de 1805* (1805). Madrid: Imprenta Real.
- VELASCO MORENO, Eva. (2009). "En torno a la censura en la España de finales del siglo XVIII: teorías, interpretaciones y paradojas", *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 32, 4, pp. 201-217, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2934677> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- VELASCO MORENO, Eva (2003). "Fundamentos históricos y principios ideológicos del intento de reforma de la censura previa en el siglo XVIII", *Cuadernos Dieciochistas*, n.º 4, pp. 123-134, en <https://revistas.usal.es/index.php/1576-7914/article/view/3822/3838> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe (1989). "Acerca de algunos tópicos en la vida y en la obra de José Iglesias de la Casa". En Roberto Pérez (ed.), *Homenaje al profesor Ignacio Elizalde*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 335-356.
- VILLAR Y MACÍAS, Manuel (1952). "Don José Iglesias de la Casa. Noticias biográficas". En Leopoldo Augusto de Cueto (ed.), *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo I. Madrid: Atlas, pp. 407-414.
- ZAVALA, Iris María (1984). "Viaje a la cara oculta del setecientos", *Nueva revista de filología hispánica*, 33, 1, pp. 4-33, en <https://www.jstor.org/stable/40299891> [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].
- ZAVALA, Iris María (1983). "Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII", *Anales de literatura española*, n.º 2, pp. 509-530, en https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7402/1/ALE_02_25.pdf [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2021].

Fecha de recepción: 9 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2021

La construcción de la identidad en Enrique Vila-Matas

The construction of identity in Enrique Vila-Matas

ISABEL VERDÚ ARNAL
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: Este artículo explora la construcción ambivalente de la identidad Vila-Matas como autor y la postura que adopta en el espacio público. A través de sus intervenciones públicas y de la evolución de su propuesta poética, se estudia cuál es la figura que el autor Vila-Matas convoca: una figura limítrofe, en la frontera entre el centro y la periferia del sistema; una figura que se expande y comulga con otras artes, que es performativa, que se muestra y enmascara a la vez. De este modo, Vila-Matas ofrece una identidad buscadamente inconclusa, que suscita un interrogante, y el deseo permanente de la lectura.

Palabras clave: construcción, autor, identidad, postura

Abstract: This article explores the ambivalent construction of Vila-Matas identity as an author and the stance it adopts in public space. Through his public interventions and the evolution of his poetic proposals, Vila-Matas conveys a certain figure of author, on the border between the center and the periphery of the literary system; a figure that expands and sympathizes with other arts, that is performative, that is shown and masked at the same time. In this way, Vila-Matas offers a sought-after unfinished identity, which points out the epistemological uncertainty, and the permanent desire to read.

Key words: construction, author, identity, posture



Introducción

De Vila-Matas se ha alabado su capacidad metaliteraria, autoficcional, figurativa, su manera de romper las fronteras entre géneros e incluso disciplinas y de exponerse constantemente a nuevos retos y riesgos. Pero no se ha insistido tanto en la construcción de su figura como personaje, hecho que nos resulta muy relevante.

En este análisis priorizaremos la concepción de autor como función que se ocupa, no como categoría previa inamovible, siguiendo la noción de Foucault (1969: 5). Tendremos en cuenta también el concepto de “postura” de Meizoz, como “manera singular de ocupar una «posición» en el campo literario”, o “«identidad literaria» construida por el autor mismo” (2007: 2), y la “paratopía” de Maingueneau (2016), modo de encontrar el lugar singular como artista, asumida la pertenencia imposible a la sociedad. Como veremos, Vila-Matas se ubica en un espacio propio casi imposible, en la periferia del sistema literario y a la vez en el centro. Para seguir las huellas del análisis, tal y como indica Maingueneau (2011: 49-67), tendremos en cuenta tres acepciones incluidas en la figura del autor: fundamentalmente la del escritor (“puesta en escena de sí mismo”), pero además la del escriptor como “figura del autor en el texto” y la de persona como ser de carne y huesos, siempre mediado por una máscara. En este análisis nos basaremos especialmente en el paratexto (Genette, 1987), más que en la obra literaria en sí de Vila-Matas, como umbral de presentación de la figura-texto de Vila-Matas: en el peritexto de los propios libros (cubierta, contracubierta, solapas) y también en el epitexto contextual de sus obras, especialmente en el diálogo que se produce entre él y los medios al filo de la aparición de cada libro; cómo aparece reflejado en entrevistas, reseñas, apariciones públicas, tanto en lo que dice él como lo que se dice de él en el espacio público; todo ello contribuirá a la forja de una imagen de autor, en gran parte voluntariamente construida, y a menudo asimilando en su favor al resto de voces. No ahondaremos aquí en la recepción crítica de tipo académico, que es muy extensa y sale del propósito de este trabajo, cuyas fuentes se centrarán aquí en la relación entre Vila-Matas y los medios, sean escritos o audiovisuales. En cualquier caso, veremos cómo su mejor obra



resulta la construcción de sí mismo como autor, la solidez de una trayectoria en la que define una postura.

¿Y qué trayectoria es esta? Huelga decir que el caso de Vila-Matas no es aislado, puesto que forma parte de la condición del escritor del siglo XXI la necesidad de hacerse un lugar en el mundo mediático y virtual. Ahora bien, en Vila-Matas resulta especialmente palpable la solidez y coherencia de su apuesta, desde el principio de su obra, la capacidad anticipatoria de la misma, y cómo luego el desarrollo futuro de la misma va cumpliendo el propósito anunciado y además reunificando mediante el propio discurso crítico la coherencia con los orígenes. Es especialmente relevante en el caso de Vila-Matas también la progresiva expansión, digitalización e intermedialidad en su performance como autor, al tiempo que cultiva la ficción crítica, autocrítica y hasta metacrítica. Y, en definitiva, cómo se produce un fenómeno de automitografía, donde el autor constituye un estatuto mítico, una figura definida en torno al ideal de la literatura, vehículo apto para toda experimentación artística y vital, y que apela a un lector particular, en el cual la cesura entre realidad y su representación es insalvable y a la vez la fuerza de gravitación. Al mismo tiempo podríamos calificar también el fenómeno de antimitográfico, puesto que se mantiene en la órbita de la ambivalencia, tan propicia en la literatura y el sujeto contemporáneos. Con el fin de mostrar cómo se configura el personaje-autor Vila-Matas, hemos dividido su obra en tres etapas: aparición del artista Vila-Matas (1968-1985), entrada en el sistema literario (1975-2000) y consolidación del escritor Vila-Matas (2000-).

Aparición del escritor Vila-Matas (1968-1985)

Situaremos la primera fase entre la mitad de los años 60, en la primera juventud de Vila-Matas, nacido en 1947, hasta la primera madurez, a mitad de los años 80, con la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* en 1985. Que Vila-Matas pasara su juventud en la Barcelona del tardofranquismo y en simpatía con el mayo del 68 era algo que iba a condicionar el desarrollo de su obra. Ahora bien, hay que aclarar que ni el componente político en Vila-Matas será nunca explícito ni podemos hallar en estos años iniciales una



construcción cerrada del personaje Vila-Matas, puesto que todavía el joven se busca a sí mismo, y además aún no está inserto en el sistema literario, por lo que, en ausencia de declaraciones propias, hallaremos una primera presentación de manera lateral, en sus artículos periodísticos, fotografías y primeros libros publicados. Además, en Vila-Matas el primer instinto creador no procede de la literatura sino más bien del cine. Participa en numerosas películas de arte y ensayo underground, y hasta trata de realizar sus propios cortometrajes, como *Final del verano*, donde hará patente su afán de ruptura en el lenguaje cinematográfico.

Por otra parte, las entrevistas falsas que comienza a publicar en la revista *Fotogramas* serán ya muy representativas del futuro escritor-personaje Vila-Matas en ciernes. No podemos dejar de mencionar el caso de su primera entrevista inventada, a Marlon Brando, y firmada por el seudónimo Mary Holmes (1968), donde se hace patente su voluntad de provocación. Aquí el Brando inventado es un personaje contradictorio y heterodoxo, que se expresa así: “los hijos son flores en el prado del amor” o “lucharé contra la injusticia y la estupidez”. El título de la entrevista no era otro que “Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy y Luther King”. Además de *Fotogramas*, el otro lugar físico y textual donde podemos seguir la forja de Vila-Matas es *Bocaccio*. El participar del ambiente de esta discoteca y de su revista fue un estímulo más para su personalidad lúdica y solo aparentemente frívola. *Bocaccio* sería todo un lugar de encuentro de la *Gauche Divine* y símbolo de su actitud vanguardista. (Vall, 2020). En cuanto a las primeras obras literarias de Vila-Matas, en la construcción de su destino literario cabe mencionar la importancia de los lugares de escritura y la actitud hacia el lector. Melilla sería el primer lugar donde viviría fuera de Barcelona, a raíz de la necesidad de realizar el servicio militar. Pero una vez allí, y después de hacerse pasar por loco para poder eximirse de la rutina militar, como ha explicado en innumerables ocasiones, pudo ser destinado al colmado y dedicarse a escribir *Mujer en el espejo* contemplando el paisaje (1973), su primera novela, de carácter experimental, sin signos de puntuación. Después surgiría la oportunidad de ir a París. Y allí escribiría *La asesina ilustrada* (1977), una novela cuyo argumento



pretendía asesinar al lector. Los primeros libros de Vila-Matas, pues, configuran el relato de un joven rompedor, apolítico y cosmopolita que se inspira fuera de su país, y se exilia moralmente pero sin necesitar el exilio político; subyace la necesidad de buscar un lugar aparte, partir de la vanguardia y la bohemia para transgredirla también, tratando de retar o asesinar siempre al lector.

Respecto a las siguientes entrevistas realizadas por él en la Revista Destino, huelga destacar los personajes y frases elegidos por él, donde queda palpable el interés revolucionario y “rupturista”, pero desde una postura artística, no “comprometida”. Así, en la entrevista a Nelida Piñón (1978) llama la atención el título elegido “Subvertir la realidad oficial”. En dicha entrevista, hablan de subvertir la realidad oficial a través del lenguaje, ya que este es portador del discurso oficial y la ideología dominante; la misión del artista ha de ser romper los límites de las convenciones lingüísticas para así ampliar los marcos de la realidad nombrable. También podemos hallar a Vila-Matas sentado junto a Dalí, en su casa de Portlligat, en la entrevista que le dedicó el mismo año (1978), con otro título igual de representativo de la perspectiva de Vila-Matas: “Mi ética es estética, no moral”.

En los años 80, con la llegada de la democracia, y en medio de cierta grisura y desencanto, la iconoclastia y el alejamiento explícito de lo político se hará mayor. Vila-Matas buscará una postura propia con ahínco, desde la modernidad y la provocación: quiere sorprender o épatar no solo a los bourgeois sino a los cinéfilos como él (véase el título *Nunca voy al cine*, 1982), mostrarse como un ser marcadamente literario y a la vez de límites difusos (*Impostura*, 1984), preparado para absorber cualquier resquicio del magma literario, de las partículas de ficción que pueden hallarse en la realidad. Y a la vez desde la contradicción insalvable entre la autoafirmación del artista y la voluntad del fracaso. *Impostura* será una de las finalistas del Premio Herralde en 1983, en su primera edición del premio y a partir de aquí empezaría a formar parte del catálogo de autores de Anagrama y a encontrar un lugar en el campo literario, una paratopía única, asumida su renuncia a la acción política.



Entrada del escritor en el sistema literario (1985-2000)

A partir de este momento, Vila-Matas empieza a ocupar de manera más consciente su lugar en el marco literario de la época. Del año 1985 es la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil*, que ganó la atención de gran parte de los lectores y de la crítica. Aquí aparece una suerte de conjura de vanguardistas, la sociedad semificticia de los shandies, asociada a “funcionar como una máquina soltera”, “espíritu innovador (...), cultivar el arte de la insolencia” (1985: 12-12). Este libro de raigambre vanguardista ejercería de bisagra entre el pasado y el futuro, instalando el discurso de Vila-Matas en relación con una tradición determinada y una orientación libérrima, en la confluencia entre la narrativa y el ensayo. A partir de aquí comenzará a ocupar un lugar, si bien heterodoxo y liminar, e irá siendo más consciente de qué literatura escribe y para quién. Ello quedará palpable en el tipo de portadas utilizadas, también transmisoras de un discurso, donde reivindica una estética elusiva y una conexión evidente con la modernidad (Sánchez-Mesa, 2015). A este mismo año corresponde la primera entrevista donde él es el entrevistado y no el entrevistador: la realizada por Ana Basualdo, “La literatura es una máquina de Duchamp” (1985: 45). Interesa ver cómo se autodefine aquí Vila-Matas la primera vez que la ocasión se le presenta. Aquí Vila-Matas hace gala de ser un seguidor de la línea Duchamp-Dalí, al pronunciar frases que ensalzan el arte de la ligereza, como por ejemplo “La pesadez es el Estado” o “La insolencia (...) es un atentado contra la pesadez”. Palpable queda aquí la reivindicación de su esencia vanguardista, cuestionando la realidad a través del juego, mostrándose inmune a cualquier declaración complaciente en los medios.

La serie de libros a continuación serán heterodoxos, algunos de acogida irregular, como *Una casa para siempre* (1988), que Leopoldo Azancot denunciará como una “fantasía irresponsable”. Esta pugna con un tipo de escritor y de crítico de raigambre más convencional le irá indicando el camino de su apuesta personal en pos de su espacio literario. *Suicidios ejemplares* (1991), por otro lado, tras la aparente melancolía que sugiere, vendría a desvelar el velo de las apariencias y a indicar una gran “boutade” sobre el



suicidio. El Vila-Matas de los noventa va identificándose cada vez más no con el discurso político sino con el discurso literario como auténtico credo de vida, más allá de las circunstancias. En este sentido hay que entender el libro publicado en 1992, año de las Olimpiadas, *El viajero más lento*, con un título que ya indica la voluntad de estar presente en la realidad, pero con un ritmo propio, un ritmo especial, lejos de la velocidad de la hipermodernidad, el ritmo “lento”. Esto es significativo de un modo de estar en el mundo, a caballo entre lo antiguo y lo moderno, donde lo importante es la capacidad de observación, no dejarse engullir por la velocidad o las convenciones externas, a modo de flâneur contemporáneo. Y es que la literatura se erige en arma de salvación ante el consumismo vacío. El siguiente libro de relatos, *Hijos sin hijos* (1993), continuará en la misma línea, enmarcándose en una identidad soltera, como señala el título, y a la vez fusionando los espacios históricos y el absurdo: un modo de denunciar toda la gris realidad dinamitándola. También esta crítica acendrada al veraneo como solaz básico para el ciudadano medio queda insinuada en la irónica portada de la antología *Recuerdos inventados* (1994), cuyo contenido es conformado por relatos sorprendentes e interludios metaliterarios, y nada tiene que ver con el parque acuático que vemos en la portada y en la miríada de personas definidas únicamente por su condición de cuerpos bajo el sol.

Queda claro lo que niega la figura- literatura de Vila-Matas: niega una identidad familiar, convencional, previsible; ahora bien, en cuanto a la identidad que el sujeto textual sugiere, es mucho más ambivalente, y se mueve en un abanico entre el activismo político, el individualismo, la provocación. Y ello se aprecia en las diferentes lecturas que ha convocado en los críticos en paralelo a la publicación de sus obras. Así, en la época de los 90 algunos situarán a Vila-Matas entre aquellos donde predominan “los problemas personales, los individuales sobre los colectivos” (Valls, 1991: 4). Masoliver Ródenas poco después le incluirá en la nómina de un tipo de narrativa “donde hay una conciencia ética impensable en los felices ochenta y lo más notable es que se trata de una conciencia moral y social” (1995: 46). En cuanto a la postura moral explícita en los artículos y entrevistas, continúa manteniéndose en el umbral,



en lo indecible, puesto que asoman actitudes de denuncia: “Todo va y viene y todo vuelve. Sólo la estupidez humana permanece” (1994: 38) y a la vez afirma su no necesidad de posicionamiento intelectual: “No me considero tan importante como para hacer de Sartre en París interviniendo como De Gaulle” (Vidal-Foix, 1995: 37). ¿Por otro lado, cuánto de él esconde o muestra? En la foto del especial sobre los 25 años de Anagrama figura entre el elenco de autores “de la casa”. Eso sí, en la fotografía en la que figuran los autores, curiosamente Vila-Matas aparece medio escondido por la cabeza de Javier Tomeo y junto a Martínez de Pisón, como si no se esforzara en que su rostro pudiera ser reconocido dentro del elenco de autores. Ahora bien, solo unos años después, en una foto sobre el “Equipo de crónicas” en La Vanguardia vemos a Vila-Matas y Joan de Sagarra en primera línea sentados en una butaca, mientras el resto figuran amontonados más atrás, posición que denota cierta seguridad en un estatus, y presidiendo hornada nuevos periodistas. ¿Coincidencia? ¿Elección simbólica por parte de Vila-Matas o del medio?

Y es que el equilibrio entre ser un maldito y ser un escritor reconocido es muy difícil, por no decir imposible, y en esta ambivalencia navega la obra entera de Vila-Matas, y es este uno de los modos en que vemos palpable su postura imposible en el campo literario. En este sentido hay que destacar el texto “La cicatriz interior”, dentro del artículo “Selección personal de malditos” (El traje de los domingos, 2006). Allí bromea sobre la complejidad del malditismo como vocación: así, un conocido suyo deseaba ser maldito pero, a su pesar, logró ser un escritor famoso. Y Vila-Matas se mantiene en los márgenes del campo literario como producción capitalista de economía y lectores y si bien la persona Vila-Matas desee naturalmente cierto éxito, el deseo más importante es el de constituirse como un tipo de escritor y personaje. De este modo, aunque no permanezca exactamente en la periferia, puesto que ya ha creado su lector particular, sí persiste en su visión del escritor visceral y no profesional, con una propuesta muy concreta ética y estética. En Para acabar con los números redondos (2011b) veremos cómo arremete contra “el escritor gentleman, profesional”, “que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra” (389), mito que relaciona



con escritores españoles coetáneos suyos (Mendoza, Muñoz Molina, Millás y Marías). Y defiende a machamartillo otro tipo de escritor, el que hace de la obra su vida, el que juega con su autorrepresentación como parte de la obra:

En artes plásticas la figura del Gran Fantoche –la construcción de una personalidad deliberadamente engañosa- aún fue posible en Dalí o Warhol. En literatura hay que volver a la antigüedad de la bohemia para dar con quienes hicieron del descaro una estética y de la gestualidad una estrategia (2011b: 389). Y se identifica con estos raros que juegan con la autorrepresentación, usando como argumento de autoridad estas palabras que Unamuno dedicó a Valle: “Vivió, esto es, se hizo, en escena” (389). De suerte que el escritor “raro” se mezcla tanto con la literatura que al final él mismo es experimento, y viene a desaparecer en sus propios libros, como desaparece la realidad reflejada. Esa forma de vida es también la que aparece en los últimos libros de la década de los noventa, como *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997) o *El viaje vertical* (1999); novelas atravesadas por personajes solitarios en aventuras tan cotidianas como insólitas. *El viaje vertical*, ganadora del Premio Rómulo Gallegos, al decir de Masoliver Ródenas, continúa expresando la extrañeza en la realidad cotidiana, a la que se añade ahora la reflexión, pasando de “la acción sin significados a la aventura de la significación” (1999: 5). También su autorrepresentación en los medios continúa presentando elementos contradictorios, de modo que en una entrevista con Margarita Rivière (1997) puede afirmar provocadoramente “el escritor es casi como un ama de casa” y después en otra con Justo Barranco (1999) “he viajado mucho últimamente invitado a presentar mis obras, por lo que he ido solo, (...) Eso sí, el viaje ha de ser sin acompañantes”. En toda esta década, al fin, se dibuja a un autor- personaje a la contra del ruido mediático, desprovisto de sentimentalismo o preocupaciones emocionales, sin apenas mención a la infancia o al amor romántico, sorprendiendo siempre, como un dandy flâneur moderno. En la ausencia de subjetividad, en su propia construcción como signo, hay una voluntad clara de autoconstrucción.

Lo importante para Baudelaire era distinguirse, divertirse solo como un héroe y hacer aparecer una subjetividad capaz de hacer desaparecer precisamente la subjetividad,



de modo que lo que convierte a Baudelaire en alguien que se distingue de sus semejantes es paradójicamente su desaparición detrás de su distinción (Vila-Matas: 1999).

Consolidación del escritor Vila-Matas (2000-...)

Afianzado el destino y el modelo literario de Vila-Matas, podemos preguntarnos: ¿puede un escritor del siglo XXI definirse como ser un flâneur o un dandy? ¿Constituye un anacronismo la figura que Vila-Matas dibuja? A partir del siglo XXI, la figura de Vila-Matas se expande cada vez más no solo en el mundo literario, sino también en el artístico, a la vez que se hace un lugar cada vez más importante en el sistema literario y también en el espacio virtual, en la red. La conciliación, pues, de llevar el juego literario a los límites, el interés por la literatura expandida, el auge de lo digital y, en paralelo, la imbricación con el discurso crítico llevarán a Vila-Matas a configurarse en un tótem literario, que ejerce de auténtica bisagra entre la vanguardia y el siglo XXI a la vez que mantiene su aura de personaje extraño y escritor de minorías. Esta etapa de consolidación puede dividirse en dos bloques: la eclosión metaliteraria en los primeros años de 2000, y a partir de 2007 la eclosión intermedial y crítica.

Eclosión metaliteraria. El mito de Vila-Matas se hace libro (2000-2007)

Pasado el eje del 2000, durante los primeros años del siglo XXI en la obra de Vila-Matas se exploran los límites del discurso literario y se ponen a prueba sus goznes, en su capacidad de nombrar y de autonombrarse. Se hablará de “catedral metaliteraria”, expresión de Pozuelo Yvancos (2010) que después cuajará para hacerse una expresión habitual, para mencionar los libros de la serie que viene a continuación. En sus portadas predominarán la estética antigua, la conexión ineludible con la modernidad, y también indican la problematización del sujeto y el significado último, puesto que la portada nunca indica hacia la misma dirección que el título (ni tampoco al argumento del libro). En cuanto a los temas, todas estas obras señalan hacia hace explícita la compleja realidad entre el lenguaje y la realidad, desde la figura del “escritor”, que será la que conduce el relato. Así, *Bartleby y compañía* (2000) explora la



literatura en los límites del silencio; El mal de Montano (2007), inversamente, lleva la fiebre literaria al otro extremo, a la superabundancia, y Doctor Pasavento (2008) indaga en la tentación y posibilidades de disolución del yo en la experiencia literaria. Entre medio, hallaremos París no se acaba nunca (2003), un interludio de tipo más irónico y autoficcional, puesto que narra las andanzas de un joven ego alter ego de Vila-Matas en el París de su juventud. En cualquier caso, desde Bartleby y compañía vida y literatura se confunden cada vez más la persona-personaje Vila-Matas. Ello podemos observarlo en la película Vila-Matas & CIA y la imagen que aparece de Vila-Matas a través de sus distintas amistades. De él dice Cercas que se trata de un “un antídoto total (...) contra la solemnidad, contra el engolamiento”. Por su parte, Joan de Sagarra lo define como “un personaje literario” y creador de su propia figura. Mientras tanto, Vila-Matas da un paso más allá de sí mismo, comienza a ser consciente de sus propias estrategias para construirse como escritor. Así, vuelve atrás en su trayectoria para comentar la utilidad del combate contra el “escritor realista” mientras buscaba un lugar. En una entrevista con Vidal-Foix (2002), afirma:

Ahora, en Neuchatel, un profesor me ha sorprendido al leer fragmentos de anteriores obras mías que ya tenía olvidados y en los que se manifiesta una especie de manía persecutoria al realismo español. Me ha sorprendido y divertido mucho la extrema violencia con la que yo arremetía contra estos molinos de viento que me había buscado y que me han sido siempre de gran utilidad (...). En mi caso, en el realismo español encontré una gran mina (risas).

Hacia el año 2007 Vila-Matas está alcanzando el cénit en su propia representación de artista dandy y metaliterario. En este sentido destaquemos la aparición de la primera tesis, por Cristina Oñoro Otero, la antología Vila-Matas portátil (Heredia, 2007) donde confluye la recepción de numerosos críticos sobre Vila-Matas, la propia “autobiografía” de Vila-Matas y el documental Café con Shandy, dirigido por Enrique Díaz Álvarez. Aquí el entrevistador, Juan Villoro, afirma: “Tu escritura ha ido ganando una dimensión escénica”. Y Vila-Matas parece haber llegado a un punto sin retorno: “mi vida la doy por terminada, ahora prefiero contármela”.



Vila-Matas, figura intermedial y voz crítica de sí misma

Precisamente hemos elegido el 2007 como año bisagra para su cambio de rumbo de trayectoria. Por un lado, acrecienta su conciencia de escritor, y va ocupando un mayor espacio virtual, dialoga con otros discursos, también artísticos y audiovisuales; además, empieza a dominar y organizar el propio material y el discurso crítico sobre él. Es en esta fecha que se inicia su página Web, que desde entonces solo irá in crescendo, “su más ambicioso gesto hipertextual” (Mariana Sánchez, Clarín), “la más completa de la literatura en nuestra lengua” (Jordi Carrión, Otra parte). Y la expansión virtual continuará, porque poco después, aunque esto va más allá de su voluntad, se constituirá un grupo de Facebook en 2009 dedicado a seguir su obra, “Leyendo a Vila-Matas”; después se creará el blog Ayudante de Vilnius (2012), que presentará las novedades de la Web de manera más cronológica, así como la sección “fotobiografía” de su página web (2012) y finalmente aparecerá también una cuenta de Twitter, @TomMir7, con el nombre “Enrique Vila-Matas / Web” (2016) que también hará de portadora del discurso de Vila-Matas y sus afinidades electivas. En este sentido, Vila-Matas desarrolla lo intermedial, incidiendo en la relación entre creación, tecnología y sociedad (Rajewsky, 2005), y combina diversas de las vías que definen la intermedialidad, desde la copresencia de productos culturales (literatura imbricada con artes plásticas y musicales) y la transferencia de un soporte a otro (de texto a performance, por ejemplo), hasta la emergencia de productos en soportes nuevos, que podría consistir en la obra en marcha en la Web (Florenchie, 2016: 57-58).

Y es que en el 2007 dejará atrás su figuración anterior como personaje puramente literario y su obra se redefinirá a sí misma como un renacer, en paralelo al mismo autor. Vila-Matas había sufrido un colapso renal importante al acabar Doctor Pasavento, que casi termina con su vida. Después de ello, su vida y su obra darán un giro, cuestión que queda implícita en la doble publicación en los años 2007 y 2008, *Exploradores del abismo* y *Dietario voluble*, como ha destacado el mismo Vila-Matas: “las mismas palabras me sirven para un libro de ficción que para un libro personal”. Aquí la máquina literaria aparece más engarzada a la persona física, y da fe de ese



renacimiento. Así pues y excepcionalmente, la persona de Vila-Matas entrará en juego ahora juntamente con la del escritor-escritor. Esta humanización del yo figurado de Vila-Matas queda palpable también en la siguiente novela de Vila-Matas, *Dublinesca*, de 2010, donde, además de la vivencia literaria del personaje, editor en crisis y enamorado de Joyce, encontraremos la referencia a la angustia por recaer en el alcoholismo y porque su mujer pueda abandonarlo. Ahora bien, la confusión personaje-persona se da ahora no solo por parte de los periodistas sino por parte del mismo Vila-Matas. Así, en una entrevista con Ayén, cuando este le pregunta cómo sobrevive un abstemio en Dublín, el escritor contesta: “Si habla usted de mí, ese era mi temor. Lo más lógico es que el Bloomsday fuera un recorrido por tabernas, por suerte no fue así”. Ayén pronto le recuerda: “Pero si nos referíamos al personaje...” (2010: 33).

Por otro lado, Vila-Matas se muestra más cercano y a la vez acrecienta su voluntad performática y autocrítica. Ello puede apreciarse especialmente bien en la entrevista que tuvo lugar con Sergio Vila-San Juan en la BNE (2012).

Hasta llegar al relato Porque ella no lo pidió de mi libro Exploradores del abismo, mi obra se dividió en dos partes. En la primera, creo haber desplegado una intensa indagación sobre el sinsentido. Y en la segunda (en deliberada coincidencia con la tan metaliteraria segunda parte del Quijote) me dediqué a construir una automitografía. En mi tercera y última –supongo- etapa, busco literalmente el difícil brillo de lo auténtico, aproximarme a la verdad a través de la ficción, acercarme a esa verdad que hay en todo camino propio.

Así, adopta alguna de las interpretaciones dadas hasta el momento sobre la propia obra, propone otras, indicando que ahora trata de la “búsqueda de la verdad”; indica la manera en que desea ser leído y marcando un punto de orientación a los críticos. Y es que la imbricación entre el yo crítico de Vila-Matas y el discurso de los críticos sobre él puede llegar a ser vertiginosa; así, el bucle metacrítico llega a su cúspide en entrevistas como la siguiente con Lina Meruane (2013):

Esto lo resaltó Christopher Domínguez (...); él anota que yo he hecho un trabajo de crítico dentro de la ficción y creo que dice que eso no es normal, porque o escribes ficción o eres crítico. Dijo que yo había hecho, quizás no deliberadamente, el trabajo de crear un canon y que lo había hecho de una forma peculiar, a través de narraciones. (...) Es tremendo, pero me gusta.



Ahora bien, aunque juega a la metacrítica, Vila-Matas continúa huyendo de dar una definición última de su yo autor. Así, en una mesa redonda con Florence Noiville afirmará: “Me obligo a contradecirme para ir en contra de mis propios gustos”.

El año 2011 Mondadori, con ocasión de la reedición de su obra inicial en formato bolsillo, le brindará también la ocasión para forjar una redefinición estética, con el encargo de una introducción propia en el volumen *En un lugar solitario*. Aquí plantea su trayectoria como inevitable consagración, a pesar del no reconocimiento inicial, persistiendo en el empeño poético hasta que el mundo acepta la propuesta. Este lema se mantendrá a partir de ahora, con voluntad programática, como también podremos ver en el texto “Impón tu suerte”, que encabezará la antología de relatos *Riesgo* (2017) y a su vez dará título a su antología de artículos (2018), haciendo de ello el credo de su autodefinición, y consolidando aún más con ello la propia autoconciencia crítica, que le hace constructor y sujeto de su propio proyecto.

En paralelo, Vila-Matas va constituyendo un proyecto transfronterizo, intermedial y mediático, que multiplica las vías de acceso al receptor, haciendo de su obra periférica y a la vez en continua expansión; de hecho, la presentación *Aire de Dylan* (2013) en Barcelona constituirá un fenómeno *avant la lettre*: será la primera vez que se hace una presentación streaming en la ciudad, sin saber cuán habitual sería el fenómeno después. Los siguientes tres años, 2014-2016, estarán marcados por el ascenso y culminación de proyectos relacionados con el cine y el arte. Que Vila-Matas se ha constituido en una figura de referencia para lo que se ha llamado “literatura expandida” es ahora indudable, como también su capacidad para ramificarse, para confluir con otros artistas y desarrollar nuevas experiencias artísticas. Así, la novela *Kassel no invita a la lógica* (2014) tratará sobre la visita de Vila-Matas a la feria de Kassel y sus percepciones sobre la misma y *Marienbad eléctrico* (2015) sobre los encuentros y confluencias con la artista y amiga Dominique González-Foerster. Todo ello contribuye a la visión de Vila-Matas como abanderado del arte en general; La línea intermedial y afronteriza continuará en 2016 con el estreno



doble de los documentales de Emili Manzano Extraña forma de vida, un repaso al personaje Vila-Matas visto en su trayectoria y por testigos diversos, así como El día de la súpica, un retrato de la ambigüedad del personaje en tiempo presente y en París, con Barceló. 2017 arranca con un proyecto potente, la puesta en escena del texto Bastian Schneider, tanto en París (nada menos que el Collège de France) como en Lisboa (en el festival de cine Leffest) . El autor aparecerá hierático en escena, junto a González-Foerster, disfrazada bien de Kafka, bien de Dietrich, forjando entre los dos una apología a la extrañeza y al baile de identidades, en texto y en cuerpo.

Huelga decir que la recepción de la obra continúa siendo camaleónica, cosa que lleva a que se publique antes en Francia que en España un libro de conversaciones con Vila-Matas: Vila-Matas, pile et face (2010), (Conversaciones con André Gabastou) se publicará en España tres años después con un título nada inocente, Fuera de aquí, y una portada que señalaría a Vila-Matas como eterna figura que se vive como periférica en el contexto español. La consagración oficial va llegando lenta, inevitablemente, de modo que resultará ganador del premio FIL en 2015, por más que la recepción del fenómeno suscitará interpretaciones muy distintas, desde la completamente apolítica de Olmos hasta la de la impostura que esconde una actitud comprometida de Gracia. Va llegando también dicho reconocimiento poco a poco a Catalunya, con la obtención del Premi Nacional de Cultura (2016), a la vez que siguen las confluencias artísticas sorprendentes. En realidad, podríamos dar la razón a Vila-Matas cuando afirma que su obra actual se parece a la segunda mitad del Quijote (2012). Pero solo por la condición autoconsciente de la obra, sino más bien en cuanto parece que es el mundo el que se ha vilamatizado. Y si no, ¿cómo recibe una invitación tan peculiar como ir a Kassel a permanecer en un restaurante chino? ¿Y cómo resulta el elegido para la primera sesión de un encuentro sobre arte en Murcia (2017)? ¿Cómo pueden aparecer de manera tan natural obras como París no se acaba nunca districte cinquè (Enric Farrés-Duran, 2015), Voyage avec Vila-Matas (Anne Serre, 2017) o Me llamo Vila-Matas como todo el mundo (A.G.Porta, 2019)? O, ¿cómo un artista rapero como Tote King puede afirmar de manera tan rotunda



su admiración por Vila-Matas? (2020).

La presencia del autor en Barcelona continuará creciendo con la publicación de *Mac y su contratiempo* (2017), ambientada en el mismo barrio de Vila-Matas, dando otra vuelta de tuerca a lo metaliterario, pero también con el trasfondo político de la crisis; la presentación de la novela en la sala de actos de la Biblioteca Agustí Centelles sería multitudinaria. Mencionemos todavía las siguientes obras, *Ese famoso abismo* (2019) y la inclasificable *Cabinet d'amateur*, sobre la exposición que comisarió en Londres (2019): muestra de cómo su obra continúa fagocitando distintos discursos, tanto el político (ahora en el contexto concreto de la proclamación de la independencia) como el artístico, pero al final el dilema continúa siendo siempre el de la obra literaria, y el de buscar para ella caminos inéditos, cuestionando la realidad que se nos da por cierta en el telediario o la lógica habitual para las obras de arte.

Ahora bien, si la figura Vila-Matas implica los diversos cauces disponibles para el autor del siglo XXI y al mismo tiempo la crítica constante a la adopción irreflexiva de los hábitos que el sistema promueve, el Vila-Matas digital ha llegado a su cénit en 2019, justo antes de la pandemia. Así, máximo precursor de la presencia en las redes, precisamente en la época de la pandemia y el superávit de experiencia digital, Vila-Matas ha decidido dar un paso atrás, minimizando su participación digital en el mundo literario, si bien todavía mantenga activo su Twitter y su blog. Así, en la entrevista con Ruíz Ortega (2020) afirmará lo siguiente provocadoramente:

Sobre mi vida en días de pandemia, debo decir que de pronto me vi muy agobiado al comprender que trataban de hacerme comprender que si era escritor tenía que comunicar, crear, producir, ser puro Zoom, puro streaming, ser locutor de mí mismo, permitir que mi casa se convirtiera en un plató de televisión y yo me pasara días sin poder escribir una línea. Hasta que reaccioné. Ahora por fin sólo me dedico a escribir.

Eso sí, antes de desembocar en cierto silencio mediático sí ha ofrecido a lo largo de los años 2019-2020 dos entrevistas fundamentales, a las que tendremos acceso en otoño e invierno de 2020 respectivamente: una con Adam Thirwell en *The Paris Review* y otra con Anna María Iglesia en el libro *Ese famoso abismo*. Y aquí el escritor se muestra a la vez que sigue perpetuamente ocultándose, de modo que, aunque en *The Paris Review*



parece lamentarse de que “la gente no me cree cuando hago entrevistas”, en Ese famoso abismo comienza preguntando “¿Tengo que decir la verdad?” y cuando Iglesia le aclara que no él afirma “Entonces, mucho mejor” (17). A la vez ha seguido suscitando un interés cada vez más grande entre críticos y teóricos, y se han seguido produciendo las tesis doctorales sobre él, como la de Olalla Castro (2014), Alfredo Aranda (2016) o Mario Aznar (2019).

Cerremos aquí el recorrido en torno a la construcción de Vila-Matas, donde ha culminado su pintura de sí mismo, un auténtico tótem literario sin principio ni final, una sustancia gaseosa que, desde su vacío, puede acceder a todas las voces literarias, todos los experimentos, todos los cruces artísticos, todo tipo de lector, al menos en su intención. Pero, al mismo tiempo, huye de la limitación que supone la introspección autobiográfica o la concreción en un contexto sociopolítico determinado, en aras de una literariedad absoluta y que se quiere comunicable. Podríamos decir, pues, con Florenchie (2016: 62) que, como se requiere del arte intermedial, la obra de Vila-Matas produce “una dilatación del presente fundada en la simultaneidad y la ilusión de la inmediatez que implica”. Y podríamos afirmar también con Patricia López-Gay que la escritura de Vila-Matas va más allá de las escrituras narcisistas, se trata de una “escritura vivencial en marcha” (2020: 166), que señala a un “fluir existencial que rebasa al yo” (2020: 214).

Conclusiones

Hemos visto, pues, a través de este breve recorrido, necesariamente sintético, cómo la figura de Vila-Matas convoca a través de su obra y su paratexto una paratopía muy particular, donde su propia actuación y la de los medios se retroalimentan mutuamente, donde consigue permanentemente hallarse presente y ausente del sistema, donde la intermedialidad contribuye a la expansión de la experiencia artística y a la vez acaba primando la ambigüedad, la indefinición última. Vila-Matas ha construido textualmente a través de su obra pero sobre todo a través de su presentación de la misma (en portadas, entrevistas, programas) una figura de autor muy particular, una identidad literaria donde prevalece el deseo de la obra de mostrar sus



mecanismos, donde la figura de escritor en la realidad y la de escritor dentro de la obra confluyen, se ramifican, se contradicen, ocultando tras ellas a la persona.

Vila-Matas consigue así con creces su vocación de forjar un personaje ambivalente y que atrae poderosamente al lector literario, avanzando siempre en su juego literario y a la vez ocultándose, apelando al cuestionamiento de la realidad tanto como a eludir compromisos políticos explícitos, haciéndose con un nombre pero sin dejar por ello nunca del todo su aura de misterio y marginalidad. El horizonte dibujado por Vila-Matas, pues, podría parecer a simple vista automitográfico, porque sigue la senda de las obras donde se produce un juego constante con el yo del autor. Inversamente, y aquí reside el gran mérito de Vila-Matas, el logro de su aventura acaba resultando más bien antimitográfica, puesto que tras el juego literario constante el yo acaba siendo irrelevante, una pura máscara, y se alinea mucho más con la aventura literaria: una aventura contemporánea, que bebe continuamente de otros textos y artes; en cuya andadura abarca la crítica refractada hasta el infinito así como el enigma del lenguaje; que no busca el solipsismo sino la apertura, el interrogante, el deseo de la lectura, la invitación a una experiencia artística compartida, más allá de las inercias mediáticas.

Bibliografía

- ARANDA SILVA, Alfredo (2016). *La escritura articulística y ensayística de Enrique Vila-Matas: la crítica de un escritor*. Tesis consultable en <http://hdl.handle.net/10803/400943> [Fecha de consulta: 14/04/2020].
- ARROYO REDONDO, Susana (2014). "El diálogo paratextual de la autoficción". En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, pp. 65-77.
- AYÉN, Xavier (2010). "Vila-Matas caza fantasmas en Dublín", *La Vanguardia*, 16-3, p. 33.
- AZNAR, Mario (2019). *En el centro del vacío hay otra fiesta. Crisis de lenguaje y ficción crítica. De Borges a Vila-Matas*. Madrid, 2019. Tesis consultable en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/62646/> [Fecha de consulta: 22 de julio de 2021].
- BARRANCO, Justo (1999). "La literatura actual no arriesga, utiliza vías acomodaticias". *La Vanguardia*, 13-02, p. 49.
- BASUALDO, Ana (1985). "Vila-Matas: la literatura es una máquina de Duchamp". *La Vanguardia*, 19-11, p. 49.



- CASTRO, Olalla (2014). *Entre-lugares de la Modernidad. La 'trilogía metaliteraria' de Vila-Matas como ejemplo de una escritura intersticial*. Tesis consultable en <<http://hdl.handle.net/10481/35118>> [Fecha de consulta: 24/10/2021].
- DE SAGARRA, Joan (2015). "Sigo alerta, procurando huir de la patria y la religión". *La Vanguardia*, 9-09, p. 42.
- FLORENCHIE, Amélie (2016). "Narrativa intermedial y poética de la mediación". En Cordone, Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*. Madrid, Visor, pp. 55-70.
- FOUCAULT, Michel [1969] (2010). *¿Qué es un autor?* Traductor Silvio Mattoni. Buenos Aires: Ediciones Literales.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY, Julia (2016). *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación*. Barcelona: Anthropos. S. XXI.
- GRACIA, Jordi (2015). "Todo mentira". *El País*, 27-11, en <https://elpais.com/cultura/2015/11/25/babelia/1448472796_753896.html> [Fecha de consulta: 24/3/2021].
- GRACIA, Jordi (2021). *Los papeles de Heralde*. Barcelona: Anagrama.
- HEREDIA ZUBIETA, Margarita (Ed.) (2007). *Vila-Matas portátil*. Barcelona: Candaya.
- IGLESIA, Anna María (2020). *Ese famoso abismo. Conversaciones con Enrique Vila-Matas*. Girona, Wunderkammer, 2021.
- JAUME, Andreu (2011). *Prólogo a Vila-Matas, Chet Baker piensa en su arte*. Barcelona: Mondadori.
- LÓPEZ-GAY, Patricia (2020). *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida*. Madrid: Vervuert.
- MAINGUENEAU, Dominique (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Louvain-la-Neuve: Éditions Academia. [2011] (2013) "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en Juan Zapata (comp. y trad.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*.
- MANZANO, Emilio (2016). *Extraña forma de vida. Una historia abreviada de Enrique Vila-Matas*. TVE, 21-06, en <<https://www.rtve.es/television/20160620/extrana-forma-vida-historia-abreviada-enrique-vila-matas/1360500.shtml>> [Fecha de consulta: 14/07/2020].
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1995). "El desencanto de la política en la narrativa española reciente". *La Vanguardia*, 08-09, p. 46.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1999). "El extraño viaje de Enrique Vila-Matas". *La Vanguardia*, 12-03, p. 5.
- MEIZOZ, Jérôme [2007] (2015). *Posturas literarias*. Traducción y prólogo: Juan Zapata. Bogotá: ediciones Uniandes.
- MERUANE, Lina (2013). Entrevista con Enrique Vila-Matas, en <<http://www.enriquevilamatas.com/escriitores/escrmeruanel1.html>> [Fecha de consulta: 15/01/2021].
- MORA, Vicente Luis (2021). *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*. León: Publicaciones



- de la Universidad de León.
- OLMOS, Albert (2016). "La fenomenal vida sin política de Enrique Vila-Matas". *El Confidencial*, 29-06, en <https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-06-29/la-fenomenal-vida-sin-politica-de-enrique-vila-matas_1224686/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2021].
- OÑORO OTERO, Cristina (2015). *Enrique Vila-Matas; juegos, ficciones, silencios*. Madrid: Visor.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RAJEWSKY, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality and Remediation". *Intermedialités / Intermedialities* n.º 6, pp. 43-63.
- RIVIÈRE, Margarita (1997). Entrevista a Vila-Matas: "El escritor es casi como un ama de casa". *La Vanguardia*, 11-2, p. 72.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (2012). "La realidad se está convirtiendo en una aventura interesante". *El País*, 10-06, en <https://elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339069043_076158.html> [Fecha de consulta: 14 de febrero de 2021]
- RUIZ ORTEGA, Gabriel (2020). "Enrique Vila-Matas sobre su ingreso a The Paris Review: 'Es la entrevista canónica por excelencia'." *Caretas*, 7-11, en <<https://caretas.pe/cultura/enrique-vila-matas-sobre-su-ingreso-a-the-paris-review-es-la-entrevista-canonica-por-excelencia-entrevista/>> [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2021].
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2015). "Las portadas de Vila-Matas". En Antonio Chicharro (ed.), *Porque eres, a la par, uno y diverso: Estudios literarios y teatrales en homenaje al profesor Antonio Sánchez Trigueros*. Granada: Universidad de Granada, Homenajes, pp. 765-794.
- SIBILLA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. México: FCE.
- THIRWELL, Adam (2020). "Enrique Vila-Matas, the art of fiction". *The Paris Review*, n.º 247.
- VALL, Toni (2020): *Boccaccio. Donde ocurría todo*. Barcelona: Destino.
- VALLS, Fernando (1991). "La narrativa española de los ochenta". *La Vanguardia*, 01-01, p. 4.
- VIDAL-FOIX, Ignacio (1995). "Llego al final de una búsqueda". *La Vanguardia*, 28-03, p. 37.
- VIDAL-FOIX, Ignacio (2002). "La realidad ganará siempre al escritor realista". *El País*, 12-12, en <https://elpais.com/diario/2002/12/12/cultura/1039647607_850215.html> [Fecha de consulta: 04/04/2021].
- VILA-MATAS, Enrique. Página web: <<http://www.enriquevilamatas.com/>>
- VILA-MATAS, Enrique (1968). "Marlon Brando: 'Sé que puedo terminar asesinado como los Kennedy o Luther King'". *Fotogramas*, 05-07, n.º 1029.
- VILA-MATAS, Enrique (1970). "Subvertir la realidad oficial". *Destino*, 29-06-1978, n.º 2125, pp. 42-43.
- VILA-MATAS, Enrique (1978). Entrevista a Dalí: "Mi ética es estética, no moral". *Destino*, 28-09, n.º 2138, pp. 52-53.



- VILA-MATAS, Enrique [1985] (2007). *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona, Anagrama, Compactos.
- VILA-MATAS, Enrique (1992). *El viajero más lento*. Barcelona, Anagrama.
- VILA-MATAS, Enrique (1994). “¿De qué debemos despedirnos en este final de siglo?”, *La Vanguardia*, 25-01, p. 38.
- VILA-MATAS, Enrique (1999). “La estética de Baudelaire”. *Revista de Libros*, en <<https://www.revistadelibros.com/la-estetica-de-baudelaire/>> [Fecha de consulta: 14 de marzo de 2020].
- VILA-MATAS, Enrique (2006). *El traje de los domingos*. Barcelona, Huerga y Fierro editores.
- VILA-MATAS, Enrique (2010). *Vila-Matas pile et face. Rencontre avec A. Gabastou*. Paris: Argol.
- VILA-MATAS, Enrique (2011a). *En un lugar solitario*. Barcelona: Mondadori.
- VILA-MATAS, Enrique (2011b). *Una vida absolutamente maravillosa*. Barcelona: Mondadori.
- VILA-MATAS, Enrique (2011c). *Chet Baker piensa en su arte. Relatos selectos*. Barcelona: Mondadori.
- VILA-MATAS, Enrique (2012). “La levedad, ida y vuelta”. *Charla con Sergio Vila-Sanjuan en la BNE*, en <<https://youtu.be/DiRIZKdrDU8>> [Fecha de consulta: 25 de junio de 2021].
- VILA-MATAS, Enrique (2013). *Fuera de aquí. Conversaciones con A. Gabastou*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- VILA-MATAS, Enrique (2017). “Literatura expandida”. *El País*, 15-05-2017, en <https://elpais.com/cultura/2017/05/15/actualidad/1494857844_582692.html> [fecha de consulta: 21/05/2021].
- VILA-MATAS, Enrique (2017b). *Doctor Pasavento. Bastian Schneider*. Barcelona: Seix Barral.
- VILA-MATAS, Enrique (2018). *Impón tu suerte*. Madrid: Círculo de Tiza.
- VILA-MATAS, Enrique (2020). *Prólogo a Tote King*, Búnker. Barcelona: Blackie Books.
- V.V.A.A. (2013). *Géographies du vertige dans l'œuvre d'Enrique Vila-Matas*. Perpignan: PUP.
- V.V.A.A. (2020). *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento.

Fecha de recepción: 27 de agosto de 2021

Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2021



En torno a la identidad inestable del sujeto que viaja y escribe hoy
en día: el caso de Miquel Silvestre

On the unstable identity of the travel writer nowadays: the case of Miquel
Silvestre

KAROLINA ZYGMUNT
SWPS UNIWERSYTET HUMANISTYCZNOSPŁECZNY

Resumen: El poder transformador del viaje y de su escritura parecen innegables. Ambas experiencias llevan al sujeto que las realiza a experimentarse, cuestionarse e intentar definirse. No obstante, en el caso de quienes viajan y escriben hoy en día, también la pregunta por el propio estatus profesional puede llegar a ser una cuestión identitaria. En este trabajo, para examinar esta compleja relación entre viajar, escribir, trabajar, vivir y autodefinirse, se analizará la figura de Miquel Silvestre, autor que ejemplifica la búsqueda de identidad personal a través de la profesionalización de su labor de escribir sobre los viajes. En el caso de Silvestre, convertirse en un escritor de viajes profesional significa construirse como sujeto, lo que afecta y modifica tanto su escritura como su experiencia del viaje, tal y como se ve reflejado en sus relatos de viajes *La emoción del nómada* (2013) y *Nómada en Samarkanda* (2016).

Palabras clave: Miquel Silvestre, viaje, identidad, relato de viajes, escritor de viajes profesional.

Abstract: The transformative power of travel and travel writing seems to be undeniable. Both experiences imply that the subject questions himself, experiences, and tries to define himself. However, in the case of those who travel and write today, the professional status can also become a question of identity. In this work, in order to examine this complex relationship between traveling, writing, working, living and defining oneself, the figure of Miquel Silvestre will be analyzed. This author exemplifies the search for personal identity through the professionalization of his activity of writing about travel. In the case of Silvestre, becoming a professional travel writer means constructing himself as a subject, which affects and modifies both his writing and his travel experience, as clearly reflected in his travelogues *La emoción del nómada* (2013) and *Nómada en Samarkanda* (2016).

Key words: Miquel Silvestre, travel, identity, travelogue, professional travel writer.



El poder transformador de la experiencia del viaje

El viaje es tradicionalmente considerado una de las experiencias vitales con más poder transformador y en la que más claramente se puede observar el proceso de (de)construcción del sujeto que lo realiza. La alteridad, indisolublemente unida a la experiencia del viaje, hace que el sujeto tenga que replantearse la relación con su entorno y con uno mismo.

A lo largo de la historia, se ha asociado el desplazamiento geográfico al desplazamiento interior de quien viajaba. Recordemos que ya en el siglo XVIII, para muchos autores, el viaje se revelaba fundamental en la creación del carácter del hombre. Jean-Jacques Rousseau afirmaba que “los viajes impulsan el carácter hacia su inclinación, y acaban por hacer al hombre bueno o malo. Quien vuelve de correr mucho es a su vuelta lo que será durante su vida...” (1998 [1762]: 682). Siglos más tarde, se sigue insistiendo en este poder transformador del viaje como una experiencia íntima, donde quien lo realiza “no puede separarse de su ser” (Onfray, 2016 [2007]: 72). Por esta razón, parece cierto que “no hay forma de salir ileso de la lucha contra las fronteras, de la suerte de ver el mundo, del encuentro con los Otros. El viaje es una huella” (González-Rivera, 2019: 13). Además, no es solo el conocimiento que siempre conlleva esta experiencia, sino también su propia forma y las leyes que la rigen, lo que produce la transformación. Tal y como comenta Jaume Peris Blanes:

No se trataba de que el sujeto adquiriera un saber a lo largo del viaje, sino de que esta adquisición de saber que sea la experiencia viajera cambiaría para siempre la titularidad del sujeto que se hacía cargo de ella. Esto es, que la propia dinámica del viaje, independientemente de los conocimientos que en ella se adquirieran, producía un sujeto nuevo, inexistente anteriormente y articulado en torno a elementos que antes no estaban presentes en él. (2010: 8)

El relato de viajes y su “sujeto de doble experiencia”

En el caso de la puesta por escrito de la experiencia del viaje esta (de)construcción de la identidad del sujeto se realiza en dos dimensiones: afecta tanto al que viaja como al que relata el viaje. Curiosamente, en las obras que se analizarán en este estudio, estos dos sujetos coinciden en la misma persona, ya que, hablando del relato de viajes pensamos, siguiendo a Luis Alburquerque-García, en los textos factuales que constituyen testimonios de una experiencia



vivida¹. Se trata de relatos en los que quien realiza el viaje decide ponerlo en palabras presentándolo en forma de un testimonio escrito. En este grupo de textos los papeles de viajero y escritor se mezclan y confunden: estamos ante un escritor que es al mismo tiempo el protagonista de su historia, y ante un viajero que es también el relator de su propia experiencia. Por esta razón, Alburquerque-García habla del autor de un relato de viajes como “un sujeto de doble experiencia”:

El “relato de viajes”, recordamos, contiene un sujeto de doble experiencia: el viaje y la escritura. Es un sujeto de doble instancia: sujeto viajero, individual e irremplazable que, además, escribe esa experiencia. Su estatuto ficcional es ciertamente peculiar. Se trata del hombre de carne y hueso, sin mediación de ningún otro tipo de voz imaginaria. (2011: 29)

También Pilar Rubio destaca la gran importancia de este elemento autobiográfico del relato, considerándolo consustancial y definitorio de la narrativa de viaje:

pues no sucede abiertamente en otras áreas literarias que el propio autor se constituya en personaje central de la narración, al ser su protagonista absoluto. La consecuencia inmediata del desdoblamiento del autor es la posibilidad de experimentar en sí mismo el sentimiento de alteridad, una circunstancia especular que puede llegar a modificar seriamente su proyecto narrativo... (2006: 252)

No solo los críticos españoles señalan esta particularidad del género viático². Desde el ámbito anglosajón, Tim Youngs indica que “travel writers have to make decisions on how to deal with several matters intrinsic to their genre” (2013: 158). Según este crítico, la aparición de la figura del narrador es la solución más frecuente para resolver el conflicto autor-protagonista. No obstante,

¹ La definición del género y la delimitación de sus límites han generado un gran debate entre los críticos de la literatura de viajes. En este estudio, seguimos la propuesta de Alburquerque-García, según el cual la “literatura de viajes” abarca todo un conjunto de textos de viajes tanto verídicos como ficcionales. Dentro de este grupo, la ficción literaria daría lugar a “las novelas de viaje”, mientras que los “relatos de viajes” serían los testimonios de una experiencia vivida. En este contexto el “relato de viajes” se revela como una noción mucho más específica, limitada a relatos factuales, dentro del concepto general de “literatura de viajes”. Para más información véase Alburquerque-García (2006, 2011, 2015).

Junto a los estudios de Alburquerque-García, para el panorama general de la discusión sobre el género de la literatura de viajes puede consultarse, entre otros, Richard (1981), Regales Serna (1983), Pérez Priego (1984), Beltrán (1991), Carrizo Rueda (1997), Peñate (2004), Champeau (2004), Colombi (2006), Almarcegui (2008) y Rubio Martín (2011).

² Aunque esta acepción no se recoge en el DRAE, en este trabajo utilizaremos el término “viático” en el sentido “referente al viaje, propio del viaje”, tal y como lo han hecho otros autores, como por ejemplo, Julio Peñate (2015) que hablaba de “relato viático”, “texto viático”, “discurso viático”, “libro viático” y “escenarios viáticos”.



la decisión de cómo contar su historia y si utilizar la primera o la tercera persona para referirse a las propias vivencias no es el único reto de la escritura de viaje. El relator-protagonista tiene que decidir qué cuenta de su experiencia y qué calla, qué visión de sí mismo presenta y qué imágenes de su viaje quiere transmitir al lector³. Asimismo, además de esta tensión entre el autor y el protagonista de su propia historia, los escritores de viajes, tal y como señala Carl Thompson, se ven obligados a presentar su experiencia “in an enjoyable, or at least easily digestible way” (2011: 27).

Junto a la necesidad de ajustar su proyecto narrativo a estas circunstancias inexistentes en el mundo de la ficción, el autor de relatos de viajes experimenta una sensación de alteridad y entra en una relación nada habitual con su propio yo: “pues el autor se experimenta a sí mismo y durante el viaje como el otro, el personaje, y a la hora de la escritura como el autor que debe controlar a su personaje” (Rubio, 2006: 252).

De esta forma, tanto la propia experiencia del viaje como su puesta en el discurso contribuyen a la transformación de quien viaja y escribe y forman parte de un complejo proceso de (de)construcción de su identidad. Esta relación tan cercana entre viajar y escribir, esta frontera tan borrosa entre ser el autor y el protagonista de su propia experiencia, más allá de las consecuencias en la forma del relato (la selección de la materia contada, la aparición de la retrospectiva, el uso de la paratextualidad e intertextualidad, etc.) provoca un conflicto en el propio sujeto que tiene que definirse de alguna manera, sentirse más relacionado con alguna de estas dos facetas tan unidas. ¿Se siente viajero o escritor? ¿El viaje es una excusa para escribir o la escritura es tan solo una consecuencia del viaje?

³ En el panorama de la literatura de viajes actual podemos observar claramente que mientras unos autores asumen todo el protagonismo, elaborando un clarísimo discurso del yo, otros intentan no ocupar el centro del relato y le dan la voz al otro, creando, de esta manera, un texto mucho más polifónico. Para más información puede consultarse Zygmunt (2021).



Entenderse, identificarse y definirse como un escritor profesional de viajes: el caso de Miquel Silvestre

Ante este poder transformador no solo de la experiencia del viaje, sino también de su puesta en palabras, así como dado el conflicto que estas dos realidades tan cercanas pueden provocar en el sujeto, en este trabajo nos preguntaremos por la identidad, muchas veces en pugna, de los autores de los relatos de viajes. ¿Quién es el que viaja y escribe hoy en día? ¿Cómo se define a sí mismo? ¿Se considera viajero o escritor? ¿Le interesa resaltar más una faceta que otra? ¿Con cuál de los dos papeles se identifica más? ¿Su identidad resulta conflictiva, vive una crisis asociada a ella?

Debido a su gran heterogeneidad, el mundo del relato de viajes se revela como un universo lleno de confusión en cuanto al estatus de los autores de estos textos. Junto a viajeros sin aspiraciones literarias que, siguiendo la idea de Benjamin (1972), al “tener algo que contar”, ponen en palabras su experiencia, podemos hablar también de la profesionalización de la escritura de viajes.

En este contexto, hace ya algunos años, Luce Boulnois hablaba de “una nueva generación de caballeros errantes: los viajeros-reporteros-escritores, que gustaban de una vida libre e independiente, razonablemente solitarios, costeando su vida material con la venta de sus libros, fotos, artículos, reportajes y conferencias” (2004 [2001]: 393). También Julio Peñate señala la aparición de la figura del “escritor profesional o semiprofesional del viaje”:

como nunca antes, el autor se desplaza para escribir un libro y tiende a mirar las cosas con esa perspectiva. Ya a lo largo de los últimos 150 años ha podido viajar para alimentar su crónica periodística, aunque es en el último siglo, y más bien en su segunda mitad, cuando más tiende a embarcarse con el proyecto de libro: es la emergencia del escritor profesional o semiprofesional del viaje. Firmas como las de Leguineche, Reverte, Pancorbo, Moret, Esteva, Miquel Silvestre, Eduardo Campos, etc., así lo subrayan. (2015: 53)⁴

⁴ Junto a los autores mencionados por Peñate, entre los escritores de viajes consolidados, considerados ya profesionales en su oficio, podemos destacar, entre otros, a Julio Llamazares, Juan Pedro Aparicio, José María Merino, Lorenzo Silva, Jordi Carrión, Patricia Almarcegui y, en el ámbito internacional, a Paul Theroux, Lawrence Osborne, Patrick Leigh Fermor, Cees Nooteboom o Colin Thubron.



Entre la nómina de quienes, según Peñate, se consagran a la profesión de “escritor profesional o semiprofesional del viaje” aparece Miquel Silvestre, el caso al que dedicaremos este trabajo.

La figura de Silvestre resulta muy interesante en el panorama de autores de relatos de viajes actuales, ya que él mismo convierte la pregunta por su relación con el viaje y la escritura en una cuestión identitaria. En su caso, identificarse con la etiqueta del viajero-escritor y asumir plenamente este papel se relaciona con un cambio vital fundamental. Silvestre se revela como un ejemplo de la búsqueda de identidad personal a través de la profesionalización de su labor de escribir sobre los viajes. Su figura e inevitablemente sus textos ilustran muy bien esta compleja relación entre vivir, trabajar, viajar y escribir.

Miquel Silvestre, el sujeto en cuya trayectoria queremos detenernos para reflexionar sobre la identidad inestable y en transformación de quien viaja y escribe hoy en día, es autor de varios relatos de viajes, de los cuales los que nos ocupan serán *La emoción del nómada* (2013) y *Nómada en Samarkanda* (2016). Los dos libros recogen el testimonio de su viaje en solitario, realizado en moto por los territorios de Asia Central, y cuya meta, en ambos casos, es la ciudad de Samarcanda⁵.

Cuando conocemos a Miquel Silvestre en *La emoción del nómada* (2013) es un funcionario (registrador de la propiedad) que aprovecha una excedencia en el trabajo para recorrer en moto los territorios de Asia Central y describir su experiencia. Durante este viaje toma la decisión de convertirse en un escritor profesional de libros de viajes. Las experiencias de este primer viaje hacen que Silvestre quiera dejar su oficio para hacer del desplazamiento y de la escritura su principal *modus vivendi*. Este propósito se consolida y refuerza en su siguiente obra *Nómada en Samarkanda* (2016) que puede considerarse el efecto de este cambio de vida. En ella, el autor ya habla de sí mismo como un viajero o aventurero profesional.

⁵ Silvestre, en el título de su obra, utiliza la forma “Samarkanda”, pero a lo largo de su texto habla de “Samarcanda”. En este trabajo, siempre emplearemos la segunda grafía para referirnos a este topónimo, pero respetaremos la grafía original del título de Silvestre.



Silvestre, cuando empieza a viajar y escribir, no se conforma con ser tan solo un viajero que deja testimonio escrito de su experiencia, sino que muestra un claro deseo de profesionalizarse y unirse a la nómina de los escritores del género. Esta decisión de dedicarse a la escritura de viaje de forma profesional resulta clave y condiciona tanto su forma de viajar como de escribir. Además, las reflexiones sobre la situación profesional del autor resultan omnipresentes en sus relatos y forman parte del proceso de creación de su nueva identidad.

Ya en las primeras páginas de *La emoción del nómada* el viajero habla sobre su situación profesional. La preocupación por su estatus se hace visible desde el principio y Silvestre afirma: “yo antes era escritor. Ahora no era nada” (2013: 25)⁶. Ya en estas primeras líneas llama la atención la necesidad que tiene el protagonista de definirse, señalando que lo contrario de ser escritor es “no ser nada”. El autor desarrolla su reflexión comentando el poco éxito de sus libros: “también es cierto que como novelista no tenía casi lectores. Los libros de Miquel Silvestre recibían buenas críticas, pero pocos los compraban” (2013: 25). Asimismo, hace hincapié en la dificultad de vivir de la literatura: “una vez vi un reportaje en televisión sobre los Balcanes. Le preguntaban a un escritor serbio si en Serbia se podía vivir de la literatura. “Sí, contestó, pero no todos los días. España no me parecía diferente a Serbia en ese sentido” (2013: 25). Dado que escribir no le permite ganarse la vida y la literatura no parece ser un oficio que dé seguridad económica, Silvestre opta por un futuro como funcionario: “por eso me había hecho registrador, para escribir lo que me diera la gana sin preocuparme de si vendía o no” (2013: 25). Sin embargo, no escribir le hace infeliz y ser registrador de la propiedad no le abre espacios de escritura, más allá de textos oficiales, referentes a su trabajo, que él mismo califica de manera negativa como “paja leguleya y aburrida” (2013: 25). Esta insatisfacción le lleva a la decisión de pedir una excedencia para escribir una novela:

Mi propósito era simple: irme a Irlanda, estudiar inglés y encerrarme delante de un ordenador con mi taza de té por las tardes y mis pintas de Guinness por las noches. Así

⁶ Sus obras, antes de haber publicado *La emoción del nómada* (2013), eran, entre otras, *Mariposas en el cuarto oscuro* (2003), *La dama ciega* (2005) y *Spanya SA* (2008), así como la colección de relatos *Dinamo estrellada* (2004), todas ellas publicadas en Ediciones Barataria.



imaginaría un enrevesado argumento literario. Yo buscaba una ficción que me reconciliase con la Literatura. (2013:25)

En este fragmento ya se observa claramente que la imagen que Silvestre tiene de sí mismo como escritor abarca una visión de la vida que quiere llevar y en la que la escritura se revela como una necesidad, una herramienta para expresarse y para realizarse como sujeto.

Antes de acabar su excedencia, el autor realiza un viaje en moto por Italia y la experiencia le cautiva hasta tal punto que se declara enfermo de viaje, y considera que esta podría ser su nueva forma de vida⁷. No obstante, reconoce los problemas de escasez de ingresos que tiene que superar y, por cuestiones económicas, se ve obligado a seguir publicando en la prensa especializada de registradores, que define como “literatura átona y tediosa” (2013: 240). Al mismo tiempo, manda sus primeros reportajes de viaje a periódicos como *ABC* o *El País*, pero es consciente de que esta forma de vida no es sostenible: “sé que no es una actividad a largo plazo y se me termina el dinero” (2013: 240).

En esta situación, el autor decide unir su actividad de motero con su vocación literaria, definiendo así su nuevo oficio: “entro en mi pequeño dormitorio y me acuesto feliz bajo un techo de madera. Me encanta esta forma de vida. Es la mía. Cavilo en cómo lograr que esto dure. Decido que tengo que convertirme en escritor de viajes” (2013: 223). Desde la lejana estepa kazaja el autor llama a su familia para informarles del destino que quiere como registrador de la propiedad, pero sabe que esta ocupación va a ser provisional, ya que su meta está en otro sitio: “hoy he decidido que mi objetivo será convertirme en viajero profesional para no tener que seguir engañándome haciendo un trabajo que no me gusta” (2013: 249). La decisión de convertirse en escritor de viajes va más allá de la necesidad de pensar cómo estructurar su propio relato o de la

⁷ La idea de la “enfermedad de viaje” que se materializa en la necesidad del desplazamiento constante puede considerarse ya una especie de tópico. Las grandes figuras del género como Bruce Chatwin, Ryszard Kapuściński o Javier Reverte parecen convencidos de la existencia de este impulso que hace rechazar el sedentarismo y convertir la vida en un movimiento continuo. Javier Reverte, en *El sueño de África*, afirmaba: “cuando el veneno de viajar entra en tu sangre, no es preciso ir en busca de nada y hay que emprender camino” (2004: 20). Asimismo, Chatwin ponía como un ejemplo de nómada por elección a Stevenson, que en una carta a su madre confesaba: “tienes que recordar que seré un nómada, más o menos, hasta el fin de mis días” (1997: 144).



transformación que conlleva el viaje, es un paso hacia la creación de una nueva identidad, de verse y definirse de una manera distinta. La vocación literaria de Silvestre y su necesidad de hacer de ella una forma de vida se convierten en una de las preocupaciones centrales del autor.

En la siguiente obra, *Nómada en Samarkanda* (2016), el protagonista ya habla de sí mismo como escritor viajero profesional e insiste en la importancia del viaje y de la escritura como su único empleo. Es feliz por haber conseguido su sueño de “viajar de modo profesional y ser escritor de viajes” (2016: 19). En la conversación con un policía italiano que quiere ponerle una multa por haber accedido en moto al centro histórico vemos cómo a Silvestre le gusta presentar el viajar y el escribir como sus oficios: “– ¿A Uzbekistán? ¿En esa moto? – Sí, verá, he dado la vuelta al mundo y éste es mi trabajo. Viajar, fotografía, filmar y escribir” (2016: 60). Asimismo, también se presenta como escritor a otros viajeros con los que se cruza por su camino: “suelo decir que soy escritor y que por eso sé de palabras y no de bielas” (2013: 163).

Silvestre ya no es solo un motero que viaja por tierras lejanas, ahora mismo también es un escritor profesional consciente de ciertos requisitos que este tiene que cumplir:

Al lado, un nutrido grupo de personas discutía a voz en cuello. Había militares y civiles. Gesticulaban con muchos aspavientos. Su presencia era ruidosa y molesta. Aunque a mí ya nada me importunaba. Podría haberme replegado hacia mi interior y dormir despierto para aislarme del incómodo exterior. No quise hacerlo. En lugar de eso, y a pesar de que no me apetecía, me obligué a fijarme en ellos. Eso es lo que hace un escritor, diablos, me dije, se fija en las cosas... (2016:10)

Observamos una especie de código de lo que debería hacer un escritor profesional de viajes. Por esta razón, la idea de ganarse la vida escribiendo y viajando modifica la propia experiencia del viaje, le hace actuar al sujeto de una determinada forma. Su experiencia del viaje, a lo mejor, sería muy distinta si no quisiera verse y presentarse como un escritor profesional. Él mismo es consciente de que su nueva profesión determina su manera de vivir el viaje, ya que ser un viajero-escritor profesional no es lo mismo que ser un simple motorista:

No me quejo. Sería injusto y estúpido. Me gusta mi trabajo, me apasiona, pero a veces añoro el viajar sin obligaciones, sin deberes autoimpuestos. Por ejemplo, ahora mismo,



cuando lo que me gustaría es ser un simple motorista que recorre la Costa Dálmatá para disfrutar del pilotaje y el escenario. (2016: 78)

Estas obligaciones y deberes autoimpuestos, el resultado de su decisión de ser escritor de viajes, hacen que su experiencia esté atravesada por la rutina del escritor: “aprovecho para ponerme al día con mis muchas tareas pendientes. Un vídeo, seguir con el libro de Asia Central que espera con impaciencia mi editor y que llevará de título *La emoción del Nómada* y responder a mil mensajes y correos” (2016: 47).

Como vemos, durante su segundo viaje, Silvestre se dedica a preparar lo que fue su primer recorrido por Asia Central. Asimismo, el viajero menciona la necesidad de “responder a mil mensajes y correos” lo que nos conecta con otra faceta de su vida como escritor. En el mundo interactivo, para poder mantenerse en la industria cultural, resulta muy necesario estar en las redes sociales y mantener el contacto constante con sus lectores o los que ven sus vídeos y fotos:

Y, además, hay algo que también compensa el esfuerzo. Tener lectores. No llegaría a ellos si no estuviera en las redes sociales, si no publicara en Solo Moto, sino [sic] subiera vídeos a *Youtube*. Y para un escritor la satisfacción de compartir su alma con lectores reales es el más dulce premio a su sacrificio, así que lo doy por bienvenido y acometo mis muchas tareas pendientes. (2016: 47)

Asimismo, tampoco le pasan desapercibidas las críticas que recibe, las comenta y las relaciona con la envidia de quienes no pueden realizar un viaje como él:

Asuntos de trabajo, mensajes de ánimo de seguidores, insultos de envidiosos virtuales... En fin, la rutina del viajero profesional que encarna los sueños de aventura de muchos que no pueden vivirlos en primera persona y que o los disfrutan de modo vicario u odian de forma irracional a quien sí los vive. Esto último es algo que no llego a entender del todo. ¿Para qué comprarte una moto aventurera que no vas a llevar de aventura y para qué seguir a los aventureros para criticarlos y aborrecerlos? Esa actitud me resulta incomprensible. (2016: 123)

Estas críticas le preocupan en el plano personal, pero también es consciente de que su éxito en el mercado depende de las opiniones favorables. El hecho de tener o no tener seguidores en las redes sociales o poder contar con lectores de sus obras es lo que marca la diferencia entre poder vivir del viaje y la escritura o no. Por esta razón, le dedica tanto espacio a estas cuestiones en su obra.

De la misma manera, a lo largo de ambos relatos, resulta omnipresente la idea de haber dejado un trabajo seguro para adentrarse en el mundo literario,



lleno de incertidumbre. Silvestre comenta, por ejemplo, que unos franceses que conoce en el camino “alucinan cuando se enteran de que en España trabajaba de lo que ellos conocen como *conservateur des hypotheques*. No me imaginan con corbata. Yo tampoco puedo reconocerme ahora ahorcado por una de ellas” (2013: 222). La oposición entre la vida anterior, simbolizada por la corbata que “ahorca” al sujeto, y la realidad actual de libertad absoluta gracias al viaje es evidente. Silvestre se presenta como quien se atreve a cambiar su realidad, oponiéndose a todos aquellos que no son capaces de tomar esta decisión y se quedan en el mundo de compromisos y obligaciones que él ha abandonado. Por esta razón, comenta que la jefa de personal de la BDO en Ucrania “dice que le gustaría mucho viajar como yo, pero que no puede, tiene que trabajar” (2013: 79). También recuerda a un hombre que en Eslovenia le confiesa: “vivo en Belgrado y tengo una GS 1200. Sueño con hacer un día lo que tú haces” (2016: 71). Asimismo, el motero le cede la voz al trabajador de una empresa canadiense que “asegur[a] envidiar [su] destino de hombre libre” (2016: 223).

La construcción de la nueva identidad del protagonista es evidente y ocupa una gran parte de sus relatos. Silvestre no solo cuenta sus viajes, sino también da cuenta del proceso de su creación como sujeto nuevo, su conversión en un profesional del viaje y la escritura. Todo esto contribuye a que en sus textos aflore la subjetividad del protagonista que reflexiona sobre su carácter y su vida:

Paseo, miro, aprendo y escribo. Soy simplemente yo. Me siento cómodo dentro de mi piel. Creo que nunca me había sentido tan abierto, tan receptivo, tan conforme con mi vida y conmigo mismo. Supongo que de algún modo a todos nos cuesta aceptarnos. Reconocernos como legítimos miembros de la especie. Para mí no ha sido fácil. Nunca lo fue. (2013: 324)

Tal y como confiesa el propio autor, convertirse en escritor de viajes significa reconciliarse con uno mismo y supone el fin de la crisis de identidad que experimentaba trabajando en lo que no le hacía feliz. Por lo tanto, tomar la decisión de convertir el viaje y su escritura en una forma de vivir significa construirse a sí mismo.



Conclusiones

Miquel Silvestre, en sus relatos, no solo reflexiona sobre la experiencia del viaje y su puesta por escrito, sino también se interroga constantemente por el valor y, sobre todo, el papel de estas experiencias en su vida. Al ser consciente de que estas constituían tan solo un paréntesis en sus actividades cotidianas, decide convertirlas en esenciales, haciendo de ellas su nuevo proyecto vital. De esta forma, la construcción de su nueva identidad pasa inevitablemente por el viaje y la escritura. Ser escritor de viajes se convierte en su nuevo signo de identidad.

Estas decisiones vitales se ven reflejadas en su escritura, ya que sus relatos están atravesados por reflexiones sobre el estatus profesional del protagonista. Tanto en *La emoción del nómada* como en *Nómada en Samarkanda* el autor acentúa reiteradamente su faceta de escritor profesional. El propio relato se revela, en cierta medida, como una justificación de la decisión vital de su autor. También en el plano de la propia experiencia, podemos observar que el viaje está condicionado y limitado por esta nueva profesión: a veces el autor se ve obligado a hacer cosas que no le apetecen, y en sus obras comenta su rutina de escritor y los deberes siempre presentes de escribir, editar o cumplir con los plazos. Las leyes del mercado, que obligan a los autores a estar siempre presentes en las redes sociales, interactuar con su público y promocionar constantemente su propia obra, también se ven reflejadas en las reflexiones de Silvestre.

Por esta razón, la decisión de escribir y viajar como oficio está indisolublemente unida a la formación de la identidad del autor y a la creación de un nuevo sujeto, al mismo tiempo que afecta y modifica tanto la escritura de este autor como su experiencia del viaje.

Bibliografía

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2006). "Los 'libros de viaje' como género literario". En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre viaje*. Madrid: CSIC, pp. 67-89.
- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2011). "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura*, LXXIII, 145, pp. 15-34.
- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis (2015). "Relatos de viaje' y paradigmas culturales",



- Letras*, 71, pp. 63-76.
- ALMARCEGUI, Patricia (2008). "Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género", *Letras*, 57-58, pp. 25-31.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (1991). "Los libros de viajes medievales castellanos", *Revista de Filología Románica*, anejo 1, pp. 121-164.
- BENJAMIN, Walter [1972] (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- BOULNOIS, Luce [2001] (2004). *La Ruta de la Seda: dioses, guerreros y mercaderes*. Barcelona: Península.
- CARRIZO RUEDA, Sofía (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- COLOMBI NICOLIA, Beatriz (2006). "El viaje y su relato", *Latinoamérica*, 43, pp. 11-35.
- CHAMPEAU, Geneviève (2004), "El relato de viaje, un género fronterizo". En Geneviève Champeau (ed.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*. Madrid: Verbum, pp. 15-31.
- CHATWIN, Bruce (1997). *Anatomía de la inquietud*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- GONZÁLEZ-RIVERA, Juliana (2019). *La invención del viaje*. Madrid: Alianza.
- ONFRAY, Michael [2007] (2016). *Teoría del viaje*. Madrid: Taurus.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2004). "Camino del viaje hacia la literatura". En Julio Peñate Rivero (ed.), *Relato de viaje y literaturas hispánicas*. Madrid: Visor Libros, pp. 13-28.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2015). "La poética del libro de viaje entre la Edad Media y el siglo XXI", *Letras*, n.º 71, pp. 41-62.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1984). "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos* 1, pp. 217-240.
- PERIS BLANES, Jaume (2010). "Viaje, experiencia y narración: de las notas viajeras de Guevara a *Diarios de la Motocicleta*", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 46, s.p.
- REGALES SERNA, Antonio (1983). "Para una crítica de la categoría *literatura de viajes*", *Castilla*, n.º 5, pp. 63-85.
- REVERTE, Javier (2004). *El sueño de África*. Barcelona: DeBolsillo.
- RICHARD, Jean (1981). *Les récits de voyages et de pèlerinages*. Turnhout: Brepols.
- ROUSSEAU, Jean Jacques [1762] (1998). *Emilio, o De la educación*. Madrid: Alianza.
- RUBIO MARTÍN, María (2011). "En los límites del libro de viajes: seducción, canonicidad y transgresión de un género", *Revista de Literatura*, n.º 73, pp. 65-90.
- RUBIO, Pilar (2006), "Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea". En Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre viaje*. Madrid: CSIC, pp. 243-256.
- SILVESTRE, Miquel (2013). *La emoción del nómada*. Barcelona: Comanegra.
- SILVESTRE, Miquel (2016). *Nómada en Samarkanda*. Madrid: Silver Rider Produktions.
- THOMPSON, Carl (2011). *Travel Writing*. Londres, Nueva York: Routledge.
- YOUNGS, Tim (2013). *The Cambridge Introduction to Travel Writing*. Cambridge:



Cambridge University Press.
ZYGMENT, Karolina (2021), *Viajar y escribir en la era del turismo de masas. Relatos de viajes contemporáneos por la Ruta de la Seda*. Madrid: CSIC.

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2021

Diablotexto *Digital*



Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario, Pieza Quinientista Anónima e Inédita.
Edición y Estudio

*Performance Acted at the Holy Church of Seville by Pedro Ramos, notary. A
Fifteenth-century Anonymous Unpublished Play. An Edition and Study.*

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: Edición crítica y estudio de la pieza inédita *Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario* (The Hispanic Society of America, Ms. B2603, fols. 39v-48r) con el objetivo de su incorporación al Patrimonio Teatral Quinientista Español.

Palabras clave: Teatro religioso quinientista, nacimiento de Cristo, pieza inédita, anonimia, tema y personajes alegóricos, escritura en prosa.

Abstract: A critical edition and study of the unpublished play *Performance acted at the Holy Church of Seville by Pedro Ramos, notary* (The Hispanic Society of America, Ms. B2603, fols. 39v-48r) so as to incorporate it to the corpus of fifteen-century Spanish drama.

Key words: Fifteenth-century religious drama, birth of Christ, unpublished play, anonymity, allegorical subject and characters, prose writing.



En el intento de recuperar piezas inéditas olvidadas de la segunda mitad del Quinientos, constante en mis investigaciones teatrales, dedico el presente trabajo a la edición crítica de la *Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario* (The Hispanic Society of America, Ms. B2603, fols. 39v-48r), de cuya presentación y primer acercamiento, en unión con sus dos compañeras de repertorio (la *Representación del nacimiento del Hijo de Dios Humanado*, fols. 3r-19r, y la *Representación del Nacimiento de Cristo Jesús Salvador Nuestro*, fols. 25r-36r)¹ me ocupé hace ya algunos años (Reyes Peña, 2005). Respecto a su cronología, sin poseer datación concreta, según indicaba en 2005, esta representación, junto a sus dos compañeras, podría situarse en un arco temporal comprendido entre 1540 y 1570².

En cuanto al manuscrito que la ha conservado junto a las otras dos, si bien en cuadernillos separados, coincidíamos con Regueiro y Reichenberger, cuando al describirlo en su *Catálogo*, afirmaban que, aunque la mano que las escribe no es la de un copista profesional, no se podía determinar si eran autógrafas (Regueiro y Reichenberger, 1984: II, 740). Sin embargo, la limpieza en la ejecución; la intercalación de términos y versos olvidados; las tachaduras y correcciones que generalmente mejoran el texto; las repeticiones de palabras en la cadena escrita por evidente descuido o distracción que no se corrigen; las

¹ The Hispanic Society of America (en adelante, HSA), Ms. B2603, con. foliación moderna. Para referirme a ellas de forma abreviada, emplearé las abreviaturas *Repres Nac Hijo Dios*, *Repres Nac Cristo* y *Repres Iglesia Sevilla* o los números romanos correspondientes al orden en el que aparecen en el ms. (I, II y III, respectivamente) El fol. 1r del citado manuscrito contiene una lista de figuras que responde a la segunda representación y el fol. 39r una especie de poema en cuanto a su disposición gráfica de 8 versos, que podrían reducirse a un cuarteto de tres versos endecasílabos y uno dodecasílabo, con rima abrazada (los dos primeros versos tienen sentido y su contenido aparece con variantes y en forma de prosa en el primer parlamento de la segunda representación; los dos últimos versos, en cambio, ni tienen sentido ni se hallan en ninguna de las tres piezas. En su catalogación, bajo el marbete de «[Representaciones sacramentales]», J. M. Regueiro y A. G. Reichenberger describen detalladamente el manuscrito que las contiene (*A Catalogue...*, 1984, vol. II, p. 740) y en las entradas correspondientes a cada una de las obras indican su extensión aproximada en número de líneas (981 [I]; 707 [II]; y 461 [III]) y transcriben el comienzo y el final de las partes en las que se encuentran fragmentadas (*A Catalogue...*, 1984, vol. II, pp. 648-652 [I] y 644-647 [II] y vol. I, pp. 389-391 [III]). Me complace agradecer al Patronato de «The Hispanic Society of America» el permiso concedido para el estudio y publicación de estas obras, así como el envío de una copia microfilmada que me ha permitido su lectura (Reyes Peña, 2005, p. 319, nota 2).

² Para la justificación de dichas fechas y el contexto de representación de las piezas, Reyes Peña, 2005, pp. 324-333 y 339-340.



palabras y los pasajes deturpados; los versos dispuestos en forma de prosa; y algún espacio que se deja en blanco en una línea escrita por falta de entendimiento en lo trasladado o por su ausencia en un texto anterior permitían pensar que estábamos ante copias. Además, el frecuente seseo —y en algunos casos ceceo— en las dos primeras piezas frente a su evidente menor presencia en la tercera y las diferencias existentes entre ellas, a pesar del mayor parecido en algunos aspectos entre las dos primeras, eran datos igualmente en favor de esta suposición³. En cuanto al tipo de letra, podríamos precisar que se trata de una escritura híbrida en la que se mezclan formas gráficas de la tradición humanística (bastarda italiana) con reminiscencias de la tradición gótica cursiva (procesal castellana), situada cronológicamente entre mediados del XVI y principios del XVII (véanse Láms. I, II y III)⁴. Por lo tanto, en un marco temporal que no desdice la datación propuesta para el manuscrito por La Barrera, su primer catalogador: “hacia finales del segundo tercio del siglo XVI”. La lengua empleada apoya también esa datación para las obras, pues pertenece al siglo XVI, con algunas formas propias de su primera mitad⁵.

Respecto a la autoría de la pieza que nos ocupa —*Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario*—, parte de la crítica ha propuesto para ella, así como para las otras dos, el nombre que figura en la que estudiamos: “Pedro Ramos, notario”, que descartamos en 2005, sugiriendo la posibilidad de que incluso no fuera el autor de ella, sino el encargado de su representación en la catedral de Sevilla (Reyes Peña, 2005: 328-329 y 334). Mis investigaciones actuales sobre la obra dramática de Francisco Galeas (1567-1614), fraile cartujo sevillano que profesó, en 1590, en el Monasterio de Santa María de las Cuevas, ubicado extramuros de la ciudad hispalense, me han

³ Para mayores precisiones a este pasaje: Reyes Peña, 2005, p. 328.

⁴ Agradezco a la Dra. D.^a M.^a del Carmen del Camino (Catedrática de Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Sevilla) su información sobre el tipo de escritura del manuscrito.

⁵ Continúo agradeciendo a mi fallecido compañero el Dr. D. Manuel Ariza Viguera la amabilidad mostrada en la lectura de las obras y la información suministrada sobre la datación de la lengua en la que están escritas. Para él, podría situarse en una franja temporal que iría de 1520 a 1560. La fluctuación es muy frecuente en las tres piezas, afectando a la grafía y a los distintos niveles del signo lingüístico.



permitido hallar la segunda de las tres piezas de nuestro manuscrito, *Representación del Nacimiento de Cristo Jesús Salvador Nuestro*, bajo su autoría (Reyes Peña, 2017 y 2021). Sin embargo, la cronología del autor y las características que presenta impiden atribuírsela, suponiendo que debió recogerla de una tradición anterior en la que situamos la nuestra, pues conviene recordar que el concepto de autoría no tenía entonces la significación de propiedad intelectual absoluta que fue adquiriendo en épocas posteriores, ni la consideración que entonces poseía el concepto de imitación era la misma que hoy.

Tras esta rápida presentación, realizada más pormenorizadamente en 2005 junto a las otras dos piezas contenidas en el manuscrito, me centraré en el objeto del presente artículo: su edición crítica, que permitirá incorporarla al Patrimonio Teatral Quinientista, y su estudio, abordando aspectos tales como Contenido; Personajes; Vehículo expresivo y Extensión; Estructura; Género y Finalidad; Teatralidad y Puesta en escena, apartados que desarrollaré, teniendo como base lo ya avanzado en 2005.

EDICIÓN CRÍTICA

CRITERIOS DE EDICIÓN

Para facilitar la lectura, de acuerdo con la tendencia de la actual crítica filológica que postula la máxima modernización posible en la edición de textos antiguos, respetando siempre la lengua de la época en los tres niveles del signo lingüístico, desarrollo las abreviaturas y las elisiones vocálicas sin advertirlo; sigo las normas vigentes en la puntuación, acentuación, empleo de las letras mayúsculas y separación de palabras, conservando las contracciones frecuentes de la época (*deste, della, dese...*); modernizo grafías antiguas (sustituyo la grafía *x* por *j*; las grafías *i* por *j* cuando su valor es consonántico; *jh* por *j*, *ph* por *f*, *th* por *t*; escribo con *h*- el verbo *haber*, así como otros términos que modernamente la requieren; acomodo la *b* y la *v* a las exigencias actuales; sustituyo la *ç* por *c* y la *z* por *c*, cuando este es su valor; reproduzco como simple la doble *r* inicial y tras *l* y *n*, simplifico las consonantes geminadas como *ll*, etc.); transcribo la vocal *i* larga [j]



por *i*, y la grafía *u* por *v*, cuando tiene valor consonántico, y *v* por *u*, cuando su valor es vocálico; y respeto las vacilaciones frecuentes en la época.

TEXTO

Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario. Entran Santidad, Hipocresía, Soberbia, Gula, Templanza, Humildad.

Entran Santidad y Hiproquesía, y dice Hiproquesi[a].

HIPOCRESÍA⁶.- ¡Ah, señora! ¡Ah, señora!

SANTIDAD.- ¿Qué me quieres? ¿Qué me quieres, Hipocresía? ¡Vete con Dios!

HIPOCRESÍA.- Santidad, ¿qué has visto en mí que tanto te desagrada?; que no solo no quieres amarme, sino que, siendo quien eres, hayas llegado aborrecerme, pues no es cosa dina de ti la enemistad. ¿Cómo la guardas contra mí que tan amigo te soy y que tanto procuro parecerte?

SANTIDAD.- Hiproquesía, delicadamente has preguntado y en una palabra te respondo que, si como procuras de parecerme, así trabajases por imitarme, muy pocas barajas⁷ se hallarían entre ti y mí; mas como tu fin principal es querer parecer bueno siendo malo, lo cual es muy ajeno de mi condición, no⁸ podemos estar conformes.

HIPOCRESÍA.- ¿Malo soy, Santidad? ¿Tú no sabes mis ayunos y mi rezar de rodillas, y mi hábito y mis palabras honestas, mis ojos bajos y humildes, y mi buen ejemplo? Veamos, ¿no ha de resplandecer de tal manera nuestra lumbre

⁶ Dadas las distintas formas de escritura del término *Hipocresía*, lo desarrollo en su forma actual en las adscripciones del parlamento, donde aparece abreviado: *hi* o *hip*

⁷ *barajas*, *baraja*: “En lenguaje antiguo castellano, significa confusión, riña, pendencia, contienda, cuestión, cual suele haber en las reyertas de unos con otros” (*Aut.*).

⁸ El adverbio *no* interlineado y con una señal para introducirlo en el sitio debido (fol. 39v).



que se⁹ vean nuestras buenas obras? ¿Qué es lo que dices? ¿Por qué me condenas?

SANTIDAD.- Mira, Hiproquesía, yo no condeno tus buenas obras, pero condénote a ti que eres tan perverso que pierde su valor lo que de su género es bueno por tenerlo tú.

HIPOCRESÍA.- Veamos, ¿tú no haces las mismas obras que yo¹⁰?

SANTIDAD.- Sí que las hago y otras muchas que tú no sabes.

HIPOCRESÍA.- Veamos, ¿qué diferencia hay de mis obras a las tuyas?

SANTIDAD.- Yo lo diré. Si edificases una casa en que quisieses vivir, ¿edificarla hías¹¹ sobre la has¹² de la tierra, que a tres días se te cayese encima, o sacarías el cimiento dende¹³ el abismo para que pudiese¹⁴ permanecer?

HIPOCRESÍA.- Eso respondido se está, que ninguno habría tan loco que sin simiento¹⁵ edificase.

SANTIDAD.- Pues entiende, Hiprocresía, que el fundamento de todas las buenas obras es fe y caridad y sobre aquestas edifico yo y, como todo lo que tú haces solamente¹⁶ se funda sobre el aplauso y fausto del mundo para que sea visto y loado de los hombres, como le falta el verdadero fundamento es todo vano y de vana¹⁷ seguridad.

HIPOCRESÍA.- Luego, ¿malo es lo que hago?

SANTIDAD.- No es sino bueno y tú eres el malo.

HIPOCRESÍA.- ¿Cómo se sufre malo y bueno en un mismo¹⁸ sujeto? El árbol bueno buenos frutos hace y el malo, malos. Si yo de mi natío¹⁹ soy malo, ¿cómo doy buenos frutos? Respóndeme a esto.

⁹ El pronombre se interlineado (fol. 39v).

¹⁰ Tras el término yo aparece tachado *hago* (fol. 40r).

¹¹ *hías*: 'habías'.

¹² *has*: 'faz', con evidente seseo.

¹³ *dende*: 'desde'.

¹⁴ *pudiese*: *pudieses* en el ms., que he corregido *ad sensum* (fol. 40r).

¹⁵ *simiento*: 'cimiento', seseo.

¹⁶ Tras esta palabra se tacha *te fundas* (fol. 40r).

¹⁷ Tras *vana* se tacha *dignidad* (fol. 40r).

¹⁸ Interlineado *mesmo* (fol. 40r).

¹⁹ *natío*: "lo mismo que nacimiento" (*Aut.*).



SANTIDAD.- ¡Oh, Hipocresía, cómo descubres quién eres en querer con tan buenos colores encubrir tus maldades²⁰! Verdad es que el buen árbol da buenos frutos, pero no pienses que son buenos frutos los que solamente los son a los ojos de los hombres, sino aquellos que también son buenos delante los ojos del Señor, que conoce la raíz de do²¹ sale, que es el corazón, y, pues tienes tan mal entendida esta verdad que quieres con color de ella ser tenido por bueno siendo malo, yo te probaré quién eres con las mismas cosas naturales, de que²² quedas confundido.

HIPOCRESÍA.- ¡Ea, veamos!

SANTIDAD.- Dime, ¿la rosa con toda su hermosura no sale de las espinas? ¿El escorpión puesto sobre la herida no saca la ponzoña que echó? ¿Con los pelos del perro rabioso no se curan sus mordeduras? ¿La cabeza de la víbora para cierta enfermedad no es medicina? ¿Nunca has visto de buenos padres mal hijo y buen hijo de malos padres? Al avariento ordinariamente le sucede un pródigo y al²³ pródigo el²⁴ avariento. ¿En qué estamos gastando tiempo? ¿Tú no sabes de ti quién eres? Si Dios permitiese que así se viese tu corazón como se ven tus obras, ¿quién habría que no huyese de ti? Alabas la caridad y eres avaro; estás hasta los ojos de arrogancia y engrandesces la humildad; predicas la limosna y buscas tus provechos; dices que es malo hurtar y tú no quitas a nadie la capa, sino la honra y la fama; tratas grandemente del propio menosprecio y quieres ser acatado de todos; y lo que peor es que te vendes a los hombres por el precio de mi valor, habiendo tanto de ti a mí como como hay del cielo a la tierra, de lo vivo a lo pintado, de la²⁵ lus²⁶ a las tinieblas.

HIPOCRESÍA.- Santidad, crudelísimamente te has habido conmigo. No pareces sino verdugo que has querido dar mil vueltas a los garrotes para apretarme.

²⁰ *maldades*: un pequeño doblez en la esquina superior de folio, impide la lectura de la grafía -s final del término en la digitalización utilizada, que he restituido en la edición (fol. 40v).

²¹ *do*: 'donde'.

²² *de que*: 'para que' con valor final.

²³ El ms. *el* (fol. 40v).

²⁴ El ms. *al* (fol. 40v).

²⁵ El ms. *las* (fol. 41r).

²⁶ *lus*: seseo.



SANTIDAD.- Mira, Hipocresía, si mis palabras te enojaron, mi intención no quiso enojarte sino emendarte.

HIPOCRESÍA.- ¿De qué me tengo de emendar? ¿Qué quieres? ¿Que robe públicamente? ¿Que sea deshonesto y profano? ¿Que se alboroten y escandalicen los pueblos con mi mal ejemplo? ¿Que venga descubiertamente mis injurias y maltrate a unos y quite la vida a otros? ¿Quieres esto?

SANTIDAD.- No quiero tal, porque los que eso hacen muy peores son que no tú²⁷, y no hay ley humana tan mal ordenada ni alcalde de tan poco saber que a los tales no los condene.

HIPOCRESÍA.- Pues, ¿qué es lo que quieres?

SANTIDAD.- Lo que quiero es que de tal manera resplandezcan tus buenas obras que primero hayan hecho reseña de sí con fe y caridad en las plazas de tu corazón y que no seas como verdaderamente monstruo²⁸ en naturaleza, que tienes de fuera una mano de hombre que usas²⁹ virtuosamente y de dentro otra de gato rascañador³⁰, y tienes un pie exterior de caballo, animal provechoso y para trabajo, y otro interior de oso perjudicial y desaprovechado.

HIPOCRESÍA.- ¿Tienes más que decir, Santidad? ¿Monstro soy yo? ¡Qué te parece! Yo te prometo de me hacer pagado³¹ de ti.

SANTIDAD.- ¡Oye acá, Hipocresía! ¡Oye acá!

HIPOCRESÍA.- No quiero oírte.

SANTIDAD.- ¡Oh, virtud, infelicísima suerte te cupo en este mundo! En tratando la virtud, se sigue el aborrecimiento. Hipocresía me amenazó. Sobre siguro que no quede yo sin castigo, pero venga lo que viniere por aquí me hallará.

²⁷ *que no tú*: con el sentido de 'cual tú no eres', es decir, 'son peores que tú'. Para ello, habría bastado suprimir el adverbio de negación *no*; sin embargo, he preferido respetar la lectura del ms. (fol. 41r).

²⁸ Un pequeño doblez del folio en su esquina inferior derecha impide la lectura de la última grafía del término (-o), que he restituido (fol. 41r).

²⁹ *usas*: en el ms. *usa* (fol. 41v).

³⁰ *rascañador*: 'arañador', que rasguña. *Rasguñar*: "arañar o rascar con las uñas o con algún instrumento cortante una cosa, especialmente el cuero" (Martín Alonso).

³¹ *me hacer pagado de ti*: es decir, 'corresponderte en la misma medida'.



SEGUNDA LECCIÓN

Aquí puede entrar una danza de serranas o gitanas.

*Hipocresía y Soberbia. Dice la Soberbia*³².

SOBERBIA.- Hipocresía, cuenta por estenso el negocio que has comenzado, que no debe ser de poca importancia, pues sobre él has querido³³ comunicarme.

HIPOCRESÍA.- Sabes, señora, ¿qué tanto importa? Que, si en ello no pones remedio digno de ti, corre peligro el valor de tu auturidad³⁴.

SOBERBIA.- ¿En quién pudo caber tan grande locura que tiene ese atrevimiento para enojarme? Dilo, Hipocresía, no lo dilates, si no quieres que reviente de pasión.

Aquí entra la Gula.

GULA.- ¡Ah, señora Soberbia! ¡Ah, señora Soberbia!

HIPOCRESÍA.- ¿Y de veras lo toma?

SOBERBIA.- ¿Quién llama?³⁵

GULA.- Yo, señora.

SOBERBIA.- ¿Quién eres tú?

GULA.- ¿Quién só yo? Yo, señora.

SOBERBIA.- Di quién eres.

GULA.- La Gula.

SOBERBIA.- ¿Qué quieres?

GULA.- ¿Qué quiero? ¿Ya no lo sabe su merced?

³² Tachado *ypocresía* y encima se escribe *sobervia* (fol. 41v).

³³ El ms. *quesido* (fol. 41v).

³⁴ *auturidad*: 'autoridad'.

³⁵ Desde la intervención siguiente hasta la de *SOBERVIA*.- *Prosigue*, *Ypocresía*, inclusive, las adscripciones de los parlamentos y sus respectivos textos se escriben a renglón seguido, indicando las separaciones con rayas inclinadas (fol. 42r).



SOBERBIA.- Déjame, que ahí te quedo muy bien de cenar.

GULA.- ¡Ansí quiera Dios!

SOBERBIA.- Prosigue, Hipocresía.

HIPOCRESÍA.- Señora, ¿conoces a Santidad?

SOBERBIA.- A Santidad no la conozco, pero oído la he nombrar y, si mal no me acuerdo, es una virtud a quien tú quieres algo parecer y es a mí enemiga capital, y, si a las manos la hubiese, yo le daría a entender quién yo soy.

HIPOCRESÍA.- Señora, Santidad, la que entendiste...

Aquí torna a entrar la Gula.

GULA.- ¿Ansí, señora Soberbia, “¡muy buena cena te dejo!”?, y al mejor tiempo quédase el hombre del agalla³⁶.

SOBERBIA.- ¿Qué te falta?

GULA.- Que no sobró nada³⁷.

SOBERBIA.- ¿Pues a no sobrar llamas faltar?

GULA.- Sí, señora, que lo que sobra es lo que harta³⁸.

SOBERBIA.- ¡Calla agora! Prosigue, Hipocresía.

HIPOCRESÍA.- Señora, Santidad, la que entendiste, ha pocos días que se vido conmigo y fue tan grande el maltratamiento³⁹ que me hizo y el menosprecio que⁴⁰ de ti los que te seguimos⁴¹ tenemos que, sin tener otro remedio sino el que⁴² agora de ti espero, con gran vergüença⁴³ me aparté della.

SOBERBIA.- Por cierto, gana me da de reír de la vanidad de esa pobrecilla. ¿Cómo? ¿Qué no tiene entendido lo que puedo? ¿No sabe que nadie me la hizo que no me la pagase?

³⁶ *quédase el hombre del agalla*: proverbio que se emplea “cuando uno se queda asido, o preso, o frustrado de su pretensión” (Cov. s. v. *agalla*).

³⁷ El nombre del personaje y su réplica se escribe a continuación de la réplica anterior en la misma línea (fol. 42r).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ En el ms., tras este término aparece tachado *y el me* (fol. 42v).

⁴⁰ En el ms., tras este término aparece tachado *tuvo* (fol. 42v).

⁴¹ En el ms., tras este término aparece tachado *los que te seguimos* (fol. 42v).

⁴² En el ms., tras este término aparece tachado *de* (fol. 42v).

⁴³ El ms. *verguença* (fol. 42v).



GULA.- Hipocresía, ¿a eso veniste acá? ¡Bien librados estamos!

SOBERBIA.- ¿Qué has? ¿De qué te quejas? ¡Aún la comida tienes entre las manos!

GULA.- ¿Y tengo de aguardar a que se me acabe?

SOBERBIA.- Pues, ¿qué quieres hacer?

GULA.- Proveer lo que, lo que hombre ha de comer⁴⁴.

SOBERBIA.- ¿Para cuándo?

GULA.- Para mañana.

SOBERBIA.- ¿Tan temprano?

GULA.- Así conviene, que quien mal ha yantar, tarde lo vaya a buscar⁴⁵.

SOBERBIA.- ¡Ora, sus, toma, vete de ahí!

GULA.- Poco dinero es este.

SOBERBIA.- ¿Poco dinero es dos ducados?

GULA.- Muy poco.

SOBERBIA.- ¿Qué piensas comprar?

GULA.- Más brevemente le respondiera si su merced me preguntara qué es lo que no había de comprar.

SOBERBIA.- Pues, ¿qué es lo que no has de mercar?

GULA.- Que lo que no fuere de comer.

SOBERBIA.- ¿Qué todo lo que es de comer has de mercar?

GULA.- Así lo entiendo hacer.

SOBERBIA.- Para tanto, es poco dinero lo que te di. ¡Toma, vete de ahí!

GULA.- ¡Agora, ha! ¡Beso las manos de su merced!

SOBERBIA.- Veamos, Hipocresía. ¿Sabes dónde hallaríamos a Santidad?

HIPOCRESÍA.- Sí, señora, vente conmigo, que yo te la porné en las manos.

SOBERBIA.- Pues yo te doy mi palabra, como quien soy, de hacerle un castigo que para siempre se acuerde de mí. ¡Suso!. Guía, Hipocresía.

⁴⁴ Desde esta réplica hasta la última intervención de Gula, inclusive, en este fragmento, no siempre se cambia de línea para escribir la réplica siguiente (42v-43r).

⁴⁵ *quien mal ha yantar, tarde lo vaya a buscar*: variante de los refranes “Quien mal quiere cenar, a la noche lo va a buscar” o “Quien mal quisiere cenar, de noche lo vaya a buscar” (Gonzalo Correas (1627), ed. 2000, p. 685, núm. 445).



TERCERA LECCIÓN

Aquí otra de gitanas o serranas.

Hipocresía, Soberbia y Gula.

HIPOCRESÍA.- Señora, este es el lugar donde Santidad ordinariamente suele residir y aquí la habemos de hallar.

SOBERBIA.- ¿Aquí? ¿Qué es lo que dices, Hipocresía? Uno de los más insignes lugares de todo mi reino es este do agora estamos y tengo en él servidores de quien soy grandemente estimada.

HIPOCRESÍA.- Señora, yo no contradigo que no puedas tener aquí muchos que te sigan, pero afirmo que en este lugar me he visto con Santidad y, si agora aquí no está, a lo menos aquí debería de estar.

SOBERBIA.- ¡Hipocresía, cata que me admiras! ¿Quién hizo a una mi reino en el de Santidad? ¿Quién halló juntos jamás los lobos con los corderos? ¿Las ovejas con los tigres y leones quién los vido?

HIPOCRESÍA.- ¿De eso te admiras, señora? Pues no te admires, que así es, que en la vida presente estamos todos como los peces en la mar, los buenos entre los malos, los soberbios entre los humildes y los justos entre los injustos.

GULA.- ¿Acabas ya, Hipocresía?⁴⁶

HIPOCRESÍA.- ¿Por qué lo dices?

GULA.- Porque ha una hora que no come hombre y estaios ahí en chufletas⁴⁷.

HIPOCRESÍA.- ¿Por horas comes?

GULA.- Y aun se me hace tarde.

HIPOCRESÍA.- Luego, ¿poco tiempo dejas de comer?

GULA.- Antes nunca paro.

HIPOCRESÍA.- ¿Y comes siempre con gana?

⁴⁶ Desde esta réplica hasta la penúltima línea de esta "Tercera lección", no siempre se cambia de línea para escribir la réplica siguiente (fols. 43v-44r).

⁴⁷ *chufletas, chufleta*: "palabra, dicho o razón burlesca de poca substancia, vana y de zumba" (*Aut.*).



GULA.- No tengo cuenta con eso.

HIPOCRESÍA.- Mal guardas las reglas de medicina.

GULA.- Guardaldas vos, que bien comeréis.

SOBERBIA.- ¡Ea, acabemos!

HIPOCRESÍA.- Señora, yo quiero ir en busca de Santidad, pero justo será advertir a la Gula de lo que ha de hacer.

SOBERBIA.- Bien me parece.

HIPOCRESÍA.- Mira, hermano, aquí verná conmigo una mujer y, cuando tú vieres a Soberbia, tu señora, que va contra ella, échale mano y, si se defendiere, ande la buena puñada.

GULA.- Mira, Hipocresía, no me metas en nada de eso, que yo no nací para matar a nadie.

HIPOCRESÍA.- Pues, ¿para qué eres bueno? ¿Para comer y beber?

GULA.- Y vos ¿no coméis y bebéis?

HIPOCRESÍA.- Sí, pero con orden y a sus tiempos.

GULA.- ¿Con orden y a sus tiempos? ¡Aosadas⁴⁸ que más de una ves⁴⁹ habéis vos comido conmigo!

HIPOCRESÍA.- ¿Yo contigo?

GULA.- Tú conmigo, y entiende aqueste primor⁵⁰, que los perdidos tragones, destemplados comilones, son de mi reino el menor. Entre gentes muy regladas y ordenadas según humana prudencia, soy señor y hago gran residencia, porque es mi reino el mayor. ¿Quieres ver qué convites y banquetes en casas muy consertadas⁵¹ principales he ordenado –que por ello han quedado muy muchos en hospitales– en mesas de regalados, de graves y de santones que parece se sustentan sin comer? Allí suelo yo poner mis industrias e invenciones con que

⁴⁸ *Aosadas*: “es un término muy usado para asegurar y esperar de cierto una cosa, y vale tanto como osaría yo apostar” (Cov.).

⁴⁹ *ves*: seseo.

⁵⁰ *primor*: “destreza, habilidad, esmero o excelencia en hacer u decir alguna cosa” (Aut.).

⁵¹ *casas muy consertadas*: ‘muy medidas, ajustadas, que viven con orden y concierto’ (Aut.), con evidente seseo en *consertadas*.



les hago hacer al comer mil cedebones⁵². Los que muy mucho se estrechan⁵³, en un convite lo pagan con su daño, porque en él gastan y tragan lo que escotan⁵⁴ todo el año.

SOBERBIA.- ¡Ea!, si quieres, acaba. Y tú, Hpocresía, ve adonde has de ir, que yo aparejaré la prisión donde pongamos a Santidad.

HIPOCRESÍA.- Ya voy a traerla.

SOBERBIA.- Gula, llégate a una parte y mira que hagas como yo hiciere.

GULA.- No me falte de comer, que sí haré.

CUARTA LECTIÓN

HIPOCRESÍA.- Anda, Santidad, ¿de qué te recelas?

SANTIDAD.- No me recelo yo de ti, Hipocresía, pero deseo saber qué novedad es esta que, estando tan enemistado conmigo, te ofrescas agora a seguirme y servirme, que es mudanza tan dificultosa en ti que sola la⁵⁵ puede hacer aquella divina mano que todo lo que⁵⁶ quiere puede y lo que puede y quiere es justo y santo.

HIPOCRESÍA.- Santidad, ¿por qué tienes tan mala opinión de mí que crees que sea dificultoso mi remedio e tú sola has de ser la santa? ¡Ya no hay quien te sufra! Venida eres a tiempo en que me has de pagar las afrentas que me has hecho. ¡Señora Soberbia, Gula, catá Santidad, catá Santidad!

SOBERBIA.- ¿Dónde está?⁵⁷

HIPOCRESÍA.- Hela aquí.

GULA.- ¡Tómala! ¡Tómala!

SANTIDAD.- ¡Ay, mi Dios!

GULA.- ¿Traes algo de comer en las mangas, Santidad?

⁵² *hacer cedebones, hacer ceribones*: “frase baja, que explica los extremados rendimientos y profundas demostraciones de humildad, que una persona hace a otra” (*Aut. s. v. ceribón o ceribones*), es decir, ‘sumisiones al comer’ en nuestro caso.

⁵³ *estrechan*: ‘constriñen, limitan’.

⁵⁴ *escotan, escotar*: “cortar y cercenar algo para acomodarlo a la medida conveniente” (*DRAE*).

⁵⁵ Interlineado *la* (fol. 44v).

⁵⁶ Tras este término va tachado *puede quiere*, que es peor lectura (fol. 44v).

⁵⁷ Desde esta réplica hasta el final de esta “Cuarta lección”, hay ocasiones en las que no se cambia de línea para escribir la réplica siguiente (fols. 44v-46r).



HIPOCRESÍA.- Habíamos de acabar con vos, señora.

SANTIDAD.- ¿Qué es aquesto, Hipocresía? ¿Dónde está tu santimonia⁵⁸? Si dices que guardas justicia, ¿cómo maltratas a la inocente? Si te precias de humilde, ¿cómo te acompañas con Soberbia? Verdaderamente no se pudo disimular tanto la maldad de tu corazón que primero no diese señas de sí para que de todos fuese conocida. Y tú, Soberbia, que tanto presumes y en tanto te estimas, ¿quién te hizo tan apocada que te ayudes del favor de la Gula y te llegues a Hipocresía? Jamás en lo público dijo bien de ti. ¿Dónde están tus aquilonales⁵⁹ presunciones? ¿Dó pones tu silla, deseando que de todos seas adorada, que veniste a caer en tan gran villanía por condescender con la voluntad de tu enemigo? Y tú, Gula, que no supiste emplearte sino en comer y en beber, ¿quién hizo de tus manos embriagadas, ensangrentadas? La bajeza⁶⁰ de tu condición ¿de dónde tomó alas en perjuicio de aquella que de todos debe ser amada y de ninguno aborrecida?

SOBERBIA.- Santidad, insensata debes ser. ¿Quién te dio atrevimiento para hacer semejante reprehensión? No te acaesca⁶¹ otro tal desacato, si no quieres que vaya adelante tu castigo.

SANTIDAD.- Soberbia, en muy poco tengo tus amenazas, que no creas que la prisión en que estó causa en mí la congoja que causaría en ti, porque en lo que tú tienes por pasión tengo yo por alegría, la cárcel me es libertad, cuando soy más perseguida estoy más esforzada y cuando más derribada más engrandecida, y dame alientos para esto la bondad del Señor a quien sirvo, que no dejará permanecer el azote de los malos sobre la suerte de los buenos⁶².

HIPOCRESÍA.- Señora, no cures⁶³ de Santidad, que jamás le ha de faltar con qué defenderse.

SOBERBIA.- Así se ha de quedar.

GULA.- ¿Quieres dalle un buen castigo, señora?

⁵⁸ *santimonia*: "o mismo que santidad. Es voz puramente latina y de poco uso" (*Aut.*).

⁵⁹ *aquilonales*: "aguadas" (Martín Alonso, s. v. *aquilonal*).

⁶⁰ En *baxeza* la z parece reescrita sobre una s (fol.45r).

⁶¹ *acaesca*: "ocurrir, acontecer, suceder algún caso, o cosa impensadamente, contra lo que se presumía y esperaba" (*Aut.*).

⁶² Tras esta réplica aparece tachada una de Soberbia: *Sob. que hazes hipocresía* (fol. 45v).

⁶³ *cures*, *curar*: "cuidar" (*Aut.*).



SOBERBIA.- ¿Qué castigo?

GULA.- Que esté un día sin comer y, aosadas⁶⁴, que ella se enmiende.

SOBERBIA.- ¿Qué te parece, Hipocresía?

HIPOCRESÍA.- Que le mandes que cante, que el cantar como aumenta en el alegre alegría, así al triste más entristece.

SOBERBIA.- Bien has dicho. Santidad, una de dos has de hacer o sufrir dos mil azotes o cantar aquellos cantares que estando libre solías⁶⁵ decir.

SANTIDAD.- Recia cosa me pides, Soberbia, mas pues dura el tiempo de tu tiranía y en hacerlo no se arriesga nada, quiero condecender con lo que me mandas.

SOBERBIA.- ¡Ea!, pues, di.

HIPOCRESÍA.- ¡Ea!, acaba.

GULA.- ¡Ea!, si has de decir.

Canta Santidad y dice.

*¿Los cantares del Señor
cómo los cantaré agora
en tierra ajena y sola?⁶⁶*

SOBERBIA.- A propósito ha cantado, pero ¿qué haremos della?

HIPOCRESÍA.- Que se quede aquí ligada y nos vamos. Trataremos de su castigo.

SOBERBIA.- Pues comienza tú a andar, Gula.

GULA.- Si fuera a comer, ya hubiera comenzado.

SOBERBIA.- ¡Ea!, anda.

⁶⁴ *aosadas*: “es un término muy usado para asegurar y esperar de cierto una cosa, y vale tanto como osaría yo apostar” (Cov.), como ya se ha indicado.

⁶⁵ Tras *solias* se tacha *hazer* (fol. 45v).

⁶⁶ Estos versos están escritos como si fueran prosa (fol. 46r). Tienen como fuente la *Vulgata*, *Salmo* 136, vers. 4: «*quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena*».



QUINTA LECCIÓN

Templanza, Humildad en hábito de romeros.

TEMPLANZA⁶⁷.- ¡Oh felicísimo día! ¡Bienaventurados ojos que alcanzaron, que alcanzaron a ver bien de tantos, de tantos buenos por tantos siglos pedido y deseado! Humildad, ¿mudaremos el hábito o iremos así a pedir desta buena nueva albricias a nuestra patrona Santidad?

HUMILDAD⁶⁸.- Templanza, no dilatemos nuestra llegada, pues que hemos de ser bien recibidos.

TEMPLANZA.- Sea así⁶⁹, pero espera, que parece que oigo suspirar por aquí.

Canta Santidad.

*Los príncipes de la tierra
que entre sí eran enemigos
contra mí se han hecho amigos⁷⁰.*

TEMPLANZA.- ¿Conociste la vos⁷¹, Humildad?

HUMILDAD.- No oso afirmallo, porque como el recelo no me asegura, el temor me desmaya.

TEMPLANZA.- Santidad es la que llora.

HUMILDAD.- ¿Qué haremos?

TEMPLANZA.- Rompamos esta puerta y veamos qué cosa sea.

HUMILDAD.- Rompamos.

TEMPLANZA.- Preciosísima piedra de la casa donde Dios mora, ¿presa estás?

⁶⁷ Desarrollo así las abreviaturas *ten* o *temp* de las adscripciones del parlamento para designar a este personaje.

⁶⁸ Desarrollo así las abreviaturas *hu* o *hum* de las adscripciones del parlamento para designar a este personaje.

⁶⁹ En el ms. *seasí*, con elisión de la última *a* de *sea*, caso de *a* embebida (fol. 46r).

⁷⁰ Estos versos están escritos como si fueran prosa (fol. 46r).

⁷¹ vos: 'voz', seseo.



SANTIDAD.- ¡Oh, hermanos y amigos míos, en buena hora seáis llegados! Consolada soy con vuestra presencia, pero el verdadero remedio que me ha de desatar de las cadenas en que estoy, solamente espero con la venida de Aquel cuya llave abre y ninguno sierra⁷² y sierra⁷³ y ninguno abre.

TEMPLANZA.- / HUMILDAD.- Pues, señora, ¡albricias, albricias!

HUMILDAD.- Que el que tiene ese poder ha nacido hoy en la tierra y, como todas las cosas fuerte y suavemente dispone, hízose flaco con los flacos para esforzarlos, abajose con los bajos para engrandecerlos y vino a servir con los que sirven para libertarlos.

Canta Santidad.

Dirupisti, Domine, vincula mea.

Responden todos.

Tibi sacrificabo hostiam laudis⁷⁴.

SANTIDAD.- ¡Alégrate, cielo! ¡Regocíjate, tierra! ¡Bailad, montes! ¡Saltad, collados! ¡Ángeles y hombres, cantad y bendecid al Señor! Amigos míos, sabed que Soberbia y Gula, y Hipocresía me pusieron en la prisión donde me hallastes y, no contentos con esto, tienen acordado de venir a castigarme.

TEMPLANZA.- ¡Helos, vienen! Santidad, no les temamos. Tomemos de sus armas y prisiones que están en aquesta cárcel.

HUMILDAD.- ¡Tomemos!, que con ellas los venceremos y Dios los porná⁷⁵ a todos debajo de nuestros pies.

SOBERBIA.- Santidad, ¿qué es aquesto? ¿Quién te osó soltar de la prisión en que yo te tenía?

⁷² *sierra*: 'cierra', seseo.

⁷³ *sierra*: 'cierra', seseo.

⁷⁴ *Dirupisti, Domine, vincula mea. Tibi sacrificabo hostiam laudis* (Salmo 116, vers. 16-17) [Tú has soltado mis cadenas. Te ofreceré sacrificio de acción de gracias.]

⁷⁵ *porná*: 'pondrá'.



HUMILDAD.- ¿Quién? Quien tiene la [...] ⁷⁶ de tus presunciones y puede dar con ellas en el suelo.

SOBERBIA.- Humildad, ¿acá estás tú?

HUMILDAD.- ¿No me habéis visto?

SOBERBIA.- Sí había, pero la mudanza ⁷⁷ del hábito me hizo desconocerte y no me pena que te halles aquí, porque me pagues las que me has hecho.

HIPOCRESÍA.- ¡No haya más!, señora.

GULA.- ¡Por vida de su merced!, que se deje destes embarazos y comamos un bocado.

SOBERBIA.- ¿Tiempo ⁷⁸ es este de comer, Gula?

GULA.- Muy natural.

SOBERBIA.- ¿Cómo así?

GULA.- ¿Tú no quieres castigar ⁷⁹ a Santidad y a Humildad?

SOBERBIA.- No es otro mi querer.

GULA.- Pues, sin comer, muy mal lo puedes hacer.

TEMPLANZA.- ¡Oh, infelicísima bestia! ¿Nunca ha de parar la soltura de tus embriagados apetitos?

GULA.- Templanza tú eres. ¡Hipocresía, trabajo tenemos!

HIPOCRESÍA.- ¡Calla, si quieres, agora! Has ⁸⁰, has ⁸¹ como hombre y no muestres cobardía.

Todos cantan.

¡Al arma, al arma!

¡Susos, al arma, alegría!

pues hoy en este combate

Soberbia y Hipocresía,

⁷⁶ Tras este término hay un espacio en blanco en el ms. que revela la falta de palabra/s que completaría/n el sentido del discurso (fol. 47r).

⁷⁷ El ms. *mudança* (fol. 47r).

⁷⁸ Antes de este término aparece tachado *siempre* (fol. 47r).

⁷⁹ En *castigar* la *-r* se reescribe sobre una *-s* (fol. 47v).

⁸⁰ *Has*: 'Haz', seseo.

⁸¹ *has*: 'haz', seseo.



*y Gula en su compañía.
¡Oh, gran resgate!*⁸²

SANTIDAD.- Hermanos, pues tan inestimable don alcanzamos, vamos a ver al recién nacido, que, con ser Aquel en cuya virtud vencimos, [es]⁸³ el premio que de la vitoria esperamos.

HUMILDAD.- ¡Vamos en muy buena hora y cantemos!

TEMPLANZA.- ¡Susos, cantemos!

Cantan.

*Venció a nuestros enemigos
la divina Majestad,
porque libres le sirvamos
en justicia y santidad.*

ESTUDIO

CONTENIDO

La pieza, dividida en cinco partes llamadas *lectiones* (en prosa con algunos versos cantados), escenifica el enfrentamiento entre Hipocresía y Santidad, ayudadas respectivamente por los pecados capitales Soberbia y Gula y por Humildad y Templanza, sus virtudes antitéticas. Comienza con el rechazo de Hipocresía por Santidad, a causa de su falta de verdad, de su actuación puramente externa, en un pasaje muy teñido de erasmismo, intensificado por el disfraz de Hipocresía que aparece en hábito de clérigo⁸⁴. Para comunicarle el

⁸² *resgate*: 'rescate'. Canción escrita en el ms. en forma de prosa, que edito versificada (fol. 47v). Sus dos primeros versos evocan el villancico recogido por José María Alín y Margit Frenk en sus respectivas antologías de lírica tradicional hispánica (1968, p. 649, núm. 692; y 1990, p. 199, núm.432): "¡Al arma, al arma, al arma! / ¡Oh, qué lindo caballero! / ¿Si tornará cedo?" (transcribo por el primer antologista).

⁸³ [es]: verbo elíptico en el ms. que restituyo para facilitar el sentido del parlamento.

⁸⁴ El hábito aneja al personaje al estamento eclesiástico. Recordemos que iconográficamente se representa a Hipocresía como una «mujer huesuda y pálida, cubierta con un velo y en actitud



desprecio que Santidad siente hacia ella, Hipocresía acude a Soberbia, a la que implica en la cuestión, en un diálogo interrumpido reiteradamente por las extemporáneas intervenciones de Gula, movida por su insaciable apetito. Soberbia decide castigar de forma muy dura a Santidad, a la que no hallan en su habitual lugar de residencia, momento que se aprovecha de nuevo para la crítica, pues no conviene olvidar que el lugar de la representación era el templo catedralicio hispalense, incorporado a la acción a través de los deícticos. Una crítica que no solo alcanza al pecado de soberbia sino también al de gula. Hallada Santidad, queda en prisión tras un duro enfrentamiento con Hipocresía, Soberbia y Gula. De ella, será liberada por Templanza y Humildad, cuando llegan para pedirle albricias por la buena nueva del nacimiento de Cristo. Derrotadas las fuerzas del mal —Soberbia, Gula e Hipocresía—, las del bien —Santidad, Humildad y Templanza— se dirigen cantando a ver al recién nacido, poniendo fin a la obra. La nueva del nacimiento de Cristo propicia el desenlace feliz. El recurso retórico de la alegoría permitía a los creadores de las obras una gran flexibilidad argumental en cuanto a temática y variedad de personajes, como ocurrirá después, salvando todas las distancias, con los autos sacramentales con diversos argumentos, pero con el mismo asunto, la celebración de la Eucaristía. En nuestro caso, el contenido y los personajes de la fábula son conceptos de raigambre bíblica y de la doctrina eclesiástica.

PERSONAJES

El número de personajes no es muy elevado. Un total de seis (Santidad, Hipocresía, Soberbia, Gula, Templanza y Humildad) más los que podrían intervenir en número indeterminado. Antes del comienzo de su Segunda y Tercera Partes, las acotaciones indican: “*Aquí puede entrar una danza de serranas o gitanas*” y “*Aquí otra de gitanas o serranas*”⁸⁵, danzas que son añadidos y que no se integran en la acción. Esta sería, si llegara a efectuarse, la única presencia de personajes populares en la representación, a diferencia de lo

devota, con un rosario y un libro en la mano, que efectúa ostentosamente el ademán de dar una limosna» (F. Revilla, *Iconografía*, s. v.).

⁸⁵ HSA, Ms. B2603, fols. 41v. y 43r.



que sucedía en *Repres Nasc Hijo Dios* y *Repres Nasc Christo*. Los personajes que desarrollan la acción son todos alegóricos, encarnan conceptos, siendo cuatro masculinos (Hipocresía, Gula, Templanza y Humildad) y dos femeninos (Santidad y Soberbia). En esta obra, igual que en sus dos compañeras de colección, aunque intervienen personajes femeninos es más abundante la nómina de personajes masculinos. Es cierto que este tipo de personajes lo permitía, pero, sobre todo, de esta forma se salvaba el problema de la representación de figuras dramáticas femeninas. De aquí, esa frecuente caracterización como masculinas de figuras alegóricas de categoría gramatical femenina. No era de extrañar, debido a la prohibición de representar mujeres en las iglesias. No obstante, el hecho de que, aunque en menor medida, también aparecieran, resulta ser un alegato más en favor de la muy plausible representación de dichas piezas por mozos de coro o estudiantes mozos, cuya idoneidad para encarnar los papeles femeninos era muy apropiada, por sus rasgos aún no marcadamente varoniles. Y apoyábamos la cuestión con testimonios documentales de la Catedral hispalense que, a pesar de ser para la festividad de Corpus, así lo ilustraban:

En 1464, los encargados de representar las figuras que iban sobre la roca o castillo que se preparaba en la catedral fueron mozos de coro, siendo uno de ellos llamado Antón el que hizo de María (J. Sánchez Arjona, 1898, p. 3) y en 1530 es igualmente un cantor quien representa a Nuestra Señora –«la María»– en el castillo preparado por los carpinteros (J. Gestoso Pérez, 1910, pp. 121-122). Y en las *Constituciones del Arzobispado de Sevilla* de 1586 se autorizan las representaciones devotas en las iglesias siempre que en ellas no representen mujeres (J. Moll, 1975, p. 235) [Reyes Peña, 2005: 335, n. 78].

Respecto a su caracterización sobre las tablas, en el fol. 48r del manuscrito, tras el final de la pieza, una didascalia suministra esta valiosa información sobre vestuario y aderezos (véase Lám. IV):

Santidad, Hipocresía, Soberbia, Gula, Templanza, Humildad [f. 48r].

La Santidad, de blanco.

La Hipocresía, en hábito de clérigo.

La Soberbia, muy profana.

La Gula de colorado y una barriga y dos faltriqueras con cosas de comer.



La Templanza y Humildad en hábito de romero y debajo en hábito de soldado.

Conviene tener en cuenta que la caracterización externa de los personajes visualizaba su identidad y facilitaba su reconocimiento por los espectadores. Una caracterización que se podría completar con la iconografía de la época, la cual se encontraría en el imaginario de los autores y tal vez de ciertos espectadores.

Todos los personajes son serios, siendo solo la Gula el que, debido a su caracterización y desmedido deseo de comer a todas horas por su insaciable apetito, pone cierta nota de comicidad en la pieza. Tampoco ello es de extrañar, pues en el *Introito de la Repres Nac Cristo*, segunda de las piezas de esta colección, se justifica la mezcla de lo «grave» y lo de «mediano regocijo» en la obra:

[SIMPLE] Por nuestro autor lo digo, que querría
 tratar aquí esta noche cosas graves
 y al fin se ha reducido de mezclarlas
 con otras de mediano regocijo,
 que al buen gusto serán harto süaves (vv. 11-15).

Junto a tan serios parlamentos doctrinales, convenía de vez en cuando distender la tensión y provocar la sonrisa en el auditorio.

VEHÍCULO EXPRESIVO Y EXTENSIÓN

La Repres Iglesia Sevilla, escrita en prosa con inclusión de cuatro pequeños fragmentos líricos cantados y dos versículos de un *Salmo* en lengua latina (Cuarta y Quinta Partes), alcanza una extensión aproximada de 461 líneas (Regueiro y Reichenberger. 1984: II, 648), siendo la más breve de las tres piezas de este repertorio.

ESTRUCTURA

La obra está segmentada en cinco Partes, separadas por el vacío de personajes sobre la escena, pues si este no es tan evidente entre la Tercera y Cuarta Partes, creemos que también se produce. Es decir, en pequeñas unidades cerradas,



muy plausiblemente para que fueran representadas de forma sucesiva en los intermedios temporales existentes durante el rezo o canto de la liturgia de las horas canónicas. Es destacable que cada una de ellas reciba el nombre de «lectión» (Primera, Segunda, Tercera y Cuarta) o «lección» (Quinta), término empleado entre los Eclesiásticos, para designar “las tres o nueve leyendas del Breviario, que en los maitines se rezan o cantan, que son de Escritura, Vidas de Santos y Exposición del Evangelio” (*Aut.*). De aquí nuestra suposición.

La tensión dramática reposa fundamentalmente en el enfrentamiento dialectico, que llega a la acción (con el apresamiento de Santidad por Soberbia, Gula e Hipocresía, liberada posteriormente por Humildad y Templanza) entre fuerzas contrarias y opuestas por naturaleza: los pecados capitales y las virtudes morales que los combaten. Lucha que finalizará con el triunfo de las fuerzas del bien frente a las fuerzas del mal, propiciado por el nacimiento de Cristo. La escasa masa textual de la mayoría de las réplicas dota de fluidez y agilidad el desarrollo de la pieza.

GÉNERO

No hay duda que nos hallamos ante una pieza dramática de carácter alegórico, escrita en loor del nacimiento de Cristo, como sus compañeras de colección, e integrada en la liturgia navideña, con una finalidad celebrativa y catequizadora. El hecho de que la Hipocresía aparezca «*en hábito de clérigo*»; que el lugar de la acción sea la Santa Iglesia de Sevilla, es decir, el templo catedralicio, donde este personaje habita y tiene sus mejores servidores; y sus actitudes frente a la práctica religiosa puramente externa, acompañada de la crítica de estas falsas actitudes condenadas por Santidad, tiñen la pieza de una dura crítica muy próxima a los principios defendidos por el erasmismo y por la necesidad de la renovación religiosa emanada de la Reforma católica y de la Contrarreforma. El autor elige como primer término de su título el vocablo *Representación*, acompañado del participio pasado *hecha*, dejando claro que la fábula por él compuesta había llegado al público a través de la voz de los actores que la ejecutaron. Para mí, la obra encaja perfectamente en el sentido genérico de *auto*.



TEATRALIDAD Y PUESTA EN ESCENA

Si bien son escasas las didascalias explícitas que presenta la pieza, no hay duda de su representación en la Iglesia Mayor de Sevilla, como acabamos de indicar, y de que en ella pensaba su autor cuando la compuso, por las marcas teatrales implícitas que introduce en el diálogo de los personajes. Las didascalias explícitas, aparte de suministrar el género de la obra, su lugar de ejecución, el nombre, apellido y profesión de su autor o ejecutor, y la lista de figuras, datos todos ofrecidos en el paratexto que le da comienzo, ofrecen los nombres de los personajes en las adscripciones de los parlamentos, las marcas de entradas de personajes, la segmentación en cuadros o escenas del desarrollo de la acción, y dan paso a la posibilidad de la ejecución de dos danzas de “serranas o gitanas”, antes del comienzo de la Segunda y Tercera Partes, así como la referencia al hábito “de romeros”, en el que entran Humildad y Templanza. Sin embargo, esta escasez queda compensada por esa precisa y breve información que dejan, una vez terminada la obra, sobre la caracterización de sus personajes, la cual arroja mucha luz, como también hemos indicado.

Más abundantes, son en cambio, las didascalias implícitas, donde el autor va desgranando poco a poco su proyecto de puesta en escena, a través del diálogo de sus personajes, como acabamos de decir. Gracias a ellas, conocemos que Soberbia y Gula llegan “a las manos” con Santidad, a la que atan y encarcelan, siendo necesaria la existencia de una “puerta”, que Humildad y Templanza abren para sacarla de la prisión donde está encerrada, en la cual hay “armas” de las que estos dos personajes se piensan valer; el movimiento y acciones de los personajes sobre las tablas; los deícticos que sitúan al espectador; los fragmentos cantados y el largo etcétera de marcas teatrales que conforman la representación.

Con este breve acercamiento a la puesta en escena, a través de los datos proporcionados en el texto por su autor, límites de espacio aconsejan poner fin a la edición y estudio de la *Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario*, que nos ha permitido –al menos, esa ha sido nuestra



intención– mostrar que posee valores más que suficientes para ser incorporada al Patrimonio Teatral Español del siglo XVI.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÍN, José María (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- ALONSO, Martín (1982). *Enciclopedia del Idioma. Diccionario Histórico y Moderno de la Lengua Española (Siglos XII al XX), Etimológico, Tecnológico, Regional e Hispanoamericano*. Madrid: Aguilar.
- AUT. = *DICCIONARIO DE AUTORIDADES [1726-1739]* (1984). Madrid: Real Academia Española, ed. facs. Madrid: Gredos (NTLLE).
- BARRERA y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1968). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII (Madrid, 1860)*. London: Tamesis Books, ed. facs.
- BIBLIA DE JERUSALÉN [1967]* (2009). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- CORREAS, Gonzalo (2000). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- COV. = COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- DRAE = DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*. Madrid: Real Academia Española.
- FRENK, Margit (1990). *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- GESTOSO PÉREZ, José [1910] (1993). *Curiosidades antiguas sevillanas (Serie Segunda)*. Sevilla: En la Oficina del periódico “El Correo de Andalucía”. Ed. facs. Sevilla: Ayuntamiento, con presentación de Manuel Grosso Galván.



- MOLL, Jaime (1975). «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI». *Anuario Musical*, XXX, pp. 209-243.
- NTLLE = *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española.
- REGUEIRO, J. M. y REICHENBERGER, A. G. (1984). *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*. New York: The Hispanic Society of America.
- REVILLA, Federico (1990). *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2005). “Tres representaciones inéditas del siglo XVI sobre el nacimiento de Cristo”. En “*Por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi. Madrid: Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez, 88), pp. 319-343.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (2017). “La producción dramática inédita de Francisco Galeas (Hispanic Society of America, Ms. HC380/611)”. En *Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, coord. Luciano García Lorenzo, *Hipogrifo. Revista de Cultura del Siglo de Oro*, 5. 1, pp. 115-154.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, en colaboración con José Antonio RAYNAUD (2021). “Cinco piezas inéditas en loor del Nacimiento de Cristo de Francisco Galeas (1567-1614). Estudio y edición”, *Hipogrifo. Revista de Cultura del Siglo de Oro*, 9.1, pp. 1187-1266.
- SÁNCHEZ ARJONA, José [1898] (1994). *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco. Ed. facs. Sevilla: Ayuntamiento, con Prólogo y Apéndice bibliográfico de Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña.



ANEXOS

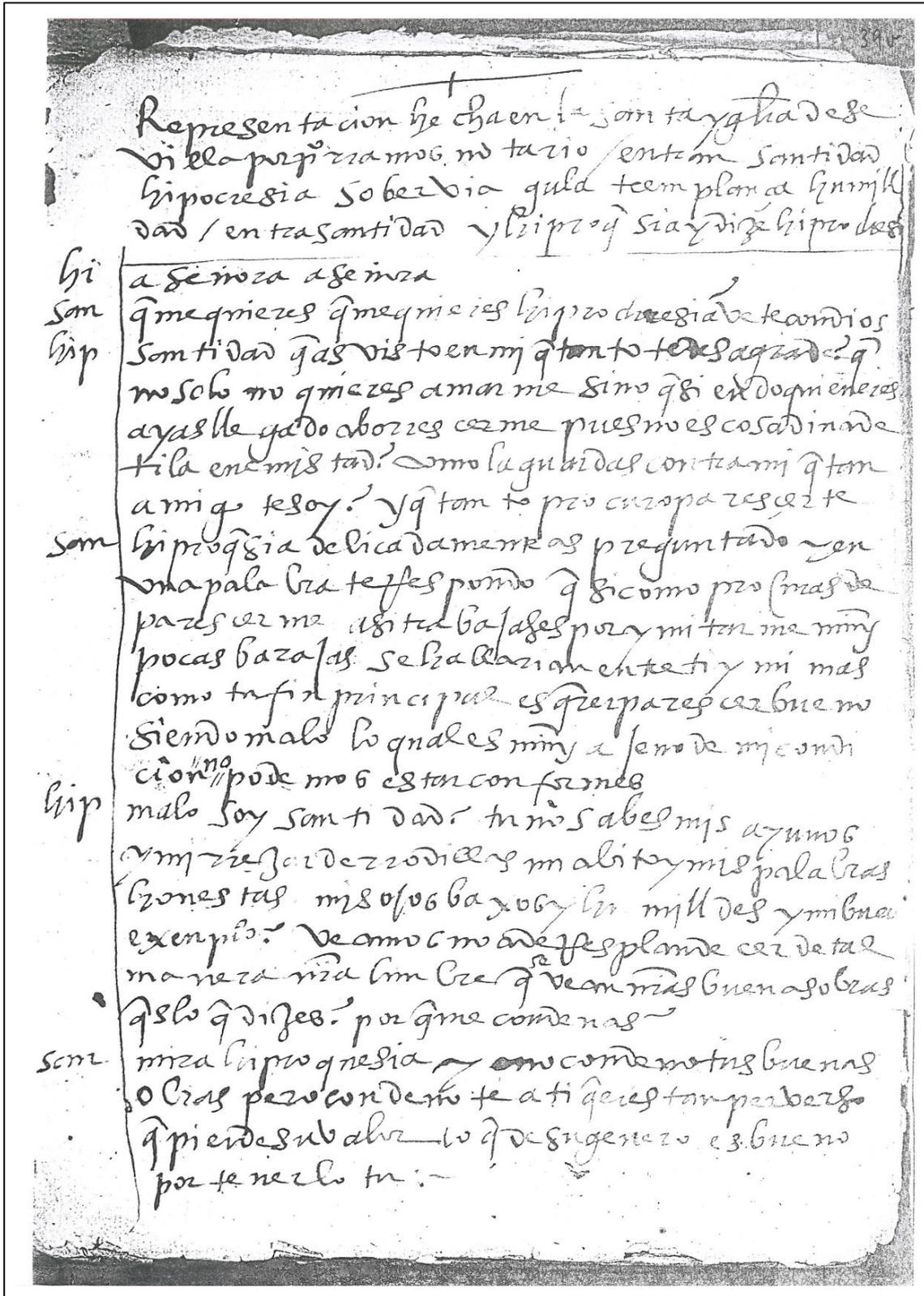


LÁMINA I: Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario (The Hispanic Society of America, MS. B2603, fol. 39v).



Sob. pues q' los q' no se demerlan?
gula q' lo q'no fue de comer / Sob. q' todo lo q' se de
comer as demerlan / gula / asi lo entiendo ha
ber / Sob. para tanto poco dinero q' lo q' te di
to ma beteday / gula / agrala bebi ma
mo de su merca
Sob. vea mo q' poco es / Sabes donde hallamos
asomtos
Lip. si se ma de meco migo q' y te lo por mendas
manos
Sob. pues te doy mi palabra como quien soy
de la yerla de castigo q' para siempre se
alude de mi susogria y pocesia
- terora betion
- aqui otra de gitanas q' se fomas
Lip. ~. hipocresia sobe vi y gula ~
se ma este es el lugar donde se antidad en
dinaria mente se le fegidiz y aqui la
abemo de callon
Sob. aqui ~ q' es lo q' dize hipocresia ~ bmo de
los mas indignes hu q' aces de to de mi feyo
es este do q' a esta mo ~ teng en el ser
vidores de quienes q' con de mente estima
da
Lip. se ma q' mo con te adigo q' no pnedas tener

LÁMINA II: Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario (The Hispanic Society of America, MS. B2603, fol. 43r).

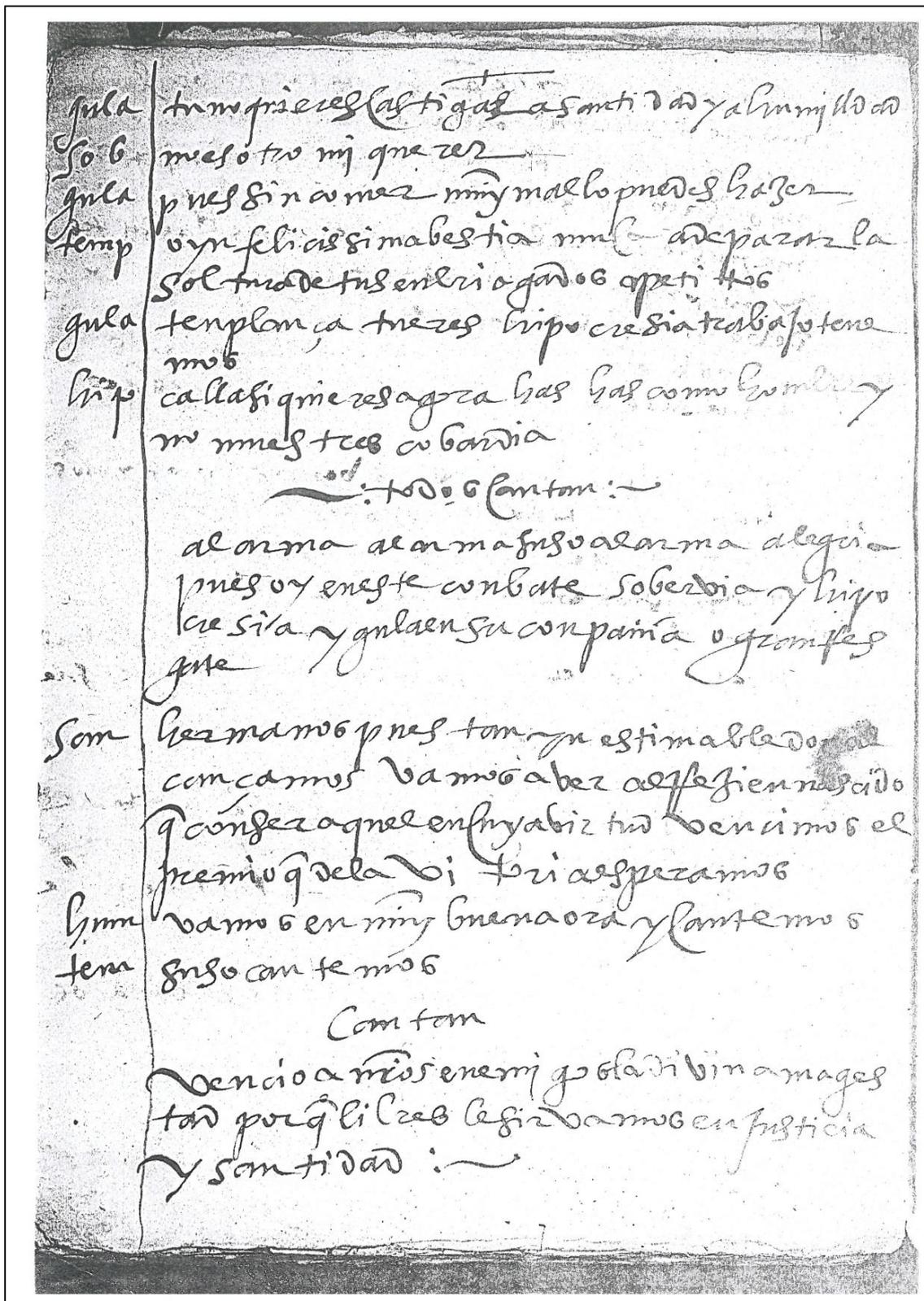


LÁMINA III: Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario (The Hispanic Society of America, MS. B2603, fol. 47v).

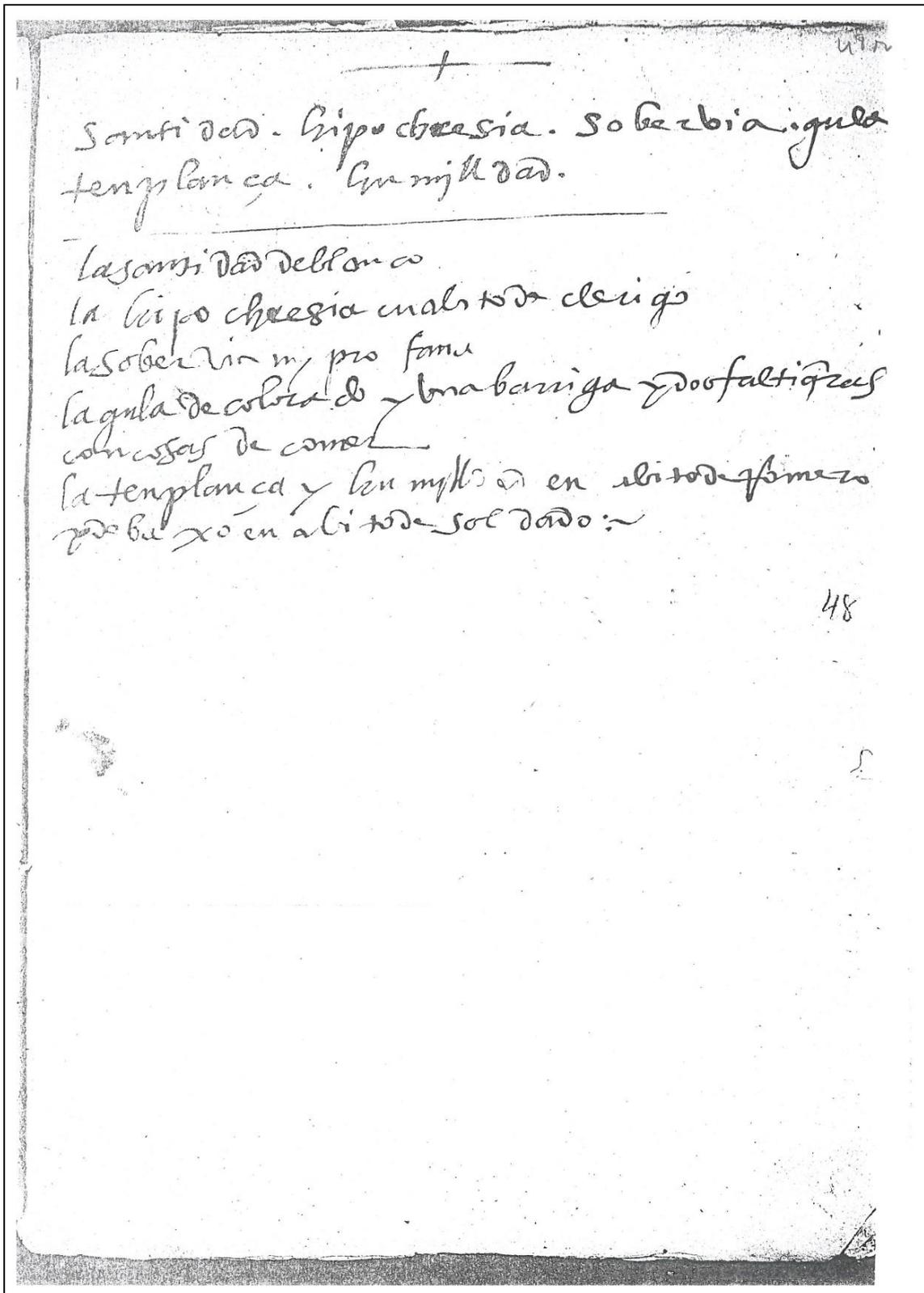


LÁMINA IV: Representación hecha en la Santa Iglesia de Sevilla por Pedro Ramos, notario (The Hispanic Society of America, MS. B2603, fol. 48r).



Fecha de recepción: 24 de octubre de 2021.
Fecha de aceptación: 18 de diciembre de 2021.



La “línea clara” en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: derroteros de un extraño encuentro

“Clear line” in Luis Alberto de Cuenca’s poetry: courses of an extrange encounter

FACUNDO GIMÉNEZ
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA)

Resumen: El siguiente trabajo se propone abordar la apropiación poética de la expresión “línea clara”, proveniente del ámbito historietístico, que realiza el poeta español Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950). Nuestro análisis se centrará en dos aspectos fundamentales de dicha apropiación. El primero será aquel vinculado con su inscripción en un contexto histórico, cultural, político y social particular: el del regreso de la democracia en España. Desde este punto de vista, la emergencia de una “línea clara” luisalbertiana será estudiada como la construcción de un espacio consensuado y convencional -pacto de lectura- en el que la experiencia poética se vuelve, otra vez, accesible. El segundo aspecto abordado será el de la postulación de una dimensión “cómplice” del texto poético, que permitirá comprender los alcances del planteo luisalbertiano.

Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, Línea clara, Pacto de lectura, Complicidad

Abstract: The purpose of this current paper is to analyse the poetic appropriation of the comic expression “clear line” made by the spanish writer Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950). Our approach will focus on two main aspects of this appropriation. The first one is related to the historic, cultural, political and social context in which this expression began to be used by de Cuenca: the return of democracy in Spain. From this point of view, its appearance will be studied as the construction of a consensual and convencional space -a reading pact- in which poetic experience can be, again, accessible. The second aspect will be the “complicit” dimension of the poetic text, which will allow us to understand the scope of Luis Alberto de Cuenca’s appropriation.

Key words: Luis Alberto de Cuenca, Clear line, Reading pact, Complicity



Introducción: el encuentro de la “línea clara” y Luis Alberto de Cuenca

Probablemente uno de los encuentros más singulares y productivos de la cultura española de finales de siglo XX sea el que tiene como protagonistas a la poesía de Luis Alberto de Cuenca y a la “línea clara” de Georges Remi, también conocido como Hergé. El “principio de esta hermosa amistad” aparece narrado en el prólogo que De Cuenca escribe al libro *Tintín-Hergé* (2011) de Fernando Castillo Cáceres. Allí, el escritor madrileño explica que fue recién hacia 1980, “cuando frisaba la treintena,” que descubrió, en una conversación con el crítico Juan Manuel Bonet, “la gran trascendencia de la ‘línea clara’ en el cómic” y que fue también por entonces cuando comenzó a indagar en torno a las implicancias de la propuesta hergiana. (De Cuenca, 2011: 9).

La escuela de la *ligne claire* surgió en Bruselas durante el periodo de entreguerras y en las décadas sucesivas adquirió una popularidad tan desbordante y un desarrollo técnico tan espectacular que se propagó mundialmente. Entre sus filas, además del mencionado Hergé, es posible contar a historietistas y dibujantes de la talla de Edgar P. Jacobs, Jacques Martin o Bob de Moor. Si bien el nombre de esta escuela fue acuñado por Joost Swarte en la década del setenta, la idea de la “línea clara” evidentemente responde a una impresión visual que ya era reconocible en la producción bruselense de la década del treinta. Sus rasgos definitorios eran la inclinación por el trazo limpio, continuo e idéntico, la preeminencia por los colores planos, sin sombras ni volúmenes, y cierta aspiración al realismo y al detalle¹. Tal como acertadamente advierte Pierre Fresnault-Deruelle, se trata de un estilo que, bajo una apariencia sencilla y transparente, no deja de ofrecer algunos procedimientos de “protocolos sumamente estrictos, bien estabilizados, donde la verosimilitud de motivos se sustenta en la rigurosidad del trazo” (1999: 11). Surgida a mediados de los años veinte, en el contexto artístico de la “vuelta al orden”, la “línea clara” apuesta por la aminoración del entusiasmo vanguardista

¹ Benoit Peeters, a partir del análisis del uso del color que realiza la línea clara, explica cómo el trazo “claro” implica, sino una merma en la sorpresa de la línea, al menos sí una negociación: “al contrario de todo lo que la pintura desarrolla a partir de Turner y los impresionistas, en Hergé el color no busca reflejar una percepción sino más bien una concepción. Por tanto, opera -es su fuerza, pero quizá también su debilidad- como un mero refuerzo del trabajo del trazo. Redibuja, convierte las líneas en superficie.” (Peeters, 2013: 228)



y el regreso a lo clásico, al dibujo ingresiano, preocupado por la línea, aunque sin renunciar al lenguaje de la modernidad (Castillo Cáceres 2011: 16).

El carácter extraño -e inclusive, intempestivo- que podría estar asociado al encuentro entre Luis Alberto de Cuenca y la historieta de Hergé probablemente provenga de la identificación del noveno arte y, en particular, de los álbumes de Tintín, con un público exclusivamente infantil². Lo cierto es que, con el transcurso de las décadas, en el caso de las historietas de Tintín, esta identificación ha sido, al menos, problematizada. En este sentido, si bien su lectorado en un principio se asoció efectivamente al público infantil, el desarrollo de una técnica y una narrativa cada vez más sofisticadas posibilitó, desde la posguerra, la inclusión del público adulto³. Como corolario de este proceso, a su vez, esa impronta artística fue captada, casi de inmediato, por el arte *Pop* de la década del sesenta y setenta, lo que trajo consigo, por un lado, que la crítica volviera su mirada hacia este estilo y, por otro, que hubiera una generalizada reivindicación museística cuyo principal hito fue la muestra de Bruselas intitulada *El museo imaginario de Tintín* de 1979. Este proceso de consagración institucional de la *ligne claire* y en particular de la obra de Hergé, para 1980, cuando Juan Manuel Bonet conversa con Luis Alberto de Cuenca ya es un hecho. En España, además, estaba a punto de salir, el año siguiente, una revista como *El Cairo* (1981-1984; 1985-1991), dedicada a ofrecer una perspectiva adulta y posmoderna de la “línea clara” (Alary, 2002). Por otra

² La asociación entre historieta y público infantil pone en evidencia la conflictividad de este tipo de asociaciones. En esta dirección, Juan Cervera en su *Teoría de la literatura infantil* ofrece una distinción entre “literatura ganada” por una lectura infantil y aquella “literatura creada para niños” (1992:18). La noción de “literatura ganada”, que explica la recuperación por parte de un público infantil de una literatura que había estado destinada previamente a un público adulto, permite reflexionar en torno a la movilidad de estas conexiones que se cristalizan en la cultura. En otras palabras, esta noción colabora para comprender cómo aquellos textos que fueron destinados a adultos pueden ser leídos (ganados o recuperados) por niños y, por extensión, cómo aquella literatura creada para niños puede ser también leída por adultos.

³ Para comprender esta asociación entre *Las aventuras de Tintín* con el público infantil es importante observar qué espacios de difusión periódica y serialización tuvo su obra. En este sentido, los primeros textos que realiza Hergé son publicados en el suplemento infantil de *Le Vingtième Siècle*, *Le Petit Vingtième* (1929-1939). La segmentación del público en este apartado del diario, sumado a una narración iterativa y sustentada en el recurso del *gag* de esas primeras aventuras, y a un verdadero éxito entre el público más joven afianzó esta identificación. Del mismo modo, la creación de la revista *Le Journal de Tintin* (1946-1993), cuyo horizonte etario apuntaba también al público infantil, acabó por demarcar esa zona. En sintonía con esta difusión destinada al público infantil, los derechos en España de *Las aventuras de Tintín* fueron adquiridos por la editorial Juventud especializada en literatura infantojuvenil.



parte, faltaba también muy poco tiempo para la tan polémica como publicitada exposición que la fundación Miró le dedicaría a Tintín en 1984⁴.

Otro dato que resulta sumamente importante del encuentro con Juan Manuel Bonet, es que Luis Alberto de Cuenca, en esos años, está por alejarse de forma definitiva de la impronta novísima que había caracterizado a sus primeros libros, *Los retratos* (1971), *Elsinore* (1972) y *Scholia* (1978). De hecho, desde 1979, está en el proceso de redacción de *La caja de plata* (1985), un poemario que comenzará a emparentar su poesía, en un giro copernicano, con la producción escrituraria que dominará las décadas del ochenta y noventa, caracterizada por su clasicismo, la claridad expositiva y por un pacto lector, por usar expresión barthesiana, “amistoso”. En este contexto, podríamos sospechar que la “línea clara” se le presenta como la alegoría de un estilo que apela al clasicismo para contener el declive del estruendo vanguardista. De todos modos y más allá de cualquier especulación, el acercamiento a la “línea clara” que hace el autor español no se quedará en el mero homenaje o en la crítica del arte. Por el contrario, con el paso de los años, esta expresión comenzará a calibrarse desde una perspectiva poética. En otras palabras, Luis Alberto de Cuenca comenzará a asociar este estilo con cierta forma de poetizar propia, en particular la que tiene su escritura posterior a *La caja de plata*. Esta asociación se hará, a lo largo de los años, más apreciable, al punto que, en diversas ocasiones, él mismo se declarará un “poeta de línea clara” (Tendero, 2008).

Uno de los rasgos más singulares de la línea clara luisalbertiana, más allá de su uso como sinónimo de asequibilidad lectora o claridad expositiva, es la forma en que se articula como estrategia autoral. Ello puede apreciarse, por un lado, en un insistente abordaje de la expresión en los poemas y, por otro lado, en su presencia en textos antológicos como, por ejemplo, *Los poetas de la línea clara*, un suplemento que redactó entre 1995 y 1996 para *Nueva Revista de Política*. Respecto de su fortuna, por otra parte, es importante mencionar que esta estrategia autoral, cuyo hito fundacional podemos imaginar

⁴ Nos referimos a la muestra *Tintín a Barcelona. Homenatge a Hergé. El Museu Imaginari de Tintín*, ofrecida entre septiembre y noviembre de 1984 por la Fundación Joan Miró (Bufill et al., 1984).



en ese encuentro con Juan Manuel Bonnet, tiene un éxito notable y que será aceptado, sin mayores inconvenientes, por la crítica hispánica que lo usará para explicar su producción posterior a *La caja de plata* (Arroyo Almaraz, 2012; Lanz, 2006; Letrán, 2005; Suárez Martínez, 2010). En este sentido, la fortuna del término se debe a dos razones. La primera está vinculada con la recuperación de las formas y contenidos de los *mass media* que, en su poesía, a partir de la década del ochenta, se presenta al mismo tiempo como democrática y posmoderna (Letrán, 2005). El acercamiento, de este modo, de su poesía a la “línea clara” puede comprenderse como la verificación de cierta reversibilidad entre las denominadas “alta” y “baja” cultura. La segunda se vincula con la recuperación de, si no el realismo, al menos sí de la figuración en su poesía. En esta dirección, la “línea clara” se presenta como modelo de cierta recuperación realista, que es comprendida, tal como lo hacía la “línea clara” hergiana, como el simulacro técnico de un efecto.

El descubrimiento de la “línea clara”, como se dijo previamente, marca un momento fundacional en su poesía, porque es precisamente la comprensión y apropiación poética de la estética de “línea clara” la que modelará no solamente una forma de comprender el dispositivo poético sino además una forma de comprender la cultura. Al mismo tiempo, es importante reconocer cierto uso estratégico en la difusión de esta expresión que va a funcionar, en un periodo tan aparentemente homogéneo como las décadas del ochenta y noventa, como la demarcación de un espacio diferencial para su poesía, que se alimentará de la cercanía y el arrastre de las poéticas de la experiencia pero que no acabará confundiéndose con ellas⁵. Por último, la vinculación de sus poemarios posteriores a *La caja de plata* con la “línea clara” –algo que, como dijimos, comenzará a proponer el poeta y que será casi de inmediato aceptado

⁵ Este emplazamiento estratégico que propone la “línea clara” luisalbertiana puede pensarse a la manera de un enclave en la “poesía de la experiencia” que le permite, por un lado, emparentarse con dicha producción dominante aprovechando su difusión y, por otro lado, establecer una distancia sutil que admita una relevancia autorral. En este sentido, no sería equivocado afirmar que la gran diferencia -y, en cierta forma, su complementariedad- con la poesía de la experiencia radica en la focalización en el dispositivo retórico. Así opina Marta Sanz Pastor, quien pone en duda que la “línea clara” pueda emparentarse, sencillamente, con la poesía de la experiencia: “tal vez la línea clara no sea sinónimo de rehumanización, sino sencillamente de legibilidad” (Sanz 2007, 57:53). En esta dirección, Ana Eyre recupera la denominación de posnovísimo (Villena) o de poeta figurativo (García Martín) para establecer una distancia con aquella otra producción (2003).



por la crítica- va a funcionar como un corte de aguas respecto de su producción previa, que, en lo sucesivo, pasará a ser postergada o suprimida de diversos recortes antológicos dedicados al autor.

El presente trabajo tiene el propósito de analizar dos de los aspectos fundamentales que trae consigo la apropiación de la “línea clara”. Nos referimos, por un lado, a la recuperación del pacto lector que propone su poesía a partir de la publicación de *La caja de plata* (1985) en el contexto de la vuelta a la democracia en España y, por otro lado, a la forma en que la reestructuración del pacto lector de su poesía implica, al mismo tiempo, una recuperación de la dimensión figurativa del texto.

La “línea clara” como pacto de lectura

Y mientras tanto yo escribía poemas
que no se parecían en nada a los de antes
y que, en un cóctel raro, mezclaban clasicismo
con cotidianidad, dejando que la vida
y la cultura fuesen de la mano
en sus versos y, a veces, hasta dándose el pico.
(De Cuenca, 2014a: 89)

En la introducción de este trabajo mencionamos que, cuando de Cuenca descubre la “línea clara”, se encontraba en un periodo de transición. A la vista de sus lectores, de hecho, en 1980 es todavía un poeta vinculado con la poesía novísima. Esa poesía que había florecido en las postrimerías del franquismo, se había caracterizado por su radical crítica de los relatos colectivos que cohesionaban la esfera pública española de ese entonces. En esta dirección, la labor corrosiva de esta generación fue, por un lado, la de intervenir la dicción del aparato oficial, deconstruyendo la mitología del régimen y resistiéndose a los discursos pedagógicos emanados de la industria cultural, y por otro lado, la de atacar el dispositivo verista de la poesía social -que había sido revisada ya por los poetas del cincuenta- acusándolo de un servilismo ideológico incompatible con el desarrollo artístico del texto. Acorralados por la utopía de “un franquismo sin Franco” y por la cada vez más lejana abolición del régimen por parte de la izquierda, estos poetas se abocaron a un virulento examen de la relación de la escritura con la sociedad y, en particular, con los proyectos colectivos que ésta barajaba. Bajo la consigna de la autonomía del arte, el



discurso poético se abocó, por entonces, a una tarea de extenuante saturación culturalista, de asfixiante reflexión metapoética, de praxis aristocrática del exotismo y el malditismo o de veneración cuasi monástica del silencio. Una *idée-force* como la del desencanto, que tanta relevancia comienza a tener durante el tardofranquismo y a medida que la Transición avanza, parece haber sido el resultado -la somatización en el cuerpo social- de ese desajuste entre la palabra y la política (Labrador Méndez, 2009; Vilarós, 1998). La poesía novísima, en consecuencia, se irguió en torno de un pacto lector roto, de unas convenciones que habían perdido su conexión con la realidad y, en consecuencia, de un espacio y un tiempo extrañados. Como dijimos antes, la poesía de Luis Alberto de Cuenca se asociará durante la década del setenta con esta oleada generacional y sus libros de ese periodo responderán sin mayores objeciones a este horizonte ideológico y estético. Basta observar con detenimiento libros como *Los retratos* o *Elsinore*, en los que la escritura apuesta por el hermetismo, la opacidad técnica y conceptual y la intrincada erudición, para comprender cuán desafiante e inclusive cuán impenetrable era el pacto de lectura de su poesía en la década del setenta.

La publicación de *La caja de plata* (1985) marca un cambio rotundo en su poesía que, a partir de entonces, adoptará, en sus temas y estrategias textuales, una regularidad evidente que será asociada, tanto por el autor como por la crítica, a la expresión “línea clara”. Este cambio puede comprenderse si observamos la emergencia de un contexto radicalmente diverso al que habían tenido de fondo las estéticas novísimas. La línea clara luisalbertiana, en este sentido, emerge en un momento que podríamos calificar como el de una “regeneración” de la vida democrática en España. Este periodo caracterizado en lo político por los pactos, consensos y concesiones, y por la implementación de una nueva retórica institucional, favorece la emergencia de una poesía dispuesta a renegociar su relación con la sociedad, con lo político y con lo público, y que, tal como observaría Miguel d’Ors, se lanza “en busca del público perdido” (1994). La singular combinación entre clasicismo y posmodernidad que adopta el dispositivo poético de la generación del ochenta provee, respectivamente, un repertorio de formas, códigos y lugares comunes y consensuados, y un nuevo orden que democratiza las prácticas culturales que



comenzarán a pensarse ya en términos de consumo. La poesía, por lo tanto, vuelve a sentirse en condiciones de encontrar un “lugar” en la sociedad y de comprometerse con una tarea, indudablemente importante, como la de la reconstrucción de lo cotidiano. Luis García Montero es uno de los poetas que mejor comprende ese espacio en el que se inscribirá lo poético:

hay personas que se instalan en el futuro para imponer una idea del presente. Otras personas se instalan en el presente para discutir un modo de futuro. No es lo mismo hablar desde el futuro que discutir sobre el futuro. Lo primero suelen hacerlo los sacerdotes de la modernidad, los comisarios políticos y los poetas visionarios. Lo segundo lo hacen seres reales. Unos hablan como se escribe y nos meten en cintura con largos discursos envarados. Los otros escriben como se habla, como se habla entre amigos, con ese pudor entrañable, según decía Eliot, de las palabras privadas dichas en público. (García Montero, 1994: 113)

La focalización en el discurso de la intimidad, entendida por algunos poetas como una resistencia táctica a la lógica uniformadora de la globalización y el mercado, sin embargo, demarcará una zona para la poesía que gradualmente devendrá en un proceso de privatización. Sin recaer en el confesionalismo ni en la ingenuidad, el poema contendrá el registro de una sentimentalidad profundamente histórica y engarzada en un tejido social y político bien demarcado por una gestión institucional que la sostendrá (mediante eventos, premios, subsidios, etc.) como el reverso o complemento de lo público. Esta vinculación de la poesía con el concierto social se verá reflejada en la recuperación de un código común, una retórica de lo normal y un acercamiento no problemático a la realidad. El poeta, por lo tanto, se constituirá como un individuo involucrado activamente en el proceso de regeneración democrática, replicando hacia el interior del texto un nuevo pacto de convivencia. Es desde esta perspectiva como podemos entender el viraje, marcado como en ningún otro poeta, de Luis Alberto de Cuenca hacia un verismo implicado, por ejemplo, en la construcción de una épica de lo cotidiano o en la reformulación de una mirada a los temas menores. De esta forma, el dispositivo poético presentará una dimensión abiertamente menor que, en su aspiración por ofrecer un espacio accesible para el lector, acabará indagando



en temas universales: el amor, la muerte, la amistad, etc. Ello puede observarse con claridad en esta reflexión en torno al término *minor poet*, hecha por De Cuenca:

Normalmente, los poetas menores no deberían dedicarse a las letras mayores, sino a las diminutas. En este caso, el poeta menor es, además, miope y refractario (de momento) a las operaciones de miopía con rayo láser, y debe limitarse, pues, a encarar en sus versos temas gruesos, elementales, burdos, básicos. También los poetas de la *Antología Palatina*, con ser poetas menores, abordaban temas mayores, los llamados “temas de siempre”, en los dísticos elegíacos de sus epigramas. De modo que el poeta miope y menor, al salir a la calle, no es capaz de leer más que las letras de los anuncios más grandes, los carteles mejor iluminados, los rascacielos, las autopistas. Ello quiere decir, trasladado a la esfera de los sentimientos, que el poeta cegato sólo es capaz de discernir, y en consecuencia de apreciar, pasiones evidentes como el amor, la amistad y el odio, y que, en el plano de las sensaciones, se limita a captar las menos sutiles, como placer, dolor, calor y frío. (De Cuenca, 2013: 26-27)

Esta perspectiva pretendidamente “miope” del poeta menor derivará, en el caso de nuestro autor, tal como anticipamos, en una comprensión del dispositivo poético en clave intimista. De esta forma, la constitución de un discurso de la intimidad y de lo cotidiano se presentará como clave de lectura -no problemática y muchas veces anacrónica- de ciertas tradiciones que podríamos pensar como universales. El presente de la escritura -y su revés, la lectura- comienza a erosionar la distancia que la separa de la temporalidad recursiva de la tradición, haciendo tanto que la historia de la literatura y del arte puedan interactuar con ese discurso privado como que el dispositivo intimista pueda descifrar, acercarse y muchas veces tergiversar la distancia y la especificidad de las tradiciones abordadas. Ello puede comprobarse si leemos un texto titulado “Tu musa” en el que la invocación ritual de las divinidades -un procedimiento que, por ejemplo, tiene precedentes en la épica antigua- se confunde con la tónica del consejo amoroso:

Convéncete primero de que le caes simpático,
de que lo pasa bien cuando sale contigo.
Llévala a casa luego, sírvele un par de copas
y, en un momento dado, mordisqueale el cuello.
Unas veces querrá pasar al dormitorio,
otras alegará una indisposición
y otras te contará su vida por entregas.
Muéstrale en cada caso la dosis de cariño
que te pidan sus ojos. Sé generoso siempre.
Trata de conservarla como sea a tu lado.
Sin ella, sin tu musa, no eres nadie, poeta (De Cuenca, 2006b: 377).



Lo que resulta realmente llamativo en la ironía que presenta este texto, es cómo se escenifica un horizonte emotivo cercano al lector, a partir de referencias a una cotidianidad reconocible y compartida, y cómo la invocación ritual es abordada desde esa experiencia actual. El poema, de esta forma, contiene, describe y reproduce un orden privado que se presenta como un posible modelo de lectura de la tradición. A su vez, la irrupción de un hipotexto tan general como evidente -la invocación a las musas- pone en suspenso la enunciación del consejo amoroso, estableciendo una distancia irónica que devela su carácter ficcional. Esta capacidad de la experiencia privada de leer la tradición y de la tradición de hacer legible la experiencia privada será un rasgo fundamental en su poesía. En otras palabras: en la poesía de Luis Alberto de Cuenca la tradición se vuelve íntima y la intimidad se vuelve tradicional.

Por fuera del campo de visión de esta “miopía” poética que construye, dentro de la cotidianidad, el imperio de lo menor, su poesía se verá contenida por una experiencia exterior, al mismo tiempo, colectiva o pública, que se figurará bajo una forma tópica: la calle. En otras palabras, este topónimo que conduce, de forma vaga y arquetípica, a cierta comprensión urbana del espacio, será el límite exterior de la experiencia de lo privado en su poesía. Ese espacio aparece claramente demarcado en el poema “La brisa de la calle”:

Sentado en tu butaca favorita,
frente a una acogedora chimenea
donde crepitan unos cuantos troncos
de leña, piensas en el más allá
de tu puerta blindada y de tus libros.
¿Existe algo, realmente, al d
de las cuatro paredes de tu casa?
Siempre te ha estimulado lo fantástico.
Siempre has visto la vida por el ojo
de la literatura. Pero nunca has sabido
cómo es el exterior (si es que lo hay),
por falta de interés o de coraje (De Cuenca, 2014a: 90).

Sin embargo, la mirada menor en sus textos no implica que “la calle” sea un espacio ocluido, negado a su escritura. En este sentido, esta clara separación entre el espacio exterior (público y político) y el espacio interior (privado e íntimo) en el que se aloja el poeta, implicará un repliegue, como ya



se dijo, hacia el intimismo, por un lado, y, por otro, hacia la construcción declaradamente hipercultural de lo colectivo. En sus propias palabras, tal como puede leerse en el ensayo también titulado “La brisa de la calle”, este espacio exterior será comprendido en clave ficcional:

En familia, con tu ciudad, con tu mujer de carne y tus hijos, con la brisa a todo soplar en la calle, inventas tus poemas de poeta menor, tus epigramas. Son poemas con historia, en los que pasan cosas, como en los telefilmes americanos. Los personajes son como tú, como tu amada, como tus amigos (las amantes son, todas, apócrifas). Y se mueven y sueñan en medio de una ciudad absolutamente hiperreal, tan fantástica como la vida misma. (1990:106)

“Línea clara”: del realismo a la complicidad

Pierre Fresnault-Deruelle explica que uno de los rasgos principales de la estética de “línea clara” en el cómic hergiano es la búsqueda de un “efecto de realidad” (1999: 13). Esta búsqueda, explica el autor de *Hergé ou le secret de l’image*, se impone, por un lado, ante la necesidad de mostrar ciertas zonas exóticas (el espacio colonial, por ejemplo) y, por otro, a la exigencia del “documentalismo” que preside esta producción historietística. Este doble movimiento, hacia la pedagogía de lo exótico y hacia la rigurosidad del detalle, no implica, como se podría imaginar, una inclinación hacia el naturalismo. Todo lo contrario, la técnica empleada por Hergé se caracteriza por un “geometrismo” que reduce la ambigüedad del trazo en busca de formas cerradas, convencionales y fácilmente reconocibles. La construcción de una ilusión referencial (Barthes, 1970; Riffaterre, 2017), por lo tanto, propone una zona común de “legibilidad”, basada en ciertas convenciones pictóricas y narrativas que los lectores –los europeos, al menos- comprenden y comparten. Esta apuesta por la comunicación, en el caso de Hergé, además, se ve sustentada por la creación de una comunidad lectora que, a partir de la creación del semanario *Tintín* (1946), se autoproclamará tintinófila⁶. Por lo

⁶ En este sentido, la línea clara implanta un pacto lector que es al mismo tiempo un modelo ético basado, por lo menos después de la Segunda Guerra Mundial, en los valores de la amistad y del respeto del prójimo. Este pacto lector facilita, a su vez, un acercamiento a la realidad que provee una forma de interpelación que se vuelca hacia lo político o hacia lo social. En este sentido, el modelo de héroe de las historietas de Tintín aspirará a una intervención individual que ponga en evidencia y haga colapsar un orden autoritario o injusto.



tanto, la construcción de un verosímil realista, en las historietas de Hergé, se sustentará menos en la capacidad técnica para reproducir la realidad que en la elaboración de un lenguaje historietístico capaz de consensuar ciertos lugares comunes con sus lectores. Esta operación que impulsa la “línea clara” -la de la construcción de un código representacional compartido que genere una apertura al público lector- es uno de sus elementos fundamentales y es precisamente uno de los aspectos en los que recaerá la lectura luisalbertiana del término.

En este sentido, la reconstrucción del pacto de lectura al que hacíamos referencia en el apartado anterior será la condición de posibilidad en la apropiación del estilo hergiano por parte de nuestro poeta. En otras palabras, ese consenso entre el poeta y el lector, que aparece diseñado bajo la alegoría de la claridad, es precisamente la condición convencional a partir de la cual es posible pensar una realidad para el poema. Esta dimensión consensuada de la experiencia poética consistirá en el registro de una voz normalizada que encuentra su conexión con el pasado a partir de una retórica conservadora, al mismo tiempo urbana, neoclasicista y posmoderna. La “línea clara”, de esta forma, engarza un lenguaje actual -rico en expresiones y giros coloquiales y concertado en enunciaciones tópicas actualizadas- en una aceitada maquinaria retórica que remite, una y otra vez, a una tradición clásica, medieval o barroca. Rima, métrica regular, moldes estróficos tradicionales y tipos de composiciones de larga trayectoria se presentan como la superficie, por momentos invisible, en la que el lector se desplazará de forma no problemática. En esta dirección, la puesta en funcionamiento de este dispositivo poético habilita un viraje de la poesía luisalbertiana que, a diferencia de su etapa novísima, ahora sí puede aspirar a la figuración.

Este viraje, no obstante, no es un rasgo exclusivo de la “línea clara”. Tanto la crítica como los mismos poetas observan que una gran parte de la poesía española durante la democracia tiene como rasgo fundamental la restitución de la ilusión referencial. Luis García Montero, por ejemplo, habla de “una vuelta a la realidad” y de la asunción de un tono verosímil (1996: 69). José Luis García Martín, por su parte, indica como dominante de la poesía del periodo la inclinación de estos poetas por la figuración, que se enfrenta a



cualquier forma de vanguardismo que busque “sorprender antes que emocionar” (1992: 211). Miguel García Posada, al igual que diversos críticos del periodo (Eire, 2003; Lanz, 1998; Scarano, 2000), observa un generalizado “retorno a temas realistas” (1996). Esta inclinación hacia el realismo, la referencialidad y la figuración, sin embargo, viene acompañada por una reflexión metapoética, que recae sobre los mecanismos, artificios y estrategias que condicionan al texto poético. Leopoldo Sánchez Torre explica con claridad este movimiento doble:

El poema realista se afirma como tal sin dejar de señalar su condición de artificio, por lo que se genera un potente entramado autorreferencial tendente a someter a control el pacto de lectura y formular las reglas del juego semiótico, convirtiéndose así en un mecanismo de dinamización de las convenciones que condicionan el funcionamiento de la comunicación poética y de las expectativas de lectura. Los poetas que nos ocupan recurrirán muy a menudo al uso de un dispositivo autorreferencial que va más allá de la simple reproducción de los tópicos temáticos clásicos (lo “indecible”, la “cortedad del decir”, el mundo como libro y tantos otros) -que, sin embargo, no desaparecen- para desplegarse como raíz y eje de todo un programa de escritura y para verbalizar el carácter paradójico de su propuesta de sentido: por un lado, la aspiración al restablecimiento del vínculo umbilical con la realidad exterior y, por otro, el señalamiento de la inescapable ficcionalidad del poema (2004: 210).

La reflexión metapoética puede comprenderse si observamos con atención el carácter abiertamente convencional de estas escrituras. Jon Juaristi se refiere, en este sentido, al “pacto realista” presente en gran parte de la poesía del periodo; el realismo, entendido “como convención intersubjetiva”, según explica el poeta vasco, “consiste en un acuerdo sobre los efectos de realidad del poema, no sobre los recursos para producirlos” (1994: 26). La construcción de este “pacto realista”, tal como advierte Felipe Benítez Reyes, deja en evidencia el carácter ficcional del texto poético que ya no puede ser leído con ingenuidad (1989). Luis García Montero, por su parte, explica que esta distancia que atraviesa al texto poético, además, lo hace incompatible con la función de vehiculizar una ideología que le sea externa:



No se trata de utilizar los poemas como medio de transporte de ideales anteriores, sino de ser capaces de crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de un modo verosímil para complicar el ánimo del lector y hacerlo cómplice, si es posible, de lo que ocurre en el texto; algo que pasa a través de las palabras, pero con la apariencia de que está pasando en la calle (1994: 112) .

Esta complicidad a la que hace referencia el poeta granadino es clave para entender cómo la irrupción de la “línea clara” en la poesía de Luis Alberto de Cuenca implica la creación de una zona común, un espacio de familiaridad y un horizonte experiencial mutuo para el poeta y su público lector. Es, por esta razón, además, por la que nuestro autor, al igual que muchos de sus compañeros de generación, vuelve a revivir una polémica poética como la que durante los cincuenta se vio entre quienes defendían la poesía entendida como comunicación y quienes sostenía su conexión con el conocimiento. Respecto de dicho enfrentamiento podemos recordar, de forma muy esquemática, que la primera acepción, estrechamente vinculada con la poesía de corte social que había imperado en la década del cincuenta, comprendía al texto poético como un vehículo no problemático de transmisión de contenido de conciencia, y la segunda acepción, de corte moderno y europeísta, valoraba el proceso poético en su dimensión epifánica y gnoseológica (Ferrari 2010: 10). El posicionamiento de Luis Alberto de Cuenca a favor de la poesía como comunicación será formulado tanto en textos poéticos como en diversos ensayos y entrevistas. Probablemente, el texto más evidente sea aquel titulado “Línea clara” en el que recrea la voz de un adversario para describirse:

Dicen que hablamos claro, y que la poesía
no es comunicación, sino conocimiento,
y que sólo conoce quien renuncia a este mundo (De Cuenca, 2006a: 13).

Este *revival* posmoderno de la polémica de medio siglo ⁷, además de auspiciar una reformulación del pacto lector, pone sobre la superficie, tal como

⁷ En esta sintonía, en una entrevista que le fue hecha recientemente, deslizará: “Sin receptor no existe la creación artística. El arte aspira a la comunicación. Lo demás son tejemanejes masturbatorios” (De Cuenca, 2018b). De la misma forma, “El almendro y la espada”, perteneciente al tríptico dedicado a Agustín de Foxá, también hará hincapié sobre el carácter comunicativo por el que aboga en la poesía: “Porque la poesía no ha de ser un tedioso / festín esencialista e incomprensible para / los miembros de una secta, sino una fiesta alegre / y comunicativa donde quepamos todos” (De Cuenca, 2010: 91).



sucedía durante la década del cincuenta, un punto ciertamente conflictivo: la relación entre praxis poética y praxis política. La legibilidad por la que apuesta nuestro autor a partir de la publicación de *La caja de plata*, sin embargo, no puede pensarse en los mismos términos que los de la poesía social. Nada más lejano del tono beligerante y comprometido de aquellas poéticas: la defensa de la claridad expositiva que realiza nuestro autor parece apuntar a una dimensión más bien acomodaticia -más preocupada por establecer una distancia que la resguarde del ridículo que por sostener un apego ético, ideológico o político- que, sin embargo, aspira a alcanzar un espacio relevante en el nuevo reparto democrático: el de la intimidad. Este espacio de relevancia -flujo interior de experiencia privada hacia lo público del que hablaba García Montero- en el caso de nuestro poeta, inclusive aparecerá como la búsqueda de un mercado para la poesía, algo que evidentemente puede observarse en su vinculación con géneros tan asociados al consumo como la canción⁸ o la historieta, e inclusive la reiterada afirmación de un público que no sea solamente el de la poesía. A continuación, podemos leer una declaración de De Cuenca, que deja en evidencia esto que explicamos:

En ese sentido yo creo que sí que hay un error de base en conceptuar la poesía como algo minoritario. Es cierto que hay un determinado tipo de poesía más hermético y menos comunicativo. Pero la poesía que hago yo, la poesía que hace Margarit, la de Roger Wolfe, la de Manuel Vilas, la poesía que hacen tantos otros poetas que están vivos ahora y que han optado por la comunicación, esa, indudablemente, podría llenar estadios si hubiera algún empresario que lo apoyara y si hubiera un márketing que lo acompañara. (De Cuenca, 2015)

La construcción del dispositivo poético no podrá sustraerse a una circulación que lo encuentra como objeto de consumo, sometido a la lógica de la publicidad y el marketing, de la remediación y el *amusement*, pero también sujeto a mecanismos claramente delimitados de circulación y consagración en

⁸ La conexión entre poesía y público suele aparecer bastante en declaraciones de nuestro poeta. Un ejemplo de ello es la narración de su encuentro musical con Orquesta Mondragón durante la década del ochenta: "A Gurruchaga le conocía de la mili un amigo mío. Y de hecho fue él quien le avisó de que podía presentarle a un poeta que podía ayudarle con sus próximos proyectos musicales. (...) Javier venía de la escena *underground*, pero al parecer quería cambiar su estilo para atraer más a todos los públicos, y no sólo a mayores con reparos. En ese sentido nuestro amigo pensó que yo podía serle útil" (Jiménez, 2019).



circuitos institucionales bien demarcados. Ello se puede observar en el poema ya mencionado “Línea clara”:

Dicen que hablamos claro y que nos repetimos
de lo claro que hablamos, y que la gente entiende
nuestros versos, incluso la gente que gobierna,
lo que trae consigo que tengamos acceso
al poder y a sus premios y condecoraciones,
ejerciendo un servil e injusto monopolio. (De Cuenca, 2006a: 13)

La complicidad, en este sentido, apunta a la creación de un pacto de lectura que, bajo una forma individual, normalizada y privada⁹, pudiera dar cuenta de una realidad política y social, por lo menos para la década del ochenta, novedosa, como la que se abría camino con la democracia. En esta sintonía, llama poderosamente la atención la complementariedad entre una práctica pública de nuevas regulaciones sobre la vida en comunidad (nuevas prácticas, nuevas libertades, nuevos consumos) basadas en los consensos y pactos¹⁰, y una praxis poética que se compromete a dotar de una retórica clásica -normal y normalizada- a la experiencia cotidiana de una nueva ciudadanía¹¹.

La complicidad, que por entonces llega a pensarse como una opción superadora de la dicotomía comunicación vs. conocimiento¹², es también,

⁹ En el artículo “Los argumentos de la realidad”, García Montero escribirá: “La poesía significa tomarnos a nosotros mismos en serio y ser capaces de establecer alguna trascendencia, lazos de complicidad con el lector. Esta complicidad no se consigue haciendo rebajas y arte populachero, sino pensando en uno mismo como persona normal.” (García Montero, 1994: 113)

¹⁰ Nos referimos particularmente al “Acuerdo sobre el programa de saneamiento y reforma de la economía” y “Acuerdo sobre el programa de actuación jurídica y política”, conocidos como los “Pactos de la Moncloa” que fueron redactados durante 1977, y a la Constitución de 1978.

¹¹ Eso parece desprenderse de las palabras de Luis García Montero cuando reclama la profesionalización del oficio poético: “La profesionalización de la poesía, el conocimiento riguroso del oficio, no tiende ahora a crear una distancia original entre el lenguaje del poema y el de la sociedad. La profesionalización coincide en este caso con una voluntad de ciudadanía.” (García Montero, 2003: 22)

¹² De este modo, Dionisio Cañas llegará a conciliar los dos extremos de la polémica con la alternativa superadora de la complicidad: “En realidad, este trabajo se podría llamar crónica de una muerte anunciada, porque desde un principio les puedo decir que la famosa polémica entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento ocurrió sólo en el papel, pero en la conciencia de cada uno de los miembros que participaron en ella estaba bien claro que la poesía es ambas cosas: conocimiento y comunicación. O, para resumirlo en un solo concepto, la poesía es *complicidad*: complicidad con toda la poesía escrita anteriormente, con la cultura, tanto elitista como popular, complicidad del poeta consigo mismo, con el mundo, con el lector (1996: 3)



como decíamos, la demarcación de un espacio en la sociedad para la poesía, que inclusive reclamará para sí una “utilidad” (García Montero, 1993). Por esta razón, ese espacio interpersonal, que aúna al lector y al autor, se emparenta con una experiencia compartida: la de la resistencia a la uniformación y racionalización posmoderna y la de las trayectorias de consumos culturales democratizados. Esta experiencia compartida, sin embargo, en el caso de nuestro poeta, a diferencia de la tendencia experiencial identificada con la obra de Luis García Montero, tenderá a la desideologización del texto. La consolidación de un dispositivo clasicista, formalmente conservador, coincidirá, en este sentido, con un posicionamiento textual que se presenta como apolítico¹³. Ello puede verse, como ya se dijo, en el despliegue de una dimensión menor de aspiración universalista en su poesía. Basta observar un poema como “Cómplice de un crimen”, perteneciente a *La vida en llamas* para comprender cómo la exploración de la veta amorosa desplaza el hipotexto baudeleriano¹⁴ hacia un espacio universal:

En el *Libro de Oro* de la escuela
donde estudiaba Carlos Baudelaire
figuraba esta frase lapidaria:
'El amor es un crimen en que tienes
que contar por lo menos con un cómplice.'
Pues claro que lo es. Sin duda alguna,
el amor es un crimen. Otras cosas

¹³ Esta postulación del carácter apolítico de la escritura aparece claramente en sus intervenciones públicas. Sirva de ejemplo la siguiente declaración en la que polemiza sobre la identificación, en España, de la cultura con los posicionamientos de izquierda: “Yo he escrito algunos textos atacando esa identificación de la cultura con la izquierda porque no me parece más que una cuestión hispánica. Como aquí hemos tenido una historia muy reciente, ligada a una dictadura de hace casi 40 años, obviamente la gente que se ha planteado hacerse preguntas desde el punto de vista intelectual, ha optado por la izquierda. En el mundo que estuvo sometido al comunismo en el este de Europa, sucede lo contrario. Por lo general, ahora mismo en Rumanía, en Polonia, en la República checa, casi todos los intelectuales son conservadores. En España sucede al revés y yo creo que con el tiempo se irá corrigiendo, porque, evidentemente, hay que decir muy alto y muy claro que la cultura no es ni de izquierdas, ni de derechas, ni de centro, ni de ninguna parte. La cultura es una de las manifestaciones que tiene el ser humano y el ser humano, estructuralmente, no tiene nada que ver con las ideologías” (De Cuenca, 2014b).

¹⁴ Resulta curioso cómo Luis Alberto de Cuenca redirecciona -por no decir, tergiversa- el sentido de la cita baudeleriana, proveniente de una entrada de sus *Diarios íntimos*, en busca de una comprensión no problemática: “Hay ciertas mujeres que se parecen a la cinta de la Legión de Honor. No se las quiere porque se ensuciaron contra ciertos hombres. Por la misma razón que yo no me pondría los calzoncillos de un sarnoso. Lo que el amor tiene de aburrido es ser un crimen, para el cual se necesita un cómplice” (Baudelaire, 2020: 27).



lo son también y pueblan las leyendas
doradas y las actas de los mártires,
de manera que no resulta raro
tildar de crimen al amor. Lo grande
es lo segundo, lo que atañe al cómplice.
Desde pequeño supe que la vida
no tenía otro objeto que la búsqueda
de un ser que completara lo que falta
y que perfeccionase lo imperfecto;
de un ser con el que urdir estratagemas
para olvidar la muerte y el vacío
que nos agobian, y para engañar
la sed, el hambre, el frío, la fatiga
que cercan nuestra mísera existencia
con espejismos como la ternura,
con fuegos fatuos como el del deseo. (De Cuenca, 2006a: 105-106)

Conclusión

En el principio del artículo narramos las circunstancias en las cuales el poeta Luis Alberto de Cuenca había comenzado a interesarse por el estilo historietístico de George Remi. El descubrimiento de la “línea clara” por parte del escritor madrileño marca el inicio de un derrotero poético que acabará definiendo los contornos de su obra. La aparición de la “línea clara” implicará la irrupción de una dimensión crítica que, por un lado, le permitirá ubicarse en un contexto de producción específico y, por otro, habilitará un espacio de reflexión respecto de su propio pasado. Efectivamente, será la apropiación de esta expresión en su obra la que permitirá desplegar una estética que, sin confrontar con la poesía de la experiencia, sabrá diferenciarse de ella y, al mismo tiempo, le permitirá distanciarse de su aventura novísima o, por lo menos, ponerla en perspectiva.

Este trabajo se ha propuesto analizar dos aspectos fundamentales de esta apropiación poética. El primero, como pudimos observar, se encuentra vinculado con la inscripción de la línea clara luisalbertiana en un contexto cultural e histórico determinado. Su poesía, en efecto, se adhiere ideológicamente a cierta zona mayoritaria de la producción poética desarrollada durante la vuelta a la democracia y participa activamente del proceso de regeneración ciudadana, como planteamos, a través de una evidente privatización de la experiencia poética. Desde esta perspectiva, la línea clara luisalbertiana implica la construcción de una épica de lo cotidiano y



una mirada decididamente menor, cuya barrera de contención parece estar dada por una exterioridad urbana. La clara demarcación del espacio de lo poético, a su vez, habilitará la construcción de una dimensión consensuada y convencional en la que la experiencia poética se volverá, otra vez, accesible. El segundo aspecto de la apropiación poética de la expresión "línea clara" que pudimos analizar se encuentra vinculado con el carácter retórico y artificioso de esta accesibilidad de los textos luisalbertianos. La consolidación de un dispositivo retórico, como se dijo, normalizado, conservador, clasicista y posmoderno, será la condición de base que le permitirá al autor poder aspirar a una figuración convencional. En esta dirección, la recuperación de un pacto lector privado tendrá como principal consecuencia el afianzamiento de una complicidad que pondrá en sintonía la experiencia histórica y cultural del poeta con la de sus lectores y que, en el caso de nuestro autor, implicará un proceso de desideologización de la experiencia poética.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Viviane (2002). "El final de los setenta y la década de los ochenta: la proliferación de revistas y las grandes inquietudes". En ALARY, Viviane; GUBERN, Román (eds.). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Toulouse: Press Universitaire de Miraile, pp. 93-110.
- ARROYO ALMARAZ, Antonio (2012). "Poética posmoderna transversal a las artes y la literatura: línea clara". En ALEMANY FERRER, Rafael; CHICO RICO, Francisco (eds.), *Literatura i espectacle*. Alicante: Servicio de Publicaciones Universitat d'Alacant, pp. 53-62.
- BARTHES, Roland (1970). "El efecto de realidad". En VERÓN, Eliseo (ed.), *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- BAUDELAIRE, Charles (2020). *Diarios íntimos*. La Canyada: NoBooks Editorial.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (1989). "La poesía como interés privado". *Renacimiento: revista de literatura*, n.º 3, s/p.
- BUFILL, Juan et al. (1984). *Tintín a Barcelona. Homenatge a Hergé. El Museu Imaginari de Tintín*. Barcelona: Fundación Joan Miró.
- CAÑAS, Dionisio (1996). "La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50". En DIPUTACIÓN GENERAL DE ARAGÓN; DEPARTAMENTO DE CULTURA Y TURISMO. *Jaime Gil de Biedma y su generación literaria*. Zaragoza: Diputación Provincial, pp. 3-44.
- CASTILLO CÁCERES, Fernando (2011). *Tintín-Hergé: una vida del siglo XX*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- CERVERA, Juan (1992). *Teoría de la literatura infantil*. Valencia: Ediciones Mensajero.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2006a). *La vida en llamas*. Madrid: Visor.



- DE CUENCA, Luis Alberto (2006b). *Poesía (1979-1996)*. Madrid: Cátedra.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2014a). *Cuaderno de vacaciones*. Madrid: Visor.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2014b). "Luis Alberto Cuenca: `La cultura no es de izquierdas ni de derechas`", en http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/luis-alberto-cuenca-la-cultura-no-es-de-izquierdas-ni-de-derechas/ [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2021]
- DE CUENCA, Luis Alberto (2010). *El reino blanco*. Madrid: Visor.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2011). "Prólogo". En CASTILLO CÁCERES, Fernando. *Tintín-Hergé: una vida del siglo XX*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2013). "La alegre brisa de la literatura". En FUNDACIÓN MARCH. *Luis Alberto de Cuenca*. Madrid: Fundación Juan March.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2015). "Luis Alberto de Cuenca: `Hay que mezclar a Homero con Spiderman`", en <http://dialogados.com/entrevista-luis-alberto-de-cuenca-cultura-filologia-poesia-homero-spiderman/> [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2021]
- EIRE, Ana (2003). "La poesía de la experiencia en la postmodernidad: un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d'Ors y Andrés Trapiello". *Hispania*, 86, 2, pp. 220-230.
- FERRARI, Marta Beatriz (2010). *Vivir con las palabras: poesía y pensamiento en Carlos Marzal*. Mar del Plata: EUDEM.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1999). *Hergé ou Le secret de l'image: essai sur l'univers graphique de Tintin*. Bruxelles: Moulinsart.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992). *La poesía figurativa: crónica parcial de quince años de poesía española*. Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993). "¿Por qué no sirve para nada la poesía?". En GARCÍA MONTERO, Luis *et al.* *¿Por qué no sirve para nada la poesía?* Madrid: Hiperión, pp. 7-41.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994). "Los argumentos de la realidad". *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, n.º 1, pp.107-114.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996). *Aguas territoriales*. Madrid: Pre-Textos.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2003). "Poetas políticos y ejecutivos bohemios". En MARISCAL, José M.; PARDO, Carlos. *Hace falta estar ciego (Poéticas de compromiso para el siglo XXI)*. Madrid: Visor, pp. 11-23.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1996). *La nueva poesía (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- JIMÉNEZ, Nieves (2019). "Canciones completas. Luis Alberto de Cuenca", en <https://eltorotv.com/opinion/tribunas/canciones-completas-luis-alberto-cuenca-opinion-tribuna-20190617> [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2021]
- JUARISTI, Jon (1994). "El pacto realista". *Ínsula*, n.º 565, enero, 1994, pp. 25-26.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*. Madrid: Devenir.
- LANZ, Juan José (1998). "La joven poesía española. Notas para una periodización", *Hispanic review*, n.º 66, pp. 261-87.
- LANZ, Juan José (2006). "Introducción". En DE CUENCA, Luis Alberto, *Poesía (1979-1996)*. Madrid: Cátedra.



- LETRÁN, Javier (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- D'ORS, Miguel (1994). *En busca del público perdido: aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*. Granada: Impredisur.
- PEETERS, Benoît (2013). *Hergé, el hijo de Tintín*. Madrid: Confluencias.
- RIFFATERRE, Michael (2017). "La ilusión referencial". *Co-herencia*, 14, 27, pp. 13-37.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2004). "Realismos y autoreferencia en la poesía última española". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 16, pp. 207-28.
- SCARANO, Laura (2000). "La otra postmodernidad: reflexiones sobre España desde Argentina". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 12, pp. 257-281.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2010). *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.
- TENDERO, Arturo (2008). "Luis Alberto de Cuenca". *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, n.º 8, pp. 9-12.
- VILARÓS, Teresa (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2021

Fecha de aceptación: 13 de diciembre de 2021

Diablotexto

Digital



Pretextos



Diablotexto *Digital*



“Los mejores estudios filológicos sobre cualquier geografía o época también se definen por su porosidad, generosidad y amplitud de miras”. Entrevista al profesor Rafael M. Mérida Jiménez

JUAN MARTÍNEZ GIL
UNIVERSITAT JAUME I

Doctor en Filología Hispánica y profesor agregado Serra Húnter de literatura española y de estudios de género en la Universitat de Lleida desde 2006. Con anterioridad, ejerció la docencia en Rice University y en la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, así como en las universidades de Barcelona y Girona. Además de en España, ha sido ponente invitado en numerosos congresos y cursos en Alemania, Argentina, Brasil, Estados Unidos, Francia, México o Polonia. Sus investigaciones abordan un amplio grupo de temas y obras de las letras hispánicas, desde la Edad Media hasta el presente.

Entre 2021 y 2019, fue Investigador Principal de los proyectos “Representaciones culturales de las sexualidades marginadas en España” (FEM2011-24064) y “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P). En la actualidad, es IP de “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-06083GB-I00).

Entre sus aportaciones a los estudios de género y *queer*, pueden citarse las antologías pioneras *Sexualidades transgresoras* (2002) y *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (2009), la coordinación de volúmenes como *Minorías sexuales en España* (2013), *Hispanic (LGT) Masculinities in Transition* (2014) o *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas* (2019), así como el ensayo *Transbarcelonas* (2016). Como medievalista, destacan sus monografías *Fuera de la orden de natura: magias, milagros y maravillas en el “Amadís de Gaula”* (2001), *El gran libro de las brujas* (2005), *La aventura de “Tirant lo Blanch”* y de *“Tirante el Blanco” por tierras hispánicas* (2007), *Damas, santas y pecadoras. Hijas medievales de Eva* (2008), *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural* (2013) y *Sodomías hispánicas* (2021).



P.: Decía Borges, en su célebre *Aleph*, no saber quién era, pero sí conocer muy bien lo que había leído. Esa afirmación abre un conjunto de interrogantes a la vez que trata de responderlos: ¿Cómo hacer de la lectura una vida? ¿Qué tipo de lecturas han conformado y definido la suya hasta el momento?

R.: Jorge Luis Borges fue un lector eximio a quien pocas personas pueden compararse –al menos que conozca–. También era un “memorioso”, cualidad de la que carezco. Nunca he pretendido hacer una vida de la lectura, pero sin ella no sería quien soy y mi vida sería otra. No me arrepiento de haberle consagrado muchas horas: me entristece y estimula a un tiempo todo cuanto me falta por disfrutar. Mis lecturas han sido, y siguen siendo, las de un filólogo, que además es hispanista, en sus múltiples facetas, interesado en la historia cultural y en los estudios de género. Una lista sería inmensa y pecaría de olvidadiza y pedante.

P.: ¿Considera usted que leemos los clásicos, desde un punto de vista humanista e ideal, porque se han convertido en una manifestación autónoma e incontestable de calidad literaria o precisamente porque en tanto productos ideológicos de una época plantean cuestiones e interrogantes que perviven y nos interpelan en tanto lectores contemporáneos? Si es así, ¿Hasta qué punto la lectura de estos textos no supone un acto de reescritura o actualización continua de su contenido?

R.: Como docente e investigador suelo leer con formación filológica y deformación profesional. No existe una calidad literaria autónoma e incontestable tal: mi aproximación a la literatura clásica no pasa ni por su actualidad ni por su actualización, sino, acaso, por una contextualización que me permita analizar el legado pasado y reflexionar sobre su pervivencia en el presente, acción esta última que siempre acarrearé algo de inevitablemente subjetivo.

P.: En un momento como el que vivimos se hace cada vez más evidente la constatación de que el lugar desde el que se investiga en el campo de las humanidades y las ciencias sociales no es ingenuo ni inofensivo, sino que va



acompañado de toda una serie de presupuestos que nos definen como investigadores y que determinan el lugar desde el que abordamos el objeto de estudio. En relación a esto, ¿Cómo se define usted como investigador y qué discursos atraviesan y delimitan su formación como tal?

R.: No creo que pueda hablarse de un emplazamiento inofensivo exclusivo de las humanidades o de las ciencias sociales. La investigación en cualquier área de conocimiento jamás es ingenua, aunque haya algunas que se bañen con cierto halo immaculado y haya quien se lo crea. Mi formación en Filología Hispánica fue bastante tradicional y refleja los planes de estudios del sistema universitario español de la década de los 80, con sus luces y sombras. Creo que me han beneficiado algunas circunstancias vitales (como haber nacido en Barcelona y ser bilingüe) y otras tantas decisiones (como realizar mi tesis doctoral sobre literatura medieval o trabajar en el medio académico estadounidense durante unos años), pues me han enriquecido como persona, como docente y como investigador. No sé si sería acertado definirme como un hispanista con mucha curiosidad y, a veces, heterodoxo en comparación con el talante más extendido.

P.: En el desarrollo de las corrientes culturales y artísticas que han consolidado el estudio y análisis de la práctica literaria medieval, uno de sus muchos ámbitos de interés, se hace cada vez más evidente la necesidad de incorporar perspectivas transliterarias y enfoques transdisciplinares para enriquecer la reflexión y descubrir otros senderos de estudio. Sin embargo, ¿Cómo abordar una investigación en el campo de la historia y crítica de la Literatura Medieval en el ámbito de las Literaturas Hispánicas a partir de disciplinas específicamente filológicas y otras colindantes, como pueden ser la sociología o la historia del arte y la cultura, y cómo justificarla?

R.: Un buen medievalista es, por definición, “transdisciplinario”, “interdisciplinario” y “translitterario”. No es un mérito, sino requisito previo, si uno no se limita a trabajos de ecdótica –y ni así-. Añadiría, por otra parte, que los mejores estudios filológicos sobre cualquier geografía o época también se definen por su porosidad, generosidad y amplitud de miras. Quien desee ser un



buen filólogo que aprenda de los mejores maestros: pienso, por ejemplo, en un Martín de Riquer. Cuestión aparte es que esa formación no se adquiriera en cinco años, sino que es un aprendizaje que, con suerte, dura toda una larga vida. Uno no debe desanimarse ni paralizarse, pues se hace camino al andar.

P.: Su perfil como investigador a día de hoy es muy inusual: cultiva tanto las letras medievales como las literaturas contemporáneas, manteniéndose activo en ambas. Del mismo modo, si revisamos sus publicaciones encontramos trabajos de otros periodos como pueda ser su edición de las cartas y reflexiones de Santa Teresa o su trabajo sobre Su único hijo, por lo que los siglos de oro y el diecinueve tampoco le son ajenos. Del mismo modo, sus investigaciones son multimodales -trabajos sobre el cine, sobre cómic- e incluso interfilológicas -una nada desdeñable cantidad de publicaciones en torno al ámbito de la literatura catalana. Podría aplicársele aquello de "Homo sum, humani nihil a me alienum puto" en su versión hispanista. Las nuevas generaciones se han educado en una universidad que los especializa en grado sumo y hasta las últimas consecuencias. ¿Qué consejos podría brindarles para escapar de esa sobreespecialización o sobre cómo convivir con ella sin perder el espíritu?

R.: Muchas gracias por vuestro comentario, que entiendo como un elogio. En mi época de estudiante también existía un cierto grado de especialización: nadie me enseñó nada en la universidad sobre cine o cómic, sobre estudios de la mujer y la sexualidad o sobre literatura catalana medieval. Lo que sucede es que en mi caso (les habla un investigador de 56 años), tal vez por mi talante personal también, decidí ampliar mis horizontes docentes e investigadores. En parte fue fruto del azar; en parte es resultado de mantener vivas las brasas del placer filológico y de la curiosidad intelectual. Este sería el mejor consejo, aunque comprenda que mi mirada retrospectiva sirva de poco. No es mala idea la especialización en una fase inicial; es pésima, a mi gusto, a medio y largo plazo.

P.: Muchos doctorandos se ven abocados al exilio académico en el extranjero tras acabar sus tesis doctorales, huyendo de un sistema que no



siempre valora los estudios humanísticos. Usted fue profesor en Rice University (Houston) y en Puerto Rico-Río Piedras ¿Cómo valoraría la experiencia y qué consejos daría para las nuevas generaciones? ¿Considera provechosas o necesarias las estancias largas en el extranjero para la carrera investigadora posdoctoral?

R.: El exilio académico siempre ha existido en todas las áreas de conocimiento, no solo en las humanísticas. En mi caso concreto fue una opción vital (pues antes de finalizar mi tesis doctoral trabajé durante muchos años en el sector editorial, en el que estaba plenamente instalado). Puedo asegurarles que, tanto humana como académicamente, los cinco años que pasé en Estados Unidos y en Puerto Rico me brindaron experiencias de indudable calado. Es diferente viajar como estudiante que, como profesor, para bien y para mal; aun así, no dudaría en recomendar el estudio de idiomas, las estancias en el extranjero y la participación activa en redes internacionales de investigación.

P.: *Sexualidades transgresoras* (2002, Icaria Editorial) fue una de las primeras publicaciones en el ámbito de los estudios LGTB y Queer en la academia española. Su prólogo, además, establece un panorama lucidísimo del ámbito de estudio, no solo en los EE. UU. sino también en España. Como editor del volumen, ¿cómo lo ve a casi 20 años vista? ¿qué nos podría contar de su gestación?

R: Esta antología nació en una encrucijada muy concreta, pues fue fruto de una invitación que se me hizo desde la colección en donde vio la luz (“Mujeres y culturas”, de Icaria) a raíz de mi incorporación a Rice University, en donde me había integrado en varios grupos interdisciplinarios de investigación –uno de ellos sobre temas LGBTQ- y existe una biblioteca de ensueño. El “encargo” fue un magnífico acicate personal e intelectual, pues me permitió iniciar una línea de investigación que hasta entonces había explorado poco. Creo que se trata de una compilación, pionera en lengua española, que ha gozado de enorme difusión y que ha permitido que muchas personas, a un lado y al otro del Atlántico, empezaran a conocer unas propuestas teóricas y metodológicas que trascienden el marco académico. La veo, además, como parte de un díptico, completado con



Manifiestos gays, lesbianos y queer (2009), y como abono de no pocas investigaciones, incluidas las mías, de las últimas dos décadas, tanto dentro como sobre todo fuera del ámbito filológico.

P.: Por otro lado, y en esta misma línea, es toda una obviedad afirmar que la introducción de perspectivas LGTB y queer en el hispanismo ha sido difícil y problemática en España. Durante más de una década había que acudir a los trabajos de hispanistas británicos y americanos para consultar investigaciones de este tipo. Parece que, con el cambio de siglo, este panorama empezó a cambiar, y a día de hoy contamos con una cantidad nada desdeñable de publicaciones. ¿Cómo ve esta situación a la entrada de la tercera década de este siglo XXI? ¿Cree que continúa habiendo cierta reticencia a su introducción en planes de estudio o publicaciones académicas dentro del ámbito del hispanismo español?

R.: Muchas veces cito el prólogo de una compilación de dos hispanistas muy relevantes (Francisco Márquez Villanueva y Luce López-Baralt), publicada en 1995, en donde recordaban que la provincia general de la sexualidad y el erotismo constituían la gran provincia, si es que no continente, todavía inexplorado de la expresión literaria en lengua española. Fíjense que no hablan de “homosexualidad”, sino de sexualidad, en general. Esto era así a fines del siglo XX, de manera que, tras el cuarto de siglo transcurrido, quedan todavía muchísimas tareas pendientes. A pesar de los indudables logros –frutos en muchos casos de apuestas individuales-, la filología hispánica en España sigue siendo mucho más conservadora o miope en relación a estos estudios de cuanto nos merecemos como sociedad.

21 de octubre de 2021

Diablotexto

Digital



Sobretextos



FERNANDO CANDÓN RÍOS: *LA SEMÁNTICA DEL PODER. LA POESÍA DE
BENJAMÍN PRADO*

Cádiz: Editorial UCA, 2020, 257 pp.

JOAQUÍN HIDALGO SAAVEDRA
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Fernando Candón Ríos, doctor en Artes y Humanidades por la Universidad de Cádiz, anteriormente profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en las universidades de Almería y Jaén, imparte clases de Literatura Española en la Universidad de Valladolid y, a rasgos generales, pretende con *La semántica del poder* realizar un “análisis de las relaciones de fuerzas dentro de los campos sociales del grupo de los poetas de la experiencia” (p.11). Partiendo del estudio concreto de la obra y persona de Benjamín Prado, el objetivo de dicho trabajo es demostrar que, en realidad, la posición hegemónica de este grupo de escritores no se debe estricta y únicamente a la calidad literaria de sus obras, sino también a la convergencia de ciertos factores circunstanciales que trascienden la misma.

Por la propia naturaleza de este ensayo y aunque sus contenidos desembocan en la dilucidación de unas conclusiones enraizadas en el plano de lo literario, los enfoques desde los que abordar las cuestiones planteadas son, sin embargo, multidisciplinares. La tesis fundamental que se plantea es que, en



el caso concreto de la figura de Benjamín Prado, que se selecciona por la riqueza de elementos sociales en su literatura y se utiliza para acotar el campo de estudio (lo que no impide que las conclusiones generales sean perfectamente aplicables al resto de poetas de la experiencia), “una serie de elementos socioeconómicos y culturales” son los que “definen su situación [la de Benjamín Prado] dentro del campo cultural” (p. 17) y, por esa razón, el autor desarrolla su libro “situando en el eje analítico a la sociedad y a la cultura como engranajes del presente ensayo” (p. 16).

Para la elaboración de su investigación, por un lado, el profesor Candón Ríos se centra en un marco histórico que abarca desde la llegada de la democracia a España (1978) hasta la actualidad, seleccionando, a su vez, un corpus bibliográfico de las obras líricas (no novelísticas ni aforísticas, que quedan excluidas) del poeta de la experiencia que no podría ser más completo, pues se extiende desde su primera publicación en 1986, *Un caso sencillo*, hasta una de sus últimas obras en 2014, *Ya no es tarde*.

Por otro lado, el desarrollo de la propuesta del libro, para una mayor sistematicidad, claridad y rigor, también se apoya, además de en las citadas referencias literarias, en el marco teórico propuesto en el ideario de Pierre Bourdieu. El motivo de la elección del método de análisis que el sociólogo francés propuso en su obra *Las reglas del arte* (1992) descansa en la necesidad de establecer una base conceptual que permita aunar los datos y reflexiones que desde los distintos marcos culturales se proponen en *La semántica del poder*. Los conceptos de Bourdieu (“binomio dominador–dominado”, “capital cultural”, “*habitus*”, “*illusio*” ...) están presentes en toda la obra y permiten que se logre cohesionar los diferentes enfoques culturales y mostrar las interconexiones entre los diferentes ámbitos abarcados, logrando extraer de todo ello una conclusión homogénea. Suponen dichas ideas, por tanto, los ejes teóricos de la obra que permiten a Candón Ríos realizar un estudio heterogéneo y plural, pero, ante todo, cohesionado y completo.

Dicho esto, en un plano más concreto, dejando a un lado el apartado introductorio y las reflexiones finales, el autor divide *La semántica del poder* en cuatro capítulos principales, destinado cada uno a la reflexión de unos de los



principales factores extraliterarios que, según Candón Ríos, han situado a la poesía de la experiencia (en general) y a la literatura de Benjamín Prado (en particular) en el lugar que ocupan en cuanto al plano cultural español.

El primero de ellos recibe el título de “La realidad histórica y cultural de Benjamín Prado”. En él se analizan, en esencia, las características del contexto en que el poeta irrumpió en la literatura española hasta el momento en que su figura pasó a ser la de un intelectual. El autor presta especial importancia a las circunstancias ideológicas, fuertemente influidas por el advenimiento de la postmodernidad, así como también atiende al estudio del panorama literario del tardofranquismo. El segundo se titula “Benjamín Prado como intelectual” y su principal cometido, además de una reflexión de la crisis definitoria del intelectual español a consecuencia de la relación con los *mass media* y la incertidumbre postmoderna, es el de analizar la figura de Benjamín Prado como “personaje público” de influencia cultural. Para ello, se realiza un recorrido por sus principales apariciones mediáticas tanto en medios radiofónicos y televisivos como en la prensa. El tercero, “Los premios literarios como fuente de capital: Benjamín Prado y la editorial Visor”, tiene como objetivo, desde el estudio de la historia y principales características de cada uno (con particular énfasis en la relación entre premiados, jurado y editorial), el esbozo de una opinión crítica y detallada de algunos de los premios literarios españoles más representativos y con los que Benjamín Prado fue galardonado (Premio Hiperión, Premio Ciudad de Melilla y Premio Internacional Generación del 27). Por último, Candón Ríos titula el cuarto capítulo de su libro (el de mayor importancia) “*Los poetas de la experiencia como agentes dominantes*” y, con él, recapitula todo lo analizado con anterioridad para, finalmente, bajo los conceptos fundamentales del método de análisis de Bourdieu, ponerlos en relación y así demostrar “la importancia de los factores [extraliterarios] que permiten a Benjamín Prado –en calidad de poeta de la experiencia– posicionarse como agente dominador en el campo literario” (pp. 167–168). Es decir: el prestigio, obtenido con los premios y las publicaciones en Visor; la visibilidad, dada por dicho prestigio y la pertenencia al grupo de los poetas de la experiencia, de gran importancia; la presencia mediática, muy recurrente y permitida por los dos factores anteriores; y la intelectualidad, que le otorga la



autoridad que complementan el resto de circunstancias. Merece destacar que en este capítulo, además, se deja un apartado a la reflexión acerca de las relaciones entre los poetas de la experiencia (el último gran grupo de escritores, según el autor) con lo que Candón Ríos llama “Generación Marwan”; unas relaciones que, según él, suponen algo insólito: “una grieta en la historia de la lírica contemporánea española” (p. 208).

Finalmente, tras este recorrido en el que, de manera paulatina, exhaustiva y, sobre todo, precisa, se han llegado a unas conclusiones últimas y fuertemente argumentadas, Candón Ríos concluye su ensayo afirmando de forma general que la condición de Benjamín Prado (y, por ende, del resto de poetas de la experiencia) “—como la de todos los autores pertenecientes al canon oficial, con independencia de su afiliación— se ve influenciada y mejorada por factores externos al campo poético” (p. 217). Es esta una idea espinosa pero, no obstante, también muy lúcida y argumentada, además de lo suficientemente general como para hacer de este trabajo un aporte de gran valor que abre las puertas a una perspectiva de análisis de la literatura contemporánea diferente, más completa, crítica y consciente.

Diablotexto *Digital*



FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES (EDS.)
ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ *CUATRO OBRAS POLÍTICAS: INQUISICIÓN DE
LUCIFER, LUIS DADO DE DIOS, MÁRTIR Y REY DE SEVILLA, SAN
HERMENEGILDO, EL REY MÁS PERFETO*

Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, 744 pp.

IVÁN GÓMEZ CABALLERO
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres lo han vuelto a hacer: han realizado una nueva y excelente edición de las obras del conquense Antonio Enríquez Gómez. Hasta el momento, el Instituto Almagro de teatro clásico de la Universidad de Castilla-La Mancha ha publicado la edición de varias de sus comedias y el poemario *Academias morales de las musas*. En el presente volumen se editan, como reza su título, cuatro obras políticas, y, naturalmente, se excluye la *Política angélica*, editada recientemente por Felice Gambin. La obra se estructura de la siguiente forma: edición y estudio de *Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos* (17-192 pp.), edición y estudio de *Luis dado de Dios a Luis y Ana. Samuel, dado de Dios a Elcaná y Ana* (195-388 pp.), edición y estudio de *Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo* (391-528 pp.) y edición y estudio de *El rey más perfeto* (531-679 pp.). A estos capítulos, hemos de añadir la bibliografía citada, índice de notas e índice general (683-740 pp.)



Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos es un relato lucianesco, al igual que los *Sueños* de Francisco de Quevedo, que no se publicó hasta bien entrado el siglo XIX. En ella, Antonio Enríquez Gómez arroja críticas agudas contra la sociedad del momento y, especialmente, contra la Inquisición. Aunque no se puede confirmar una fecha exacta de datación de la obra, según los investigadores tuvo que redactarse en su etapa vital de Ruan por la conexión intertextual que guarda con otras obras escritas en ese momento. Por otra parte, parece innegable que el modelo directo del criptojudío fue una de las obras magnas de Quevedo por la reiteración de chistes conceptuales, otros ecos intertextuales, misma visión del mundo y temas cercanos. Curiosamente, *El buscón* y *Sueños* se publicaron en Ruan a finales de la década de 1620. Asimismo, también influyó el tratado crítico *Artes de la inquisición española*, publicado en Heidelberg en 1567. La obra se ha transmitido en un único manuscrito, custodiado en el Archivo Municipal de Ámsterdam. Así, solamente existe una edición crítica publicada por Constance Rose y Maxim Kerhof en 1992, si bien difiere con esta en la puntuación y en la modernización (o no) de algunas grafías.

La segunda obra, *Luis dado de Dios a Luis y Ana. Samuel, dado de Dios a Elcaná y Ana* es un tratado político de exaltación del nacimiento del entonces príncipe, pero luego rey, Luis XIV y de la reina regente Ana de Austria, a quien ya le había dedicado unos cuantos versos en *Academias morales de las musas*. No cabe duda de que el texto es un acercamiento político de Enríquez Gómez a la aristocracia francesa para abrirse un hueco en la sociedad del momento. En definitiva, se trata de un *speculum principium* que elogia los principios de la monarquía absolutista, al mismo tiempo que defiende la meritocracia, la tolerancia religiosa y las clases medias.

Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo es una comedia hagiográfica escrita en su regreso a España a finales de la década de 1640 publicada bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate. La comedia aborda la guerra civil entre el rey godo Leovigildo y su hijo Hermenegildo, transmitiéndose, pues, en dos ediciones sueltas del siglo XVII. *El rey más perfeto* también es otra comedia redactada en la misma época y en las mismas circunstancias vitales de Antonio Enríquez Gómez. Se trata de una comedia hagiográfica sobre el rey Fernando



III el Santo que apareció en el contexto de la canonización de los años 20 y 30, finalizada a finales del siglo XVII por el papa Clemente X. El personaje del rey difiere, no obstante, con el retrato habitual que presenta Enríquez Gómez, pues es virtuoso y justo. De igual forma, la comedia se ha transmitido en un único manuscrito.

Enríquez Gómez fue, como demuestra la obra, un hombre adelantado a su tiempo, con un pensamiento mucho más ilustrado que barroco. Aunque parece obvio y se da por hecho gracias a la talle investigadora de ambos catedráticos, las obras han sido editadas con el mismo rigor y exhaustividad de siempre. Estamos seguros de que la publicación de este volumen constituirá un punto de partida para los estudiosos de la obra del conquense poliédrico Antonio Enríquez Gómez, pero también resulta interesante para los estudiosos de las ideas políticas españolas (pero también criptojudaicadas) del siglo XVII, así como a los interesados en este ámbito histórico.

Diablotexto *Digital*



MANUEL V. VILANOVA: *PAISAJES ESCÉNICOS*

Vila-Real: Fiestacultura, 2020, 412 pp.

JESÚS PERIS LLORCA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Manuel V. Vilanova tiene una dilatada experiencia como creador, como director escénico, como hombre de teatro y, en concreto, como hombre de teatro de calle. Uno de los miembros fundadores de Xarxa Teatre, su nombre se encuentra entre los responsables de espectáculos míticos como *Nit màgica* (1985) o *Veles e vents* (1994). Además, ha pensado y teorizado sobre la especificidad del teatro de calle, ha reivindicado su plena dimensión teatral y sus posibilidades expresivas y ha impulsado la investigación y la crítica sobre él. No en vano es director de *Fiestacultura*, sin duda la revista más importante dedicada monográficamente al teatro de calle en España.

No es extraño entonces que haya sido el autor de una obra tan ambiciosa como este volumen que veía la luz en plena pandemia como una declaración de intenciones y de fe: es un repaso a la historia del teatro de calle, en España pero no sólo, y también un completo estado de la cuestión, incluyendo una reflexión sobre los problemas y los retos a los que se enfrenta. Está además cuidadosamente editado e incluye una gran cantidad de fotografías muy elocuentes y bien escogidas.



El libro tiene un propósito y una concepción enciclopédica y como tal está destinado a convertirse en una obra de referencia, en un punto de partida imprescindible para futuras investigaciones sobre el tema.

Estructurado en cinco capítulos, el primero de ellos, “Entremeses”, está dedicado a trazar la genealogía -en el teatro de calle está de hecho el origen mismo del teatro moderno, como nos explica el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas y como recuerdan Ríos y Solano en la inolvidable *Ñaque o De piojos y actores* de José Sanchis Sinisterra- y la especificidad actual del teatro de calle como disciplina escénica.

El segundo capítulo, “Los cimientos”, hace un amplio repaso con perspectiva internacional a los orígenes e influencias del teatro de calle actual, desde las propuestas vanguardistas de volver a sacar el teatro de las salas, a las fiestas y rituales colectivos, pasando por la neovanguardia, la agitprop, el teatro radical americano, el teatro físico, el happening o las artes de calle en Francia desarrolladas al calor de las revueltas de mayo del 68. Se trata de trazar no sólo un esbozo de historia sino también de desplegar el amplio abanico de posibilidades y lenguajes que pone en escena el teatro de calle en diferentes momentos y lugares.

En el tercer capítulo, “El nacimiento”, comienza una historia del teatro de calle contemporáneo en España, que continúa en el cuarto, “La época dorada”. Sitúa su origen en el teatro independiente de los años setenta y recorre su edad dorada, su auge en el entorno de las políticas culturales de la democracia española en los años ochenta y noventa, que situará a algunas compañías españolas en el centro de la escena europea, la época que califica como “la primavera de los festivales” y la posterior crisis y esclerotización.

Estos capítulos, documentadísimos, clasifican y reseñan una enorme cantidad de espectáculos y trazan la historia de numerosos grupos de teatro de calle de todos los rincones del estado español, pero además en ellos Vilanova diagnostica, y no duda en ofrecer una mirada crítica y en señalar las causas de determinados procesos preocupantes. “La opinión dominante en aquellos momentos, incluso en parte de la profesión, era que la ayuda institucional al teatro debía dedicarse casi exclusivamente a los centros de producción con que las propias instituciones se dotasen. Aquel error frenó el desarrollo de una



iniciativa privada de principios democráticos en España”, escribe por ejemplo en la página 172. Los propios presupuestos culturales de las administraciones públicas se verían lastrados a partir de la segunda mitad de los años noventa por la amortización de la deuda contraída por la construcción de enormes y costosas infraestructuras.

El quinto capítulo, “De la crisis a la pandemia”, traza con idéntica voluntad de exhaustividad enciclopédica un panorama del estado actual de la escena del teatro de calle, que es por momentos censo y catálogo. Pero también, de la misma manera que había hecho en el recorrido histórico, ofrece en tono ensayístico reflexiones sobre la situación actual y sobre sus problemas, enraizados en procesos sociales y políticos más amplios. “Estamos en un momento complicado para las artes de calle. Conceptos antiguos y legítimos que han surgido con fuerza -como privacidad, seguridad, o libertades personales- pueden pasar por encima de políticas culturales y coartan muchas veces los conceptos de creatividad, exhibición e incluso, muchas veces, de libertad”, puede escribir por ejemplo en la página 322. Eso, y la reducción del mercado y de las ayudas institucionales redundará, entre otras cosas, en la autocensura, la despolitización, la renuncia a la innovación y la apuesta por el pequeño formato. Frente a ello, el texto de Vilanova se convierte por momentos en programático y propone un rearme estético e ideológico: “Hay que recuperar un teatro popular en el que prime la calidad escénica y no reducirlo a meras actividades para ‘distraer ’a la gente de sus problemas” (p. 324).

En resumen, *Paisajes escénicos* es una obra monumental, a veces torrencial, con un ligero desorden, pero siempre informativa e interesante y por momentos apasionante y apasionada; una combinación muy estimulante de documentación y reflexión, de erudición y de observaciones certeras nacidas de la experiencia, de repaso y de programa y poética para el presente y para el futuro. Y, además de todo ello, un sostenido ejercicio de amor al teatro de calle y al teatro en general. “Confío plenamente en la humanidad y en esa confianza humanista es donde veo las artes de calle como un gran motor de enriquecimiento cultural, artístico e intelectual de toda la gente”, escribe en el epílogo. Y poco después, añade: “Nuestra apuesta ha de ser la de dar una nueva oportunidad al arte mediante la valentía y la denuncia. Dar una nueva



oportunidad a la libertad de expresión”, para acabar con una hermosa y esperanzada declaración de intenciones y principios invocando a Max Aub: “El arte escénico debe retornar a la calle para reivindicar la dignidad humana. Debe dejar de ser el hermano menor del teatro. El valor añadido que aporta la calle en la formación de la ciudadanía no debe ser menospreciado. Max Aub ya lo decía: ‘El arte por el arte es una imbecilidad. ¿O habéis oído hablar del arte por el no arte?’ Y añadía: ‘Creo que la literatura tiene algo más que hacer que ser bonita: debe tener razón’”. Todo un programa ambicioso y oportuno para el presente del teatro y de la sociedad.

Diablotexto *Digital*



RAQUEL MACCIUCI (ED.): MANUEL VICENT *CONTRA PARAÍSO*.

Madrid: Cátedra, 2020, 511 pp.

MARIELA SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA - CONICET

La edición de *Contra Paraíso* de Manuel Vicent realizada por Raquel Macciuci para la editorial Cátedra reúne numerosos elementos susceptibles de potenciar la lectura de un texto exquisito en múltiples niveles de sentido y empleo de la lengua literaria. Lejos de constituir un andamiaje asistencialista, tanto el estudio introductorio –sumamente pormenorizado, a la vez que fluido y de amable lectura– como las documentadas notas al pie que acompañan la novela –de una exhaustividad explicativa sorprendente y al mismo tiempo ágil–, las observaciones comparativas con las ediciones previas –también en nota al pie, reveladoras, por momentos, de llamativas opciones e incluso de silenciamientos–, y el glosario –desplegado al final del libro, lo cual facilita la eventual reiteración de la consulta para familiarizarse con términos muy específicos– se entrelazan con el cuerpo del texto vicentino en una complementariedad beneficiosa para conocedores del autor y de la obra, como así también para nuevos lectores. La edición de Macciuci resulta inclusiva para miradas provenientes de generaciones y latitudes distantes sin dejar de tener en el lector español y en el especialista en literatura española también un destinatario privilegiado. Se subraya, de este modo, la universalidad de *Contra Paraíso* que, aun en su innegable pertenencia a unas coordenadas



espaciotemporales precisas, toca cuerdas que interpelan aspectos de iniciación, aprendizaje, desencanto, incompreensión y conocimiento humano que trascienden el mundo de la Vilavella natal de Vicent y de las localidades cercanas.

Si bien en estas líneas me aboco a las aportaciones que la edición brinda, cabe observar que el propósito de que el centro sea la novela nunca se pierde de vista. Cada pasaje de *Contra Paraíso* mantiene su autonomía y, a la vez, su carácter relacional con la narración de forma integral. La edición crítica destaca la entidad de cada uno de los descubrimientos articulados en los 52 capítulos de la novela, en los dominios de las más extremas problemáticas de posguerra, los lazos familiares, el despertar de la sexualidad, las desigualdades sociales, la educación formal y la exploración de vías alternativas de formación, el universo de la lectura, los interrogantes ante la muerte y otros “distritos” de la infancia, sin dejar de conjugar los claroscuros de los tiempos del relato con una prosa que los yuxtapone y hace convivir las paradojas y sentimientos encontrados del niño cuyo microcosmos se configura.

La experticia de la docente e investigadora a cargo de la edición crítica se manifiesta en las diferentes instancias paratextuales enunciadas sin alarde del evidente dominio, de la trayectoria en el estudio del autor y del cuidadoso trabajo de investigación y cotejo llevado adelante para la ocasión. Prevalece una laboriosa edición especializada y al mismo tiempo accesible, puesto que predomina la claridad, la explicación ante decisiones puntuales y la pertinencia de indagación en pormenores, acotaciones, ampliaciones, siempre en función del mayor conocimiento posible o, en alusión a otro título vicentino, siempre “a favor del placer”, en este caso, del placer del texto.

La “mínima presentación”, frase con que se titula la introducción, implica un primer guiño al tono vicentino y a la captación de contrastes, ironías, convergencias oximorónicas y fricciones, ya que despliega un estudio que da cuenta de un vasto conocimiento de la obra del autor, saberes sucintamente seleccionados pero sin que sean soslayadas cuestiones que, pese a no ser privativas de la novela que se introduce, ofrecen un necesario panorama y una puesta en correlación con diversas etapas de producción. Ya desde las páginas iniciales, Macciuci considera asimismo las distintas ediciones



existentes y su exposición deja expresa la importancia de *Contra Paraíso* en tanto apertura de trilogía, a la vez que advierte sobre su relativa invisibilidad, debida a cierta discontinuidad editorial, variedad de formatos y virajes en materia de recepción. Se cumple, por tanto, el objetivo de que la edición de Cátedra saque esta novela de cierta intermitencia de recepción e invite a lecturas apuntaladas por una inmersión metódica y analítica, permeable a sucesivas y actualizadas perspectivas. Las contextualizaciones histórica y geográfica, junto con las puntualizaciones que echan luz sobre los años de iniciación narrados, favorecen la comprensión de las referencias extratextuales de cada episodio y contribuyen a situar y ponderar con detenimiento los avatares que conforman ese edén a contracorriente que antecede a *Tranvía a la Malvarrosa* y *Jardín de Villa Valeria*. Asimismo, la reunión sistemática de todo lo que concierne al desempeño de Vicent en variados roles vinculados a la escritura, medios, círculos de pertenencia y soportes de publicación conforma un caudal de saberes más que apropiados para una mayor reflexión sobre la poética del autor y para sopesar determinadas decisiones estéticas puestas en juego.

La pericia, por parte de Raquel Macchiuci, en torno de herramientas teóricas del plano de la narrativa, la memoria, las escrituras del yo y la literatura de formación, entre otros anclajes del estudio introductorio, se despliega en pos de una capitalización analítica aplicable a la obra en cuestión. Podemos advertir cierta mirada reñida con determinados excesos de inflación teórica que en el ámbito de los estudios literarios han venido a complejizar las textualidades autorreferenciales, y en este punto podría propiciarse algún debate acerca de la línea que se traza en la introducción entre autobiografía y autoficción, sin embargo esto no deja de ser otro de los puntos en los que la edición da cabida a una gran apertura y a diferentes aproximaciones.

El respeto por el texto y por el autor se manifiesta de manera directa en la explícita participación de Vicent en el proceso de edición, en la desambiguación de algunos puntos en concreto, pero también en el rastreo que abarca desde las más puntillosas referencias del reino animal hasta el trazado de un panorama humano signado por acontecimientos traumáticos que, no obstante, son aludidos siempre en esa vicentina tensión entre la



pérdida, el sufrimiento, la desolación y lo lúdico, el humor ácido que desacomoda, la preeminencia de lo sensorial, el posicionamiento que desafía lugares de autoridad, poder y opresión, al tiempo que los desenmascara y expone. Solamente para dar algunos ejemplos, ya que se tornaría inabarcable un recorrido minucioso en este espacio, es muy atendible la dedicación que la edición crítica de Macciuci concentra en contextualizar y explicar prácticas propias de la religión católica, que pueden resultar del todo ajenas a muchos lectores. La precisión en cuestiones de calendario, descripción de tareas y ceremonias, e incluso de los más específicos objetos presentes en la liturgia evitan eventuales interrupciones para acudir al diccionario e incluso previenen la dispersión que conllevaría pasar por alto episodios trascendentes para la coherencia del relato y para la internalización de la ironía. Otro ejemplo puede ser el detenimiento en oficios que han desaparecido y que se comprenden mejor con una apoyatura que contemple a los sujetos, el escenario de acción y las herramientas empleadas en ellos.

En un equilibrio que no obtura sentidos, la edición crítica cumple la expectativa de acompañar la lectura, iluminar contenidos que pueden ofrecer dificultades de comprensión o resultar crípticos, contextualizar, develar o subrayar relaciones entre personajes, épocas y espacios, abrir vías interpretativas, ofrecer medios sin direccionar de una manera preestablecida y concluyente. Macciuci consigue ese complejo balance entre, por un lado, un saber caudaloso y detallado y, por otro lado, una intervención que no coarta posibilidades de disfrute del texto en sí. Es algo que guarda cohesión con la poética vicentina, en un aprovechamiento y una exploración que se ven enriquecidos por señalamientos deudores de una amplia experiencia, investigaciones previas y recientes, y un meticuloso estudio del texto, del trasfondo y de las ediciones anteriores. Tanto para el especialista que lo relea como para el estudiante o el lector ajeno a la esfera académica que se asomen por primera vez a Vicent y en particular a *Contra Paraíso*, la edición de Cátedra llevada a cabo por Macciuci garantiza una inmersión que atiende los más diversos aspectos requeridos para una profundización informada.

Para concluir, viene a cuento remarcar que si la lectura de *Contra Paraíso* nos enfrenta, desde un calibrado extrañamiento, por un lado con los



rincones nada amables del mundo que atraviesa (y por el que se ve atravesado) el protagonista, con sus injusticias y discordancias, con sus despertares de vacío y desajuste, por otro lado el espesor de la sensualidad manifiesta en colores, detalles de la vida cotidiana, experimentación de paisajes, texturas, sonidos, sabores y olores se comprende y “degusta” con más pausa y dedicación con una edición crítica como la que aquí se reseña. En el delicado ejercicio profesional que presupone editar un texto de creación como el de Manuel Vicent, la tarea de Raquel Macciuci se concentra en proyectar iluminaciones sobre el texto literario, muchas de ellas imprescindibles para quienes nos acerquemos desde tiempos y espacios foráneos con respecto a los del relato, otras, enriquecedoras para renovadas lecturas de *Contra Paraíso* e incluso para la continuidad en el conocimiento de obras posteriores con las que dialoga y se retroalimenta.

Diablotexto *Digital*



CARMEN GAITÁN SALINAS (ED.): MANUELA BALLESTER *MIS DÍAS EN MÉXICO. DIARIOS (1939-1953)*
Sevilla: Editorial Renacimiento, 2021, 928 pp.

LUCRECIA DE DIOS JIMÉNEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La obra ante la que nos encontramos es una cuidadosa edición de los diarios que Ballester escribió durante el periodo 1939-1953. Pero el lector que se adentre en estas páginas va a encontrar mucho más que esto. No solo por la completa edición llevada a cabo por la pluma de Gaitán Salinas, sino porque los propios diarios aportan una mirada poliédrica de lo que supuso el exilio republicano: la mirada de una artista, de una madre, de una esposa, de una ciudadana comprometida con la lucha antifascista; la mirada íntima, pero también pública sobre todo lo acontecido en esos años y mucho más. Así lo sugiere Gaitán Salinas, quien apela a que la edición de estos diarios contribuya a la puesta en valor de la ilustradora y sean el primer paso para futuros estudios sobre ella y sobre el exilio republicano en México.

El volumen se abre con dos textos introductorios que hacen una breve presentación del libro y de la figura de Ballester. A esto le siguen los textos íntegros de los cinco diarios de la artista, además de una memoranda. Tras esta, Gaitán incluye las notas que completan el texto y que así, al ser tan detalladas, no interrumpen la lectura de los diarios. El libro se cierra con dos apéndices, el primero de ellos dedicado a una serie de ilustraciones de los



diarios; esta serie de fotografías muestran algunas páginas de los diarios inéditos, lo que siempre despierta la curiosidad del lector que se asoma, cual *voyeur*, al mundo íntimo y privado de la autora. El segundo apéndice recoge un árbol genealógico —que seguro resultará de gran ayuda a todo aquel que se adentre en la vida de Manuela Ballester— así como un índice onomástico que cierra la edición.

Como sugiere el título, esta obra recoge el periodo que Ballester pasó en México, pero la sucinta —aunque exhaustiva— biografía con la que Gaitán Salinas abre la obra nos deja ver qué hubo antes y después de México en la vida profesional y personal de Ballester. Gaitán Salinas muestra al lector numerosos detalles de la vida de la autora: sus primeros años y trabajos, la guerra y el exilio, su paso por México y por la República Democrática Alemana, los diferentes encargos y colaboraciones con revistas e instituciones de la época, sus intereses artísticos, su lucha incansable contra el fascismo...

Gaitán Salinas no deja nada al azar y el lector podrá estar seguro de que lo que encontrará son los diarios completos de Ballester de este periodo, pese a las dificultades que esto ha podido conllevar para su editora. Y es que, como bien se apunta en la introducción, Ballester empleó durante estos años más de un diario, a veces de forma simultánea, además de hojas sueltas en las que iba anotando sus preocupaciones del día a día. Como muy bien se detalla en la introducción del volumen, se encuentran aquí los textos redactados en hojas sueltas —cuyo material es el correspondiente a los años 1939-1941—; una libreta rayada, fechada entre 1942 y 1945, y otro cuaderno para los años 1945-1948, siendo ambos simultáneos con el diario verde —que abarca desde 1944 hasta 1948—; finalmente, Ballester empleó un diario rojo, escrito en valenciano y que recoge los años 1949-1953.

La totalidad de estos escritos constituye el grueso del volumen. No obstante, Gaitán Salinas advierte que se han omitido algunas notas porque interrumpían el *continuum* del corpus; es decir, que entre el corpus y las notas excluidas existía un amplio vacío. Sin duda, pensamos que estas exclusiones no suponen una falta documental ni dejan incompletos los diarios. Por otra parte, ante la cuestión de la simultaneidad de los diarios y, para facilitar la lectura de estos, la obra agrupa los textos según la fecha. Estos aparecen



separados con un espacio en blanco si se trata de anotaciones de un mismo diario, pero en momentos diferentes; en cambio, una raya separa los textos que, aun perteneciendo a la misma jornada, se escriben en libretas diferentes.

La cuestión lingüística es asunto relevante en la edición de esta obra, pues Ballester es valenciana y, como bien apunta Gaitán Salinas en la introducción, es el valenciano la lengua que empleaba, al menos, con sus familiares. Sin embargo, los primeros diarios —que ocupan los primeros siete años del exilio— están escritos en castellano. Gaitán Salinas especula sobre cuál puede ser el motivo de este cambio lingüístico del castellano al valenciano, que se produce una vez termina la Segunda Guerra Mundial. Para su editora, puede que Ballester confiara en la vuelta a casa y que esa esperanza, truncada con el final de la guerra, la moviese a vivir de la forma más valenciana posible en el exilio. Así, en los últimos escritos del periodo —los correspondientes al mencionado diario rojo—, Ballester escribe en la lengua de la capital del Turia. Gaitán Salinas opta por presentar su edición íntegramente en castellano —a excepción de algunas palabras clave—, ya que una edición doble hubiera engordado el ya de por sí extenso volumen.

En conclusión, *Mis días en México...* es sin duda una obra con un gran trabajo crítico detrás. El cariño y la profesionalidad con la que se ha tratado la vida de Ballester es visible en cada una de sus páginas. El volumen rescata y revaloriza la figura de una artista que ha formado parte de esa nómina de ausentes de nuestra historia, tanto por su género como por su condición de exiliada. Confiamos en que estos diarios, acompañados del cuidadoso estudio de Gaitán Salinas, ofrezcan ese *otro* testimonio y hagan reverdecer los estudios interdisciplinarios sobre su figura.

Diablotexto *Digital*



GEMMA PELLICER: *MEDIDAS EXTREMAS*
Sevilla: Renacimiento, 2021, 120 pp.

CARLOS HERNÁNDEZ GARCÍA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Gemma Pellicer es licenciada en Filología Hispánica y Periodismo, y trabaja como crítica literaria para la revista *Quimera*. A lo largo de su obra, la escritora ha mostrado una clara preferencia por la narrativa breve, a medio camino entre la poesía y el microrrelato. En esta obra, publicada por la editorial Renacimiento, aborda el género aforístico, demostrando en ello unas excelentes aptitudes.

El libro se divide en tres capítulos, a saber: “Esencias”, “Existencias” y “Aproximaciones”, que tienen la función de servir como bloques temáticos en torno a los cuales giran los aforismos dispuestos en cada uno de ellos. Esta división tripartita resulta, a nuestro parecer, realmente acertada, ya que el escritor de aforismos siempre corre el riesgo de mostrar una cierta arbitrariedad en cuanto a la disposición de los mismos en una recopilación. No obstante, en esta obra cada apartado delimita claramente la razón de ser de los aforismos, así como el tema subyacente a ellos. En cuanto al sentido de los capítulos, consideramos que puede entenderse como una comparación con las dos propiedades de la realidad (la sustancia y el accidente) y la imagen que se le presenta al sujeto (la percepción). Así, vemos que bajo este aparente disfraz de simplicidad se halla todo un complejo armazón teórico que ordena el sentido de la obra.



En consecuencia, el volumen pretende dar cuenta de una determinada cosmovisión mediante el ingenio lingüístico, plasmado a través de constantes dobles sentidos en las palabras y de hábiles comparaciones conceptuales; todo ello acompañado a menudo de un cierto tono cómico que ameniza la lectura de la obra. Estas características sitúan a la autora en la tradición aforística en lengua española, pues en sus breves sentencias se constata claramente la influencia de los Machado, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna o Monterroso, pero sobre todo la del poco conocido en España, aunque brillante escritor, Nicolás Gómez Dávila. Precisamente, las citas que preceden a los tres capítulos del libro son del citado autor colombiano, quien denominaba *escolios* a sus aforismos. Es forzoso incidir en este hecho, ya que la particular visión del mundo que tiene este autor, así como sus recursos literarios, se dejan notar notablemente en *Medidas extremas*.

En lo que respecta a los temas abordados en los aforismos de la obra, cabe destacar el amplio registro de asuntos que la autora suscribe, desde cuestiones de actualidad hasta reflexiones más generales, relacionadas con la filosofía o con la literatura, entre otras. De entre todos los temas, la reflexión sobre el paso del tiempo es el eje fundamental en torno al cual gira gran parte de los aforismos. La huella quevediana queda patente en la visión de la temporalidad y de su efecto en la condición humana; no en vano, la autora ya ha constatado su admiración por el escritor en algunas entrevistas. Por otro lado, Pellicer no rehúye la crítica a la modernidad, incidiendo a menudo en las contradicciones propias de nuestro tiempo, especialmente en lo relativo al avance tecnológico y la consiguiente deshumanización de la sociedad. Es aquí donde el humor está presente de un modo más evidente, pues evita caer en un excesivo moralismo, conjugando estupendamente ingenio y reflexión. Del mismo modo, esta manera de afrontar con humor situaciones que resultan *a priori* poco cómicas lo utiliza para reflexionar sobre el sufrimiento, otro de los temas en los que demuestra una notable agudeza.

Asimismo, la obra no se limita a tratar temas tan abstractos y generales, sino que también hace un repaso de ciertas cuestiones de actualidad, dejando en ellas la peculiar impronta de la autora. Es notorio cómo, de entre los temas de actualidad, el del nacionalismo ocupa un lugar preeminente, pues abundan



las críticas hacia este hecho contemporáneo. Tanto es así que uno de sus aforismos se desprende del retoricismo imperante en la obra para emitir un claro juicio sobre la actualidad: “Puigdemont o el sembrador de discordias.” Por otro lado, también son sumamente interesantes los aforismos que reflexionan sobre la propia literatura, en los que refleja la particular visión que la autora tiene del hecho literario. No podemos evitar reproducir el siguiente aforismo, que condensa todas las características presentes en sus breves sentencias: “Si bien el *aforismo* se presenta en ocasiones como un pensamiento *deforme*, esto es, «desproporcionado o irregular en la forma»; otras veces, se revela *disforme* en el fondo e, incluso, absolutamente *disconforme*, conforme a su naturaleza rebelde y amorfa. De ahí que todo aforismo sea, en alguna forma, un *amorfismo*.” Con esta breve sentencia Pellicer parece reivindicar el aforismo como un género muy adecuado para una presentación sencilla pero eficaz del pensamiento de un autor, lo cual actúa como justificación del libro.

Por último, creemos que el mayor mérito de *Medidas extremas* es la ambigüedad de la obra misma. Ambigüedad en tanto que no se precisa la intención exacta de la obra, obligando en consecuencia al lector a que tome parte tanto en la interpretación como en la construcción del sentido; ya que, por un lado, el libro parece ser un cauce de reflexión para la propia autora, actuando como una “oración secularizada” que se sirve de la literatura como medio para aproximarse a lo trascendente. Por otro lado, tanto los aforismos de carácter más abstracto como los que apuntan directamente a la realidad suponen un buen motivo de reflexión para el lector, que se ve obligado a desentrañar el sentido de los ingeniosos juegos verbales. Es por ello por lo que la obra ofrece un gran interés para el público actual, que difícilmente se mantendrá impasible ante esta original recopilación.

Diablotexto *Digital*



IOANA GRUIA: *LA LUZ QUE ENCIENDE EL CUERPO* (PREMIO DE POESÍA
HERMANOS ARGENSOLA, 2021)

Madrid: Visor, 2021, 87 pp.

LUIS ESCAVY
POETA

En pocas ocasiones tiene uno la fortuna de hablar de un libro tan maravilloso como el de Ioana Gruia (1978, Bucarest). La poesía, ya lo sabemos, es un camino irregular, en el que necesariamente tiene que haber altibajos por el hecho sencillo de que es el reflejo de una vida. Cuando nos encontramos con una poeta que navega en los desequilibrios de su historia y es capaz de mantener una coherencia narrativa, que no solo no desmerezca sus nuevos poemas por ser tan espléndidos los otros, sino que además todos juntos formen un viaje con sentido, hablamos de una gran poeta.

La narrativa de una historia cobra más fuerza si empieza en el principio. Esto parece una evidencia pero no lo es en absoluto. En la vida, por supuesto, es natural, puesto que por mucho que queramos escaparnos de nuestros recuerdos, no hay nadie que pueda huir muy lejos del pasado, siempre a la sombra de la persona que ahora somos ; pero, en el arte, la ruptura de nuestra narrativa es un proceso verosímil, a veces necesario, en el que muchas veces es preciso distanciarnos de lo anterior para emprender un camino que parte del ahora.



Esto crea diferentes puntos de partida y diferentes historias, que no dejan de ser sensatas, pero que no están unidas por una única versión mantenida a lo largo del tiempo ni defienden de la misma forma lo que fuimos, lo que somos y lo que estamos empezando a ser. Por poner un ejemplo de una narración extraordinaria, recuerdo *La Odisea*, el viaje de un hombre que se marcha de su casa y recorre un camino que sobre todo es hacia dentro. Ulises vuelve cuando se da cuenta de que es él quien se ha perdido, pero durante todo el tiempo anterior entiende que en su vida todo, la guerra, la patria, el amor, la fragilidad, la duda, está vertebrado por un destino que no depende de nosotros.

La Odisea es un texto de amor, como lo es *La luz que enciende el cuerpo*. Ulises no renuncia nunca a su hogar, igual que loana no renuncia a sus libros anteriores. A su poética, igual que al clásico griego, le une un fuego luminoso que es el del hogar, donde el lector puede siempre reconocer a la poeta por una cicatriz en la piel que no es tan antigua como la del héroe, pero que sí ha sido un accidente, porque el milagro de la identidad poética es un don que no puede elegirse.

loana Gruia nos regala este magnífico poemario, *La luz que enciende el cuerpo*, que resultó ganador del Premio de Poesía Hermanos Argensola en su edición de 2021. A mí, desde su *Carrusel*, me conquistaron sus poemas de una manera poco frecuente. loana, no sé si por su condición extranjera, ha traído a la poesía en castellano la música de su país y ha sabido construir un idioma dentro de otro, con un ritmo personal que sería muy difícil confundir. Yo leo un poema de loana y sé que es de loana. Sus palabras, de alguna forma, siempre traen un aire a carrusel de finales del siglo XX en Bucarest, a un tango tranquilo, a un castillo abandonado en medio de un gran bosque, donde seguramente hubo un amor y alguien tocaba el piano lentamente mientras los dos amantes dormían abrazados.

En la primera parte de este libro, “Las mujeres de Hopper”, título bellissimo por otra parte, la contemplación del exterior revela un interior de sombras y luces. Yo no sé qué ve loana cuando se mira contemplar por la ventana, o a una mujer que se parece a ella, pero sí sé que sus palabras me trasladan a una vida secreta que a diario imagino pero que no tengo. Esa vida



es distinta para cada lector, pero el magnetismo que nos lleva a imaginarla nace de un lugar común.

La segunda parte es la que da título al libro: “La luz que enciende el cuerpo”, y es también la más breve, quizá porque el poema “Salvavidas” es suficiente para mantener él solo una sección. Hay un verso que me gusta mucho, “un cuerpo hecho de piel y pensamiento”. Es una idea seductora y presente en todo el poemario y con la que además estoy de acuerdo: yo también he pensado que la piel del otro puede salvarnos de un destino más turbio y que el deseo se parece mucho a la esperanza.

La parte tercera es la columna del libro, donde el deseo, el amor por su hija y el amor, que pudo ser y que no ha sido, el baile y la sangre gitana se dan la mano en poemas maravillosos entre los que destaco “Alguien que no era yo” o “Mujer en la ventana”, idea que nos traslada de nuevo al comienzo. Aquí la infancia deja paso a la madurez, y la madurez conlleva extravíos y decisiones que nos hubiera gustado tomar de otra manera. Ioana es esta música secreta que algunos escuchamos por las noches sin decírselo a nadie.

En la cuarta parte, “Parque interior”, la infancia se nos revela como el territorio al que ya no podemos regresar pero viene con nosotros. En su caso todo esto tiene otro sentido, porque vino de Rumanía cuando era muy joven. No sé si por eso hay tantas vidas en su vida y sus poemas están cargados de una pequeña tristeza por las cosas que no fueron.

En la parte quinta, ya casi acabando, aparecen las “canciones” y esa música que siempre va con ella y a la que yo hacía referencia al principio. No es una música triste, pero la vida, como ya nos ha enseñado Ioana en sus poemas, tiene sombras, espacios donde la luz es diferente y la alegría es un azar que disfrutamos. Un poema, “La canción de las cosas perdidas”, es especialmente emocionante.

En la última parte, “La casa de mi piel”, aparece otra vez el amor, pero ya no el amor de las cosas perdidas, sino un amor que devuelve la esperanza, en el que hay un banco, un mar de olivos, una noche de verano. Coge fuerza otra vez la idea de un cuerpo hecho de piel y pensamiento, que protege. Poemas como “Aline” o “Casa” reconfortan y dan calor al lector, que llega con el corazón agitado tras los bailes, las canciones y el amor difícil.



La luz que enciende el cuerpo es un libro al que vuelvo muchas veces y vuelvo porque lo reconozco, y porque me reconozco en él. Con la poesía de loana me ocurre lo mismo que a Ulises en *La Odisea*: el viaje más emocionante no es hacia lo desconocido.

Diablotexto *Digital*



ANDRÉS GARCÍA CERDÁN: *EL ÁRBOL DEL LENGUAJE. SOBRE LA POESÍA DE JULIO CORTÁZAR*
Madrid: Visor Libros, 2021, 270 pp.

VIOLETA NICOLÁS
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

La realidad no puede ser esto.

Johnny Carter

El árbol del Lenguaje es un ensayo en apariencia ecléctico que analiza, desarrolla y organiza las reflexiones de Cortázar sobre la poesía y la literatura. La aparente heterogeneidad de la obra es debida al carácter de los textos en los que se basa y al profundo estudio que el autor realiza desde que desarrollara su tesis doctoral. Cortázar dedica a la cuestión del lenguaje en cuanto actividad metafísica y liberadora, “preocupación esencial de su obra” nos dice Andrés García Cerdán, un lugar central en escritos muy dispares, como poemas, digresiones de los personajes de sus cuentos y novelas, entrevistas, conferencias, ensayos o crítica más o menos mixtos y fragmentarios. Además, su pensamiento sobre el lenguaje es siempre abierto y sensible al desarrollo de su propia actividad literaria, o sea, a lo que sus personajes reflexionan y viven y a lo experimental de su escritura.

La importancia de *El árbol del Lenguaje* está en el hilo sutil que une y articula esa diversidad textual. El autor nos descubre una poética radical, el viaje iniciático del propio Cortázar hasta el corazón único de la literatura y el mundo, de sí mismo y del todo. Una aventura que, para consumarse, necesita



de la participación del lector como compañero y protagonista fuera de escena. Un poema de Julio Cortázar, a modo de frontispicio inaugura cada capítulo, se trata de una antología representativa de la búsqueda de la verdad y el renacimiento del mundo.

En los tres primeros capítulos del ensayo encontramos los elementos fundamentales de ese viaje iniciático. El primer elemento es el punto de partida: la Realidad. Este término se entiende como la realidad cotidiana y su sentido común, el contenido tácito de concepciones naturalizadas del tiempo, la muerte, la vida, la justicia, el lenguaje, el amor, etc. que, en cuanto individuos de esta sociedad y época, compartimos. Esta realidad en la que el significado está petrificado, en la que el lenguaje es un instrumento alienado y alienante, un hecho subsidiario de lo físico o lo económico, en la que el mundo se considera un conjunto de objetos independientes y esencialmente distintos de lo lingüístico, en suma, esta realidad y su lenguaje que niega la significatividad ontológica de la experiencia humana y la actividad poética como su centro. Y esa negación se reproduce automáticamente, burocráticamente, es la justificación, el poder de la “Gran Costumbre”. El segundo elemento es el punto de llegada: la Realidad total, el otro lado, lo “irracional” en la medida en que la razón cotidiana no puede dar cuenta de ello, la verdad trascendente y desvelada, el “kibbutz” de Horacio Oliveira en *Rayuela*. Este más allá irrumpe en la realidad, abre una grieta por la que entra el significado siempre nuevo y originario.

Así, encontramos una dualidad también en el lenguaje: en los capítulos tercero y séptimo - “amando una realidad total” y “Contra los burócratas del espíritu”, respectivamente- Andrés García Cerdán presenta y analiza los textos en los que Cortázar caracteriza dos tipos básicos de lenguaje. Por un lado, el lenguaje servil, mortecino, en el que la vida es automatismo y trámite, las palabras del periodista, del político, del publicista, del youtuber... la voz de esa Realidad burocrática -burocrática ontológicamente hablando, esto es, un encuentro siempre postergado- que se extiende y repite mayoritariamente. Por otro lado, el lenguaje vivo, misterioso, mundo en sí mismo, participación plena que según Cortázar es “entrevisión, extrañamiento, descolocación, paravisión, lateralidad, excentricidad, distracción, falencia... viraje a lo total”.



En el capítulo “Misterios óficos”, se entrevé la performatividad del lenguaje, cómo la palabra es acción y desencantamiento, esto es, destructora del hechizo de lo cotidiano. No es un asceta o un gnóstico Julio Cortázar, no quiere que la palabra nos conduzca a un más allá del presente o de lo inmediato, sino que sea palabra nuclear, donde la intuición, el presentimiento, el deseo palpitan: un más acá que nos descubre la verdadera esencia de lo que estamos viviendo ahora.

En el capítulo “Cortázar surreal” se bucea en las sintonías de la poética cortazariana con la corriente artística del surrealismo. Escritura que vive abriéndose a lo onírico, a ese trasvase entre estado de vigilia y de sueño, en un deshacer límites y fronteras por el que se interesa.

Toda verdadera poesía es también una poética originaria, es decir, encierra *in nuce* unos supuestos fundamentales sobre qué es la palabra o actividad o experiencia poética. Cuando estos supuestos se hacen explícitos, cuando la misma poesía reflexiona o se hace objeto del pensar, descubrimos una ontología, esto es, un discurso acerca del corazón de todo lo que hay, una respuesta metafísica a la cuestión del lenguaje, la realidad y el afuera o lo otro. En el camino que propone Cortázar, esos supuestos son, además, “vivibles”, esto es, van más allá de la intelección y la exposición informativa, son la experiencia totalizante que él llama “antropofanía”.

El libro culmina con un poema donde se puede ver a través de la oscuridad de la noche gracias a una conciencia total, sensible al presentimiento, a lo que está más allá de la razón convencional y tenemos tan dentro: “Juntos miramos caer la tarde, su párpado violeta,/ y nos parece que algo está más cerca,/ que algo viene a nosotros y llegará en su día./ No sabemos su nombre,/ lo llamamos encuentro.”



ISSN: 2530-2337. Prefijo DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto>
diablotextodigital@uv.es