Anales de Literatura Española

N.º 35, 2021

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Equipo editorial

Dirección
Juan Antonio Ríos Carratalá, Universidad de Alicante, España

Secretaría
Davide Mombelli, Universidad de Alicante, España
Laura Cristina Palomo Alepuz, Universidad de Alicante, España

Consejo editorial
Rafael Alarcón Sierra, Universidad de Jaén
Christine Arkinstall, The University of Auckland, Nueva Zelanda
Miguel Ángel Auladell Pérez, Universidad de Alicante, España
Marina Bianchi, Università degli Studi di Bergamo, Italia
María de los Ángeles Ayala Aracil, Universidad de Alicante, España
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Eva García Ferrón, Universidad de Alicante, España
Andrés García Muñoz, Universidad de Alicante, España
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
Miguel Ángel Lozano Marco, Universidad de Alicante, España
José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale, Italia
Carlos Miguel Pueyo, Valparaiso University, Estados Unidos
Gabriele Morelli, Università degli studi di Bergamo, Italia
Ermitas Penas Varela, Universidad de Santiago de Compostela, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, España
Cristina Ros Berenguer, Universidad de Alicante, España
Enrique Rubio Cremades, Universidad de Alicante, España
Diego Saglia, Università degli Studi di Parma, Italia
Laura Scarano, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina
Dolores Thion Soriano-Mollá, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Francia

Consejo asesor y científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Salvador García Castañeda, Ohio State University, Estados Unidos
David T. Gies, University of Virginia, Estados Unidos
José M. González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
César Oliva, Universidad de Murcia, España
Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, España
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Adolfo Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 35 (2021)

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA
Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Los artículos publicados han sido evaluados por informantes externos, que en pares y de forma anónima han recomendado su publicación.

NOTA INTRODUCTORIA:

De acuerdo con nuestra voluntad de alternar números misceláneos con otros monográficos, presentamos ahora el misceláneo correspondiente al mes de junio de 2021. En enero de 2022, está prevista la publicación del monográfico dedicado a los actores españoles que coordina el doctor Joaquín Álvarez Barrientos, del CSIC. Mientras tanto, permanece abierto el plazo de recepción para los originales que aparecerán en el número 37, cuya publicación está prevista para junio de 2022.

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Guada Impresores

Anales de Literatura Española se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios, sistemas de evaluación y bases de datos: MIAR, RESH-CSIC, LATINDEX, PIO, ISOC, MLA, DIALNET, DOAJ y SCOPUS. Se ha solicitado la incorporación a ESCI.

ÍNDICE

Estefanía Cabello
Carta florentina (2018), de Guillermo Carnero. En la estela de Ovidio y la *Fábula de Polifemo y Galatea* 9

Hugo Enrique del Castillo Reyes
La inocencia en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender..... 33

Eva Flores
Mercedes (*La gitana*, 1892, de Salvador Rueda): Fregoncita cervantina en un cortijo andaluz 55

Salvador García Castañeda
Voces de la calle: Los pregones callejeros en el Madrid del siglo XIX..... 77

Mariana Iglesias Arellano
La poesía de la experiencia o la poética del suicidio literario en Jaime Gil de Biedma 99

José Manuel Martín Fumero
La prosa crítica de Agustín Miranda Junco en su sentido vanguardista..... 119

Purificació Mascarell
La urbe moderna en la narrativa de Elena Fortún: espacio y significado .. 141

Jesucristo Riquelme Pomares
Escrito en el aire... para seguir pisando suelo. Cartas inéditas de Ferrari a Rafael Alberti (1963-1965) 159

Iratxe Ruiz de Alegría Puig
La terapia de lo sublime en los diarios de Dorothy Wordsworth y Francisca Larrea 189

Mariano Nicolás Saba
La tragedia del saber: avatares dramáticos de la Esfinge entre Unamuno, Bergamín y Zambrano 217

RESEÑAS

Christian Di Nunno
Tejero Bedate, Delhy. *Narraciones ilustradas / ilustraciones narradas* 237

Miguel Guerra Gallardo
Íñiguez Egido, Alain: *Luces y sombras en la narrativa de la victoria:* Madrid, de Corte a cheka *de Agustín de Foxá* 241

Miguel Guerra Gallardo
López Fernández, Álvaro. *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución* 247

Blanca Ripoll Sintes
Cerullo, Luca. *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en Carmen Laforet* 251

Normas para la presentación de originales 255

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 9-32
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.01

Carta florentina (2018), de Guillermo Carnero. En la estela de Ovidio y la *Fábula de Polifemo y Galatea*

Guillermo Carnero's *Carta florentina* (2018). In the wake of Ovid and Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea*

Estefanía CABELLO

Autoría:
Estefanía Cabello
Universidad de Córdoba
estefaniacabello.es@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0187-798

Citación:
Cabello, Estefanía. «*Carta florentina* (2018), de Guillermo Carnero. En la estela de Ovidio y la *Fábula de Polifemo y Galatea*», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 9-32. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.01

Fecha de recepción: 29-11-2020
Fecha de aceptación: 13-04-2021

© 2021 Estefanía Cabello

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Carta florentina es el último de los poemarios publicados por Guillermo Carnero, un único poema continuo de 757 versos que toma como palimpsesto un ítem de intertextualidades clásicas coronadas por el poema de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. El presente trabajo analiza de qué manera está presente el epilio gongorino en esta singular composición de Carnero, cómo se constituye el espacio creativo dentro de ella y en qué medida el propio autor se prefigura dentro del texto, en diálogo con la tradición clásica, las referencias culturales y su propia obra anterior.

Palabras clave: Carta Florentina; Guillermo Carnero; Polifemo; Góngora; poesía española contemporánea; siglo XXI.

Abstract

In 2018, Guillermo Carnero published his last poetry book, *Carta Florentina*. It is a long poem formed by 757 verses, heavily influenced by classical literature. Among these references, Góngora's *Fábula de Polifemo y Galatea* acquires particular relevance. The present study analyzes how Góngora´s *Fábula* partakes in the configuration of *Carta Florentina* and how he determines the creative space within the poem. To persecute this aim, Carnero uses three main components in his composition: the classical heritage, several cultural references and his previous poetry work itself.

Keywords: Carta Florentina; Guillermo Carnero; Polifemo; Góngora; contemporary Spanish Poetry; 21st century.

Yo te inventé, y creí. Tu luz fue mía
G. C.

Guillermo Carnero es en *Carta Florentina* la viva imagen del Hacedor borgiano.[1] Él es el cisne, el lago donde se refleja y el cuerpo que ama y se sabe y supo amado. *Carta florentina* es el último de los poemarios publicados por Carnero,[2] un único poema continuo de 757 versos que toma como palimpsesto un ítem de intertextualidades clásicas coronadas por el poema de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora. En él confluyen la maestría en el dominio del verso, la experiencia y la intuición —representadas sin atisbo de mácula— a las que Guillermo Carnero tiene acostumbrado al círculo literario español de las últimas décadas.

Carta Florentina crea y exalta el tú amado, lo sitúa en el más alto escenario del parnaso español; mismo destinatario poético al que se dirige el autor en *Verano Inglés,*[3] publicado dos décadas antes, a finales de 1999.

El poema rinde homenaje a la tradición heredada de Ovidio, especialmente a *Tristia* —aunque es imposible no pensar, en primer lugar, en el libro de las *Metamorfosis* y, más lejanamente, en sus cartas *Heroidas*— y se detiene en el verso 178 de la *Fábula de Polifemo y Galatea,* «hurta un laurel su frente al sol ardiente».[4] Como él mismo sintetiza en la nota final del libro:

> el poema asume el verso 36 de la elegía sexta del libro primero de *Tristia* de Ovidio, el verso 178 de la *Fábula de Polifemo* de Luis de Góngora, el soneto «Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura» de Francisco de Quevedo, los dos versos finales del soneto «Pied-de-nez»de Mário de Sá-Carneiro, y el capítulo 12.24 del *Evangelio según San Juan.*[5]

1. Con estas palabras inicié una breve nota sobre Guillermo Carnero y *Carta Florentina* —a petición del director del suplemento y también escritor Antonio Lucas— publicada en el suplemento cultural «La esfera de papel» del periódico *El Mundo* con motivo del centenario de la antología de Castellet (José María Castellet, 1970). *Vid.* «La esfera de papel» de *El Mundo*, 12/01/2020.
2. Guillermo Carnero (2018), *Carta Florentina*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
3. Guillermo Carnero (1999), *Verano Inglés*, Barcelona, Tusquets.
Además de la evidencia adivinada en la lectura de ambos textos, Carnero mismo menciona este hecho en la presentación del libro en el Festival Internacional Cosmopoética, el 5 de octubre de 2019, ocasión donde pude escuchar por primera vez sus versos, germen primero del inicio del presente estudio. Adjunto el enlace a la grabación, disponible en la plataforma Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=R3IYWjfKUJY [última visita: 27/11/2020].
4. Luis de Góngora y Argote (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. Jesús Ponce Cárdenas), Madrid, Cátedra. El verso n.º 178 pasa a convertirse en *Carta Florentina* en el verso n.º 365 del poema, casi coincide en la mitad que articula la composición.
5. Guillermo Carnero, 2018: 49.

Carta Florentina describe y eleva el recuerdo melancólico de un amor consumado en el pasado: «Yo te inventé y creí, tu luz fue mía» (v. 489); o «te he sabido olvidar, pero conservo / intacta la aureola de tu olvido […]» (vv. 493-494); «Mujer frente al espejo, pintada por Delvaux, / no podrá redimirte desnudez ni vestido, / pero vivirás gracias a mis versos, / aunque sin nombre, muda silueta / sombra tras un cristal, rayo de Luna / temblando mortecino en el fondo de un pozo» (vv. 499-504).

La voz poética es el Hacedor de un mundo consagrado a la mujer amada, crea para ella un mundo prolijo de imágenes y la rescata a través del ejercicio de la escritura. La trasmutación del campo de batalla queda convertida, siguiendo el reguero gongorino, en un campo de batalla amoroso; y la voz poética es conocedora y testigo de este hecho. Este campo de batalla en las letras pasa así a convertirse en uno de los subtemas que acompaña al autor a lo largo de la confección del poema; atiéndase, por ejemplo, a los siguientes versos: «no hay tierra más feraz y más florida / que la que ha sido campo de batalla» (vv. 527-528) y «donde cae hasta el fondo deslizándose / como se balancean en el verso / los adjetivos justos engarzados que definen la música del agua» (vv. 546-549).

Al igual que ocurre dentro del *Polifemo*, el mundo pictórico se entroniza en el poema. La máxima latina horaciana *ut pictura poesis* alcanza en él su más alta expresión. Previamente a estos versos arriba citados, tiene lugar en *Carta Florentina* un guiño en honor a una extraordinaria pintura del cuatrocentista Benozzo Gozzoli, *La cabalgata de los Reyes Magos* (*ca.* 1560)[6] que este realizó para la capilla del Palacio Médici-Riccardi en Florencia.

Carnero da voz al paje azul que aparece en la pintura (un paje le contempla con la «arrogancia de su privilegio», v. 422 en *Carta Florentina*) y que, desde un rincón del lado oeste, observa con esquiva altivez al espectador; con él, exclama:

> Siento su compasión, pues estoy vivo / y soy rehén de un cuerpo no pintado: / «yo era joven y hermoso; / he envejecido y muerto. El pintor me salvó; / ¿quién te salvará a ti? No concibes la anchura / ni la profundidad de mi universo, / lo ves angosto y plano. Son tus ojos / los faltos de agudeza, no los míos. / Yo estoy fuera del tiempo. La imperfección es tuya. / La imperfección es signo de la vida». (vv. 425-434).

6. El primogénito de Cosme el Viejo encargó a Benozzo Gozzoli (1420-1497) la realización de una serie de frescos que representaran el viaje de los tres reyes magos a Belén o Cabalgata de los Reyes Magos. El fin de esta obra sería cubrir la capilla de Medici Ricardi (palacio del mismo nombre) como propaganda al poder y gloria de la familia Medici. Un detalle de la pared oeste es el que se toma como ilustración para la cubierta.

Este fragmento engarza también con las dos citas que abren el libro, particularmente con la última de ellas, que hace referencia a la ópera de *Orfeo* de Claudio Monteverdi (libreto de Alessandro Strigio): «Tu se' morta, mia vita, ed io respiro?».[7]

1. *Carta Florentina* y el «triunfo de la visión»[8]

Según José María Micó (2001), la *Fábula de Polifemo y Galatea* es una de las «obras poéticas más perfectas que se conocen». El indisoluble vínculo entre la *Fábula* —como hipotexto[9] en la mente del autor, además de como hipotexto explícito mencionado por el autor en ese verso— y *Carta Florentina* es evidente por los motivos que proceden a enumerarse en el presente estudio.

Volviendo a las palabras de Micó, sin duda este también es uno de los empeños, de los trabajos del autor valenciano: crear igualmente esa perfección para *Carta Florentina* o, al menos, aspirar a ello. Recuérdese el fragmento ya citado correspondiente a los vv. 433-434 y que arroja idéntico destino para una misma idea: «yo estoy fuera del tiempo. La imperfección es tuya. / La imperfección es signo de la vida».

Lo perfecto se convierte así en aquello etimológicamente acabado; la obra poética —y pictórica—, la imagen creada de la amada y atrapada, como en una carta de papel florentino dentro del texto.[10] Un hombre solo ante el papel y el

7. El otro paratexto corresponde al verso 51 (I) de las *Bucólicas* de Virgilio: «Fortunate senex, hic inter flumina nota». Véase Guillermo Carnero, 2018: 7.
8. Tomo la expresión «el triunfo de la visión» en homenaje al crítico gongorista Jesús Ponce Cárdenas. (Ponce Cárdenas, 2010: 115, donde estudia el triunfo del sentido de la visión en el *Polifemo*).
9. Se adapta el concepto referente a la transtextualidad sistematizado por Gerard Genette (1989). El hipotexto juega con cierto poder como recurso a la ficcionalidad de la imaginación dentro del poema. Por otra parte, los textos de los que parte el tratamiento poético del tema amoroso en el *Polifemo* en torno al personaje del cíclope son estudiados por Ponce Cárdenas (2010). Estos serían, a saber: *Metamorfosis* de Ovidio (XIII, vv. 738-899); un fragmento del diálogo *Antonius* de Pontano; los tres poemas de Marino —el *Aci con Galathea, di Pier Francesco Morazzoni*, la *Galathea, del cavalier Giuseppe d'Aprino*, y el *Polifemo con Galathea, d'Agostino Carraci*; y, finalmente, *Il Polifemo* de las *Stanze Pastorali* de Tommaso Stigliani. «En definitiva, con ese milenario arco que va de Ovidio a Stigliani hemos pasado de apreciar un morigerado cíclope latino a contemplar con cierto asombro a ese otro jayán, picante e incontenible soñador, de los albores del Barroco» (Ponce Cárdenas, 2010: 57).
10. No se olvide que el título oculta una doble alusión: una, al precioso papel pintado —a veces empleado en la técnica decorativa del *decoupage*— que se fabrica en Florencia y es conocido en todo el mundo; otra, como a una epístola allí surgida y escrita, con retazos lisboetas y romanos, que guarda en su seno el objeto descrito. Como ejemplo, cito los vv. 401-410 del poema: «[…] y en la sábana / en la que te tendiste, sin saber / que escribías los días alejados / sobre papel aún no concebido, / la música que un día

reto de la escritura —empresa, sin lugar a duda, gongorina—: el talento de un hombre solo para sublimar el amor que quedó o queda dentro de nosotros en arte, el recuerdo de ese amor, la impronta melancólica de su paso; erigir una estatua, un grabado que el tiempo no ha de borrar.

El préstamo que Carnero toma del *Polifemo* sobrepasa y sobrevuela *Carta Florentina*. En la obra de Carnero se trasmuta la ecuación, pero el resultado es el mismo: la monstruosidad del cíclope Polifemo es cambiada por la vejez frente a la pureza, la inocencia, la edad temprana, la hermosura.[11] La vejez se vuelve una forma de monstruosidad en tanto el contraste existente marcado entre ambos polos.

En los años noventa, Kathleen Hunt Dolan publica *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*[12] donde propone la relación entre el Polifemo y su amada, Galatea, como una relación simbólica similar a la existente entre «la dialéctica simbólica de Saturno y Venus», «el melancólico deseo fugitivo y el evanescente reino de la espuma. entre los que la única relación posible es la que une el *Polifemo* y las *Soledades*: su extravagante y visionario lenguaje».[13]

Según las palabras de Pedro Ruiz Pérez relativas al libro de Dolan,[14] «como monstruo humano en relación con un absoluto que se disuelve como un espejismo, Polifemo es un poeta nihilista y frustrado, que opta entre el todo o la nada» (p. 13) y

> Hunt Dolan propone una lectura diferenciada de la globalidad del poema, con una hermenéutica que, desde el trasfondo mitológico, lo sitúa en la perspectiva conceptual y poetológica de la melancolía, tal como es incorporada al análisis de W. Benjamin[15], Panofsky, Klibansky y Saxl. Por esta vía, sitúa al monstruo en una posición de extrañamiento, de disolución de la arcadia pastoril, de alejamiento del principio erótico de unidad que la sostiene, y de desesperada expresión en el canto.[16]

---

resonara / sobre sábana y lodo y página futura. / Quien siente gran amor corre peligro, / ingrávido en su cielo sobre el agua…».

11. Citando aquí a Dámaso Alonso: «lo enorme frente a lo delicado: monstruosidad y belleza. He aquí el contraste fundamental de toda la obra» en Dámaso Alonso (1960).
12. Kathleen Hunt Dolan (1990).
13. Ruiz Pérez, 1990: 331 (y, a su vez, se refiere Ruiz Pérez a las pp. 12-13 del estudio de Dolan).
14. Kathleen Hunt Dolan, *op. cit*.
15. *Vid.* Walter Benjamin (1990).
16. Y se cierra la cita: «La *Fábula de Polifemo y Galatea* queda situada en una perspectiva común a las Soledades y su figura del peregrino, su distanciada y melancólica visión de una naturaleza progresivamente menos bucólica y su transformación en lenguaje poético».

Carnero comparte idéntico visionario lenguaje y el deseo igualmente melancólico sobre el sentimiento que aflora entre los años pasados y el cuerpo de la amada. El cíclope extiende su visión por encima de la escena,[17] Carnero lo hace a través y por encima del tiempo. Ahora bien, hemos de tener en cuenta en todo momento que la fábula gongorina es un canto al amor no consumado ni alcanzado, el lamento de desamor, «Polifemo, castigado en la vista por haber deseado en exceso al objeto prohibido, aprende a ver sin la necesidad de tocar» establece M. Cristina Cabani;[18] no es tal *Carta Florentina*, donde la estatua se erige a un amor del que ya se ha disfrutado en otro tiempo y a la confrontación del recuerdo en la memoria con la ausencia de ese amor en el presente, todo ello elevado a la ecuación, además, del *tempus irreparabilis fugit*.[19]

Carnero ya nos traslada a tierras italianas en la mera mención del título; como sabemos, Góngora sitúa la acción de la fábula en Sicilia.

Nótese, por encima de todo lo establecido, cómo el verso del que parte Carnero para condensar el mundo interno del *Polifemo* y su elección confirmada es el n.º 178, el que menciona la aparición de la planta del laurel: «hurta un laurel su tronco al sol ardiente». En el *Polifemo*, el laurel es el árbol escogido por Góngora para la descripción de la escena de Galatea durmiente en el campo antes de la consumación de su fugaz enamoramiento con el pastor Acis, en una de las más bellas escenas sin duda que recorren el poema. No ha sido seleccionado el laurel de manera baladí por la pluma del poeta cordobés. El laurel también será el árbol en que se transforma Dafne en su marcha por huir del incesante perseguidor Apolo, pues es de sobra conocida la importancia de la tradición clásica en la confección que tuvo la obra.

Pero la referencia a la planta vuelve a aparecer nuevamente en *Carta Florentina* unida a otra de aparición también frecuente en los textos literarios de herencia grecolatina, el mirto.[20] Encontramos en el verso 24 de la obra de

17. «Las *stanze* de la radiante canción gongorina describen la incursión audaz del pensamiento del *exclusus* amator en la cámara nupcial de la bella deseada» (en Ponce Cárdenas, 2010: 74).
18. María Cristina Cabani, 2007: 75. Si bien el *Polifemo* «evita con argucia la *descriptio amplexus* (o vívida pintura de la relación amorosa) para centrarse en otro sensual fresco, acaso menos arriesgado, el de la *laxitudo post coitum* (la postración de los amantes tras la unión física)», *vid*. Ponce Cárdenas, 2010: 74.
19. Me recuerda, salvando ineludiblemente la distancia entre ambos autores, a la poesía —reunida por la editorial Visor— de otro autor contemporáneo español, Juan Antonio González Iglesias; concretamente a su obra *Eros es más*. *Vid*. Juan A. González Iglesias (2009).
20. «El álamo es lo que más agrada a Alcides, la vid a Baco, a la hermosa Venus el mirto, su laurel a Febo; Filis ama los avellanos; mientras ellos sean el objeto del amor de Filis, ni el mirto vencerá a los avellanos, ni el laurel de Febo», Publio Virgilio Marón (1990:

Carnero: «y aromas realzados por el laurel y el mirto».[21] El mirto es otra de las plantas que, por la importancia simbólica de su aparición, es analizada por J. María Micó en el *Polifemo*.[22] Micó en relación con los versos 242-245 del poema gongorino —«en el arroyo mirto levantado, / carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho de un arpón dorado»—, explica: «Cupido quiere que el desdén de Galatea cuelgue del árbol consagrado a su madre Venus, el mirto […]. El mirto tenía, como propio de Venus, la virtud de conciliar amor».[23]

Como también anota Micó en páginas anteriores,[24] la tradición del verso «hurta un laurel su tronco al sol ardiente» es antigua y procede, a su vez, de la *Farsalia* de Lucano, libro IX, vv. 528-530: «Hic quoque nil obstat Phoebo, cum cardine summo / stat librata diez; truncum vix protegit arbor: / tam brevis in médium radiis compellitur umbra». Y continúa el verso en el Polifemo: «tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros, da a una fuente».

La descripción de la joven amada en el poema de Carnero coincide igualmente con la descripción de Galatea, particularmente en lo concerniente a los versos 97-104 del *Polifemo* que tratan el asunto de la descripción de la ninfa y su comparación con la diosa de Citerea.[25] La comparación de sus ojos con los soles, de su blancura, de la piel con la nieve, son epítetos que de manera similar encontraremos continuamente en la descripción de Carnero sobre la joven amada. Todos estos epítetos a la figura femenina deseada no parecen sino

204). En su *Égloga III*, Garcilaso se refiere a estos versos de Virgilio: «El álamo de Alcides escogido / fue siempre, y el laurel del rojo Apolo; / de la hermosa Venus fue tenido / en precio y en estima el mirto solo» (en Garcilaso de la Vega, 1995: 242); este préstamo y alusión que hace Garcilaso de la fuente clásica lo confirma Fernando de Herrera (*vid.* Gallego Morel, 1972: 593).

21. Reproduzco a continuación el fragmento completo: «[…] y el que discurre / retrocediendo hacia el vergel sin muros / de los días lejanos bendecidos / […] y a más altura la región soñada de erudición y de belleza antigua, / imán de la nostalgia del exilio, / donde Pomona, Venus y Artemisa / ostentan al danzar la media luna / diminuta y brillante, la saeta de oro, / la guirnalda de rosas, / cortejo rutilante en melodías / y aromas realzados por el laurel y el mirto». El pasaje corresponde al inicio de *Carta Florentina* (Carnero, 2018: 13-14), vv. 7-9 y 16-24, respectivamente.
22. José María Micó, 2001: 56.
23. El mirto aparece, igualmente, en un pasaje destacado del *Orlando*, concretamente aquel que hace referencia a la escena primera del canto VI, cuando Ruggiero encuentra a Astolfo —primo de Reinaldo y de Orlando— convertido en el árbol del mirto mientras reposa a sus pies. *Vid.* Ariosto (1992: 21-22). Este fragmento corresponde al Canto VI, Scena 1. «Mentre Ruggiero si riposa, sente il lamento del mirto» [estrofas 26-29]). De gran interés también es el estudio de Micó sobre Ariosto en el *Polifemo* (Micó, 2005: 139-156).
24. José María Micó, 2001: 44.
25. Recuérdense a tal respecto los vv. 103-104 del *Polifemo*: «si roca de cristal no es de Neptuno, / pavón de Venus es, cisne de Juno».

consumar el deseo expresado —y conseguido— que se enuncia mismamente en el poema: «te han visto mis ojos»: «aquí yaces»; al igual que el ojo único del cíclope halla a Galatea y la vuelve protagonista única de ese mundo y, por tanto, del maravilloso poema a ojos de un lector cómplice.

Pero las referencias a la pintura van más allá de la elección del cuadro de los Gozzoli o de la descripción de la amada. La pintura misma es uno de los lenguajes a través de los cuales toma cuerpo el discurso poético. Al igual que el mundo de la pintura toma su idiosincrasia en el *Polifemo* y en el mundo gongorino del que bebe Carnero, en *Carta Florentina* la simbología pictórica alcanzará un lugar destacado.

En el estudio ya mencionado *El tapiz narrativo del Polifemo,* Ponce Cárdenas recoge el término *pittoricità* para referirse al ensamblaje *ut pictura, poesis*[26] producto de la fértil «contaminatio» humanista también presente en *Carta Florentina*:

> Desde el plano verbal, expresiones como dar los ojos, ver, mirar, admirar, atender, bosquejar, colorear, ser un lince o un Argos… construyen en el poema un auténtico «triunfo de la mirada» un canto exultante a la potencia del sentido de la vista, entendida repetidamente como placer voyeurístico.[27]

La misma capacidad de evocación plástica es emulada por Guillermo Carnero en *Carta Florentina*. Esta necesidad de plasticidad visual es perseguida y alcanzada por Carnero a lo largo de los años en su poesía, y este afán deja huella en el léxico o en las referencias cruzadas encontradas a lo largo de sus versos; pensemos por ejemplo en algún poema de su libro *Verano Inglés*[28] o en algunos otros poemas comentados y recogidos por Carlos Bousoño en el esencial estudio sobre Carnero *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*.[29]

Así, por ejemplo, hallamos en «Poema no escrito» de *Verano Inglés*[30]: «me gusta contemplarte al salir de la ducha / […] el pecho rebosante tras la línea del brazo: / odaliscas de Ingres, pastoras de Boucher / cálidas, sosegadas, inocentes, / ninfas de Bouguereau, esclavas de Gérome,/ Venus de Cabanel —horizontal espuma—» y, en el mismo poema citado, el final: «ya escribiré un poema / cuando esté muerta la arte del deseo» (vv. 20-21). O este otro inicio del poema «Inteligencia», también presente en *Verano inglés*: «Veo tu inteligencia cuando pasas las hojas / de un libro, y un destello te ilumina; / cuando frunces los

26. Sobre el término *pittoricità*: Ponce Cárdenas, 2010: 17.
27. Ponce Cárdenas, 2010: 74.
28. Guillermo Carnero, *Verano Inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999.
29. Guillermo Carnero, *Ensayo sobre una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.
30. Guillermo Carnero, 1999: 17.

labios para atrapar la idea, / mariposa en la punta de un florete. / Cuando te hago observar la línea de los cuerpos de Prud' hon, de Guérin y de Bronzino, / y entiendes que hay en ti la misma gloria».[31]

En *Ensayo de una teoría de la visión*, resalto al respecto los versos 3-6 del poema «Bacanales en Rimini para olvidar a Isotta»: «[…] ¿qué queda como presa a la vejez, / qué peor enemigo que este arte / de conservar la vida? El brillo de los mármoles labrados / no ocultará tu muerte. No seremos…»;[32] y, más concretamente, el poema «Chagrin d' amor principe d'oeuvre d'art»[33] del que, dada la pertinencia a los temas aquí desarrollados, reproduzco —en buena parte— una selección de versos que lo conforman:

> Así tu cuerpo fue como resume / nuestra pupila el mundo: la imagen delicada / de la belleza basta / para hacernos sentir, y la pintura / de la propia desdicha" [vv. 1-5]. / […] Estéril todavía más que la dicha misma acaso / este poema. Imaginarla / con la mirada lúcida del constructor de frases, / perseguir la anuencia de memoria, dicción / y pensamiento / y tener la impudicia de escribirla: bastardos / los gozos del poeta, como su diosa misma [vv. 31-37] / […] La palabra es un don / para quien nada siente, le asegura / la existencia de un orden / el derecho de asilo. Porque él ni mira el mundo / ni lo advierte, y sus ojos / no son más que un espejo al que conmueve / una corporeidad de formas puras: / sus goces son la muerte, la renuncia / anticipada asiste a su pupila / con un halo de ausencia, y su deseo / tiene toda la pompa de las causas perdidas: / extremo de elegancia / y de temor. *Et solus ipse sapit*. / Porque el amor nos salva: no haber vivido en vano. / No haber envejecido cuando la noche acaba / ida como sus músicas, darnos como el poema / la razón de estar vivos [vv. 39-55].

Y, el final: «Gracias a un cuerpo / apetecer el mundo, / y gracias al dolor / (preferimos nombrarlo con más delicadeza) / recobrar el dominio de la palabra, el alma / de las cosas» (vv. 71- 76).

En esta línea de relación pintura-arte/literatura-vida, no se ha de pasar por alto cómo la herramienta retórica del pincel procedente del mundo de la pintura se concreta en los versos 270-272 del *Polifemo*: «pincel süave lo ha bosquejado ya en su fantasía» (vv. 251-252); «colorido el bosquejo que ya había / en su imaginación Cupido hecho / con el pincel» (vv. 270-272).[34] El

31. Guillermo Carnero, 1999: 21 (vv. 1-7).
32. Guillermo Carnero, 1979: 117. En este poema vemos también condensada la dicotomía, mundo de la vejez frente a la juventud, de la que hablábamos antes (p. 5).
33. Este poema aparece por primera vez en 1971 en la obra de Carnero *El Sueño de Escipión*; aquí en pp. 140-142.
34. Sobre la relación existente entre el bosquejo y el pincel en el poema, recoge Enrica Cancelliere (2006: 100): «A este respecto, es interesante la explicación que da el *Diccionario de Autoridades* sobre *bosquejo*: "la pintura que está con los primeros colores

mismo palimpsesto encontramos en la rúbrica del poeta de *Carta Florentina* en la presencia o recuerdo de su amada, es la manera de rendir homenaje a la belleza que ella le cede.

Pero esta cuestión del retrato del cuerpo amado en poesía amatoria a través de la pluma o rúbrica del autor alcanza largo recorrido: «el pincel que bosqueja» ahonda más allá en la tradición humanista literaria española. Micó subraya la procedencia del pincel como espejo de la firma del poeta y la sitúa junto a la *Égloga VI* de Bernardo de Balbuena (*Siglo de Oro en Las Selvas de Erífile:* «La hermosura / que [...] en mi pecho el Amor dejó pintada», «tomando su dorada flecha / Amor por pincel vio / la dejó al vivo su retrato hecha»). Decía al respecto Pellicer —y recupero la cita a través de Micó—: «por lo demás, es encarecimiento de los amantes decir que tienen esculpidos en el alma los retratos de los que aman».[35]

Además de la referencia a la égloga sexta de Bernardo de Balbuena, también nos encontramos el soneto IV de Gutierre de Cetina («os pinta mi alma el pensamiento»)[36] o el inicio del soneto V en Garcilaso («escrito está en mi alma vuestro gesto») que retoma el discurso de tinte neoplatónico petrarquista «bel viso leggiadro che depinto / porto nel petto».[37]

Por todo lo expuesto anteriormente, Ponce Cárdenas coincide en la idea de que «el triunfo de la visión» en el *Polifemo*, es «un triunfo de la mirada»,[38] misma expresión que recojo para Carnero en *Carta Florentina* y que utilizo para dar título a este epígrafe. La gongorista Mercedes Blanco va un punto más allá y vincula el *Polifemo* no ya al triunfo de la mirada sino al triunfo del arte en general; afirma:

---

que aún no se distingue bien. Su etimología parece de Bosque por la analogía con lo confuso y obscuro de los colores en el bosquejo con la confusión y sombra de las ramas en el bosque". Si, por una parte, la palabra en su significado funcional se vincula con bosquejar, por otra, su significado metafórico hace que se asocie con bosque: la confusión de los colores que se ofrecen en el bosquejo como una masa oscura es análoga a la confusión y la sombra de las ramas en el bosque. Y el bosquejo que el pincel-flecha está representando, por un proceso de redundancia típico del Barroco, se realiza entre las ramas, antes que a pesar de las ramas».

35. José María Micó, 2010: 56-58.
36. Gutierre de Cetina, 1990: 178 (soneto CI, v. 5). Y la primera estrofa del conocido soneto V de Garcilaso al que aludo: «Escrito está en mi alma vuestro gesto, / y cuanto yo escribir de vos deseo; / vos sola lo escribisteis, yo lo leo /tan solo, que aun de vos me guardo en esto». Por su parte, siguiendo los comentarios de Herrera, Rafael Lapesa estimaba que «escrito» asume el significado de «dibujado», «grabado», «impreso» y «gesto» ha de entenderse como «expresión», «faz», «rostro» (en Garcilaso de la Vega, 2001: 77).
37. Francesco Petrarca (1997: 460). Se trata del poema XCVI, vv. 5-6.
38. Jesús Ponce Cárdenas, 2010: 115.

> el ritmo lento, regular y sostenido del relato, el modo en que se entrelazan vigorosamente narración y descripción y las constantes figuras que recubren cada motivo conferían al poema un carácter plástico y pictórico, quizá nunca igualado. [..] se pretendió emular al *Polifemo* porque gracias al arte de Góngora, como al de Marino, la fábula mostraba su carácter propicio al despliegue de un erotismo exaltado que vedaban otros géneros. Esta apertura hacia lo erótico permitía plantear de modo refinado la cuestión de la relación entre el arte y el deseo.[39]

Este pacto acordado en el papel entre los difíciles contertuliantes del arte y del deseo, que señala Blanco, nos devuelve al estudio realizado al respecto de los múltiples mundos presentes en el *Polifemo* por Enrica Cancelliere, donde analiza los siete círculos de símbolos y metáforas en la obra gongorina —uno de ellos el itinerario pictórico— y desde el que nos introduce la *Fábula* en relación con el interesante concepto lacaniano de la pulsión escópica[40]. Cancelliere indica que la pulsión escópica, o la vista soportada por el deseo, es la expresión en que el nivel de la forma del contenido se coordina con una gran metáfora del Eros cósmico.[41] Y, más adelante, en la página 26 de su estudio, Cancelliere establecerá:[42]

> el idiolecto del autor —o bien la forma de la expresión /forma del contenido— se nos aparece constituido por una metáfora sustitutiva del juego pulsional, que es la de una deleitable visión articulada por desplazamientos metonímicos. En efecto, la particularidad de este poema parece consistir en una estructura diegética con un *plot* visual, y tal consideración nos induce a señalar que el estrato de la forma atiende a la pulsión escópica o deseo de la vista que, por otra parte, según el análisis freudiano, es la más importante de las pulsiones de apoyo respecto a la fundamental ofrecida por el juego dialéctico Eros—Thánatos (Lacan).

39. En «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)» (en A. Bègue y J. Ponce. 2010: 13). *Vid*. también Mercedes Blanco, 2004: 206.
40. También citado anteriormente en la nota n.º 34, Cancelliere rastrea en este trabajo los siete campos de las metáforas en la *Fábula* —a saber: de los colores, vegetales, animales, piedras, alimentos, nombres, sonidos— así como las iconologías que se muestran —desde el «bosquejo» al «tableaux»—.
41. En el prólogo a la edición española del estudio de Cancelliere, 2006: 9.
42. «Hemos definido como *iconografías* todos los elementos simbólicos, emblemáticos, icónicos, dotados de algún modo de la tradición codificada en los diferentes lenguajes de la poesía y las artes; por necesidad hemos tenido que hablar de *iconologías* cuando Góngora nos ha enfrentado con sus sapienciales síntesis de esos materiales iconográficos, es decir, cuando ha ejercido una operación epistemológica sobre los mecanismos de la visión codificada, reelaborando, invirtiendo, volviendo polivalente el sentido y código de esta», *vid*. Enrica Cancelliere, 2006: 25-26 y 156.

Por todo lo señalado, el triunfo de la mirada en *Carta Florentina*, su primacía sobre el resto de los sentidos es también evidente. Ella yace recostada y nos observa desde el fondo del poema y del tiempo, a través de los ojos del autor y utilizando como medio su pluma.

2. Las construcciones retóricas y fónicas en *Carta Florentina*: la *qualitas sonorum*[43]

Pero no podemos hablar de triunfo de la visión sin nombrar el excelso triunfo del sonido, de la música de los versos que constituye también *Carta Florentina* a través de las numerosas figuras retóricas engarzadas con juegos fónicos.

Guillermo Carnero es el hacedor del endecasílabo de la silva gongorina y también de los endecasílabos y heptasílabos del madrigal italiano, que cobra plena presencia en el texto de *Carta Florentina*.[44] Además, Carnero no solo es digno conocedor del ritmo de su lengua sino de los hexámetros latinos y de la poesía italiana y, más allá de la lumbre de nuestra raíz, de la literatura en lengua inglesa.[45] Esta raigambre acumulada en él a lo largo del tiempo se sintetiza en la brillantez con que domina el poema descriptivo y la técnica en la ejecución

43. Tomo esta expresión de Mercedes Blanco, 2007: 199-210. Reproduzco a continuación el fragmento donde queda recogido el concepto: «el poema se distingue por una increíble densidad en la combinación de los motivos y figuras de la tradición. También se distingue por una sabia aplicación de los principios de expresividad fónica —dulzuras de la sibilante y suavidad de las líquidas—, ya experimentados por muchos poetas dentro de la misma tradición y especialmente por Pontano, en quien coinciden un gran poeta y un gran teórico del "secreto artificio'" que reside en la *qualitas sonorum*». Blanco hace referencia con esta expresión al estudio publicado por M.ª José Vega Ramos (1992).
44. Recuérdese el famoso poema de Gutierre de Cetina mencionado anteriormente (nota a pie de página n.º 35), así como el poema «Chagrin de amor…» que hemos reproducido páginas antes, donde Carnero ya muestra predilección por la estrofa de la silva, en todas sus variantes y subtipos —en ese poema podríamos hablar de la silva modernista—. Precisamente el madrigal es la estrofa italiana por excelencia empleada en disquisiciones de amor de notoria intensidad y que fue ampliamente usado también por los poetas del Siglo de Oro español.
45. Especialmente Carnero es buen conocedor y buen lector de la poesía de Pound, Eliot o Rilke; estos nombres son frecuentes en la obra *Poéticas y entrevistas (1970-2007),* Málaga, Centro cultural Generación del 27, 2008; compendio clave de entrevistas y tratados de «poética» de gran utilidad para quien quiera conocer a fondo al autor. «En los momentos en que el discurso poético se autoanaliza con mayor rigor, pone en cuestión las servidumbres impuestas por el lenguaje, e intenta zafarse de ellas: la aspiración de Pound al sistema de representación de los pictogramas chinos, los experimentos fonosemánticos del Dadaísmo alemán y de Klebnikov, la poesía visual. En ese orden de cosas yo siempre he añorado la limpieza, la inmediatez y la variedad infinita del lenguaje de la música», pp. 104-105 en Guillermo Carnero, *Poéticas y entrevistas (1970-2007);* en referencia a la entrevista «Una poética innecesaria», *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March, 2004, pp. 15-30.

de los versos al igual que en la estructura conjunta del poema, donde rara vez algún verso se escapa hacia la arbitrariedad.

A diferencia del *Polifemo* —si en la *Fabula* se nos narra un epilio[46] y se nos extiende un tapiz narrativo (como recogería Ponce Cárdenas)—, en *Carta Florentina* el poema se detendrá un punto en la suntuosidad de la descripción de la amada, por lo que los versos y el desarrollo del poema en sí darán buena cuenta de todas aquellas construcciones retóricas que exalten la [re]creación de su imagen. Nótese, sin embargo, cómo el propio Bousoño establecía ya en torno a la poesía más joven de Carnero —la concerniente a la reflejada en la primera etapa de *Dibujo de la Muerte* — «precisemos solo que su estilo se inclina más hacia lo descriptivo que hacia lo narrativo».[47]

Ponce Cárdenas establecía al final de *El tapiz narrativo* que «el carácter indeleble de la poesía gongorina radica […] en la búsqueda incansable de una estilizada finura de concepto, una sugestiva capacidad de evocación plástica, un melodioso timbre musical».

Mismas características podrían ser atribuibles tanto a la poesía de Carnero en general como a *Carta Florentina*. El escritor valenciano parece tener en cuenta aquel final de la dedicatoria del *Polifemo* que establece «si mi Musa es capaz de ofrecerte un clarín lo bastante digno, los confines del mundo oirán tu nombre»[48]. La Musa de Guillermo Carnero no se muestra inclemente con aquel que domina el arte retórica en cada verso que escribe.

46. Ténganse en mente las palabras del poeta vallisoletano Jorge Guillén acerca del contenido del epilio en su tesis doctoral sobre el poeta gongorino: «la aceptación de un *asunto* ya inventado significa, por de pronto, que el asunto no existe. No importa conocer el desenlace. No se cuenta con el interés *novelesco*. El *Polifemo* no es *una narración de aventuras*» [la cursiva no es mía], Jorge Guillén, 2002: 160-161. Existía, por tanto, desde 1925, cierta polémica en torno a la categorización del *Polifemo* como epilio o fábula debido a sus planteamientos híbridos —¿égloga, epopeya (en miniatura), elegía…? —; para más información, *vid*. Ponce Cárdenas, 2010: 13-14: «La *concordia discors* de la *Fábula* ofrecería el complejo modelo de un relato lírico sustentado en los remozados cauces del epilio alejandrino». Se deben espléndidas reflexiones al respecto del binomio lirismo y narratividad en el *Polifemo*; de ello se hace eco Ponce Cárdenas en las páginas iniciales de su estudio arriba citado.
47. Guillermo Carnero, 1979: 37. Años más tarde, Carnero se referirá al uso de la descripción en su poesía como un elemento simbólico y no como reflejo mimético del mundo real, al menos hasta finales de los noventa; en la entrevista «Reflexiones egocéntricas, III. Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte. Obra poética*», *Letra internacional*, 69, 2000, 20-25; *vid*. Guillermo Carnero, 2008: 90.
48. El estudio del encabalgamiento utilizado reiteradamente como figura en el texto lo realiza C. C. Smith, 1961: 139-166.

Además del mundo pictórico presente en el poema,[49] arriba analizado, la comunión perfecta la otorga, por tanto, el dominio de la musicalidad en los versos unido al dominio de las construcciones retóricas puestas en juego para ello. Entre todas las construcciones retóricas utilizadas, merece un lugar destacado la variedad de construcciones hiperbólicas localizadas en el texto —hecho de aparición también frecuente en el *epyllium* gongorino—[50]. Esta sucesión de estructuras hiperbólicas, que también comparte *Carta Florentina*. encuentra su origen en la figura de la *superlatio cum comparatione* de la tradición clásica de la *Rhetorica ad Herennium* —«corpore niveum candorem adsequebatur» (su cuerpo tenía una blancura como la de la nieve), «sermo melle dulcior» (su discurso resultaba más dulce que la miel)— que es retomada y enaltecida también por Quintiliano en su *Institutio oratoria.*[51] Quintiliano aconsejaba el empleo del *similitudinis genus*, de gran fuerza probatoria, como uno de los más brillantes ornatos del estilo en el discurso (*orationem*) (VIII, 3, 74)*:*

> La figura del símil es un bello elemento de ornato en el discurso y sirve para hacerlo sublime, rico, atractivo y admirable. Cuanto más alejado se halle el símil del término al que se aplica, mayor será la impresión de novedad y sorpresa que produzca. […] El virtuosismo que reside en las comparaciones no solo se mide mediante su capacidad para mostrar un objeto de forma vívida ante los ojos del oyente o lector, sino también por medio de su celeridad y su comedimiento en el detalle.

49. Jaime Siles, otro maestro actual de las letras clásicas en nuestro país, se refería así a las maneras de velar y revelar información en la pintura gongorina que es el *Polifemo*: «Si resulta cierto que "el erotismo, con sus juegos del aludir-eludir y del velar-revelar participa de las fórmulas de dicción propias de la poética culta secentista", el epilio gongorino constituiría uno de los casos más expresivos de una sensualidad que a un tiempo se presenta desnuda y encubierta. De hecho, la alusividad máxima de algunos pasajes haría *pendant* —desde el plano microtextual— con la estrategia máxima de la omisión, la elipsis narrativa» (Jaime Siles, 2006: 175-181; la cita en p. 177).
50. Algunas de los más conocidos símiles hiperbólicos, presentes en el idiolecto del lector gongorino del *Polifemo*, son «más suave que los claveles», «blanca más que las plumas [del cisne]», «igual en pompa al [pavo real]», «émula vana de su frente» ... Por su parte, algunos de los símiles hiperbólicos que destaco de *Carta Florentina* son «en la elasticidad y la blandura / se curva y mece la tensión del junco» (vv. 288-289), «cintura de cristal donde se adensa el tiempo» (v. 324), «[la voz de ella, que llega] grácil caballo negro empenachado, jaez bordado en plata, cascabeles huyendo amortecidos en la noche sin Luna» (vv. 335-337).
51. «Similitudinis genus ornat orationem facitque sublime, floridam, iucundam, mirabilem. Nam quo quaque longius petita est, hoc plus adfert novitatis atque inexspectata magis est. Huic subiacet virtus non solum aperte ponendi rem ante oculos, sed circumcise atque velociter» en Quintiliano, 1966: 256.

De la misma manera aparece el uso del símil en poesía en el diálogo IV del *Cisne de Apolo*[52] de Luis Alfonso de Carvallo:

> […] los símiles pertenecen a la vista, y así se entiende mejor la doctrina mediante ellos que mediante los argumentos que pertenecen al entendimiento. Estos símiles han de ser muy semejantes a los que se comparan, que en esto está su gracia, como la del retrato en parecer al retratado. Importa asimismo que sean decentes los símiles y no comparando cosas honestas o sagradas con las que no lo sean.

La referencia a la figura retórica del símil nos lleva, por su parte, a la interesante división tripartita que ya propusiera Heinrich Lausberg[53] acorde con la naturaleza del discurso. Así, el crítico alemán dividió los tres grandes conjuntos de símiles en referencia a su extensión: extensión máxima —*Eneida* o *Ilíada*, por ejemplo—, extensión moderada y extensión mínima —aquí entendida esta última como expresión o palabra comparativa solamente puesta en relación con el objeto mediante preposiciones—.

Dejando a un margen la magnitud poética y física de poemas como la *Eneída* o la *Ilíada*, los símiles situados en *Carta Florentina*, al igual que en el *Polifemo*, formarían parte de la primera división según Lausberg; es decir, vuelven magnánimo aquel objeto al que hacen referencia, articulando todo el discurso en torno a esa fuerza hiperbólica acuñada a base de símiles en torno a la belleza de ese mismo objeto, que no es otra en este caso que la persona deseada dentro del discurso poético.

El perfecto ritmo del poema, por su parte —recuérdese a Rubén Darío afirmando «ama tu ritmo y ritma tus acciones»[54]— viene dado en Carnero, como hemos comentado, por el conocimiento excelso de las fuentes clásicas y por la experiencia de ser un ferviente lector de poesía y haberse ejercitado en su arte durante diez veces cinco años.

Recuérdese a Longino afirmando en relación con la «compositio verborum» en *Sobre lo sublime*:

> según esquemas fónicos y rítmicos combinación de palabras depende del arte, además de las figuras de construcción de pensamiento y la elección de vocablos y metáforas; lo sublime mana de cinco fuentes, las otras dos que vienen dadas por la naturaleza serían: grandeza de pensamiento y pasión vehemente,[55]

52. Luis Alfonso de Carvallo (1602: 336); en su edición moderna: Luis Alfonso de Carvallo (1997), editado por Alberto Porqueras Mayo.
53. Heinrich Lausberg, 1991: 255.
54. Poema «Las ánforas de Epicuro» de *Prosas Profanas* (1901; primera edición en Buenos Aires en 1896 como *Palabras Liminares*).
55. Longino, 1996:148-149.

3. Guillermo Carnero y el «culturalismo duro». El lector que se presupone

Un ritmo depurado sumado a la constancia en la prolijidad de imágenes dentro del poema junto a multitud de referencias intertextuales sitúa esta creación —y a nosotros junto a ella— en la senda, sobre la que tanto se ha hablado, del culturalismo.[56]

En una entrevista realizada al propio autor, recogida en *Poéticas y entrevistas (1977-2007)*,[57] él mismo da cuenta de una clasificación de las posturas culturalistas en cuatro grandes grupos o subtipos, a saber: a) culturalismo duro, b) culturalismo de baja intensidad, c) criptoculturalismo o d) culturalismo ficticio.

El culturalismo duro estaría representado, para Carnero, en aquellos poemas que estén íntegramente fundados en la sustitución analógica, en virtud de la cual el *yo* se expresa representado en un *él*, el discurso del *yo* es trasladado y asignado a un ello (obra literaria o artística), con la misma función representativa. El culturalismo de baja intensidad añadiría un discurso básico en el que el *yo* se expresa en el ámbito del intimismo directo más un número determinado de referencias culturales en las que el primero enriquece su significado. Mientras, el criptoculturalismo se presentaría como una variedad sutil de culturalismo de baja intensidad, en la cual las referencias culturales (versos ajenos, por ejemplo) no estarían marcadas como tales sino integradas indistintamente en el poema. Por último, el culturalismo ficticio consistiría en la introducción de referentes culturales inventados, pero siempre posibles y verosímiles.[58]

Carta Florentina sería, sin lugar a duda, un claro ejemplo del culturalismo de tipo *a* o culturalismo duro. La *imitatio multiplex* de este ejercicio humanista no acaba, no obstante, con las referencias gongorinas o al mundo de la pintura,

56. «Mi solución primordial ante la superación del intimismo del 50 fue, y sigue en parte siendo, lo que se ha llamado como "culturalismo"; para muchos ha sido un escollo insalvable y un ingrediente antipoético, que se ha querido degradar atribuyéndolo al propósito de negar la inmediatez y la espontaneidad de la experiencia, o al de enmascarar la ausencia de verdad emocional». *Vid. El último tercio del siglo (1968-1998). Antología de la poesía española*, Jesús García Sánchez (ed.), Madrid, Visor, 1998, pp. 311-314; recogido en Guillermo Carnero, 2008: 54.
57. Se trata de la entrevista «Reflexiones egocéntricas, I. Cuatro formas de culturalismo», *Laurel*, I, 2000, pp. 41-57; en Guillermo Carnero, 2008: 70.
58. El propio autor destaca en ella algunos poemas previos como «Embarco para Cyterea» (*Dibujo de la Muerte,* 1967), «Piero della Francesca» (*El Sueño de Escipión*, 1971) o «Las Oréades, por Bouguereau» (*Verano Inglés,* 1999) como culturalismo de tipo duro; y, como ejemplos de culturalismo de baja intensidad los poemas «Razón de amor» (*Divisibilidad Indefinida*, 1990) o «El poema no escrito» (*Verano Inglés*, 1999).

o de la música del agua (el agua, en sus diferentes formas, aparece constantemente en el poema). Así, téngase en cuenta también aquí cómo en la nota a la propia obra Carnero mencionaba como otro de los hipotextos un capítulo del *Evangelio según San Juan*.[59]

Por tanto, el conocimiento de la mayoría de discursos pictóricos, religiosos[60] y poéticos precedentes que aparecen dentro del texto es una exigencia para la comprehensión del poema en su totalidad o desde una perspectiva plena: «Si no muere y se pudre el grano, no habrá espiga» (v. 505); «[…] si no mueren el árbol, la paloma y el corzo. / […] y así de la ceniza del árbol, de la sangre / de la paloma herida por el azor, del lobo / que esparce en la pradera los despojos del ciervo, / nacen el canto y el color del mirlo» (v. 510 y vv. 515-518) y «los adjetivos justos engarzados / que definen la música del agua. / […] una mujer cayendo / al abismo sin fondo de su abrazo» (vv. 548-550).[61]

El lector que presupone y exige Guillermo Carnero no es un lector cualquiera —al igual que tampoco lo era el que Góngora exigía—. En primer lugar, se exige que el lector sea un lector experimentado capaz de identificar el hipotexto subyacente en los versos; no se permite un lector cómodo, un lector holgazán. El reto de la composición plena de la lectura, el *engagement* esperado entre el texto y su asimilación queda a la disposición del lector mismo. El nexo entre ambos poemas pues, más allá de la propia constitución del texto, tiene otro legado en común: este es el del lector que se le presupone.

En la «Carta en respuesta»,[62] Góngora defiende su elección del *trobar clus*, preciándose de restringir su público al círculo de los «entendidos» («demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos»); o como decía otro de los grandes estudiosos gongoristas, José Lara Garrido, «Góngora, en cierto modo, sustituye la lectura lineal por la global, panorámica».[63]

> Desde el ámbito refinado y exquisito de la escritura culta, no parece exagerado afirmar que, durante el Siglo de Oro, todo autor se mostraba «consciente de

59. Se refiere al pasaje correspondiente al capítulo 12:24-26 del *Evangelio según San Juan* sobre el grano de trigo que cae en tierra y muere, pero, a través de una acción de génesis, engendra fruto [interprétese posible conexión con el arte en correlato a lo vivido, el espacio desde donde se crea].
60. Paloma, lobo y ciervo son animales que vinculamos popularmente a reminiscencias bíblicas (Mateo 10:16, «Mirad, yo os envío como ovejas en medio de lobos; por tanto, sed astutos como las serpientes e inocentes como las palomas»; o, cuando menos, de la tradición sanjuanista. Recuérdese en la «Noche oscura del alma» al ciervo que se inclina a beber, indefenso, noble ante la presencia del ser amado.
61. En Guillermo Carnero, 2018: 37-39.
62. Luis de Góngora y Argote, 1972: 896.
63. José Lara Garrido, 1997: 205.

> dirigirse a un lector competente», el escritor «confía en la fuerza de la tradición, o sea, en una especie de pre-conocimiento de la historia, que permite rellenar las elipsis de la narración lírica».[64]

En palabras de Guillermo Carnero:

> Si hay una estética que en la tradición clásica haya logrado unir a la reflexión el impacto de la emoción sensorial es el Barroco […]; el Barroco consigue una agresión sensorial y emocional sin piedad; quienes no pueden soportarla lo rechazan, y proclaman así su propia limitación. Yo me siento muy cerca de la estética barroca pero también de otra, muy similar pero no idéntica, que en literatura produce a los metafísicos ingleses, a Shakespeare, a Villamediana.[65]

Como se ha comprobado, *Carta Florentina*, al igual que el *Polifemo*, desarrolla una serie de repertorios simbólicos macrotextuales que el lector ha de desentrañar.[66] El camino que represente el lector es el del pensamiento, «un intento de mirada sobre lo múltiple».[67] Se pretende la complicidad del lector como manera extraordinaria de no estar solo en el texto y, por consiguiente, ante el mundo; dialéctica temporal elevada a la atemporalidad y al absoluto.

Mercedes Blanco reflexionaba a este propósito:

> El poeta pretende que su lector perciba bajo el texto el hipotexto, el modelo que traslada. La presencia en filigrana del modelo vuelve el texto agudo y profundo, obligando al lector, si quiere calar en el pensamiento inscrito en el poema, a tener en cuenta no solo lo que dice Calímaco, sino lo que decía Homero en el lugar imitado por Calímaco y no solo en ese lugar y en su inmediata vecindad, sino también en una porción mayor o menor del poema homérico en su conjunto.[68]

64. María Cristina Cabani, 2009: 35.
65. «Entrevista a Guillermo Carnero», Vicente Valero, *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*, 2 de octubre de 2002; en Guillermo Carnero, 2008: 248. Véase también «El pacto con el lector futuro», *La Página*, n.º 20, 1995, pp. 71-73; Guillermo Carnero, 2008: 49-52.
66. *Carta Florentina* se somete a una fuerte criba por Carnero en referencia a la desautomatización de la experiencia vivida que puede dar origen al poema (cierto intimismo poético primero), Carnero filtra esa experiencia en un trabajo artesanal —durante más de veinte años— y confecciona un entramado complejo de imágenes con las que crea una idea atemporal para el texto que lo vuelve universal y poliédrico en la mente del lector (así lo que se recuerda, de lo que se parte, está reelaborado [lo cual nos conduce a Kant interpretado por Heidegger: la imaginación y el tiempo, la elaboración inevitable de un nuevo producto objeto de aquello que recordamos]). Sobre la «desautomatización» necesaria en el discurso poético, según Carnero, váyase a Guillermo Carnero, 2008: 55.
67. Pedro Ruiz Pérez, 1995: 331.
68. Se recoge la referencia a Mercedes Blanco en Jesús Ponce Cárdenas, 2009: 159.

Como el propio Carnero afirmó en una ocasión: «la poesía debe alimentar la imaginación, interesar a las pasiones y los movimientos del corazón y dejar siempre en el aire una sugerencia (la frivolidad se nos dará por añadidura)».[69]

4. El juego doble de espejos: el reflejo de Carnero en *Carta Florentina*. Razonamientos para una conclusión

En *Carta Florentina* atendemos a un juego doble de espejos. Guillermo Carnero nos tiende galantemente la mano para que entremos a él. Al igual que el poeta norteamericano John Ashbery que estableciera el juego sobre esta circunstancia en el inicio de su fabuloso poema «Self-Portrait in a Convex Mirror» (que da título al libro homónimo de 1975, tomado este a su vez de un cuadro del pintor del renacimiento tardío Parmigianino) —«Como hizo el Parmigianino, la mano derecha / mayor que la cabeza, tendida hacia el que mira, / retirándose con suavidad, como queriendo proteger / aquello que revela»[70]— o al igual que culmina la frase atribuida a Cosme de Médici «ogni pittore dipinge se» («todo pintor se pinta también a sí mismo»).

> El autor, finalmente, y junto al autor el lector y junto al lector el personaje, situándose en estos marcos, en los bordes externos e internos del *tableau*, lo vuelve dinámico, le confiere la mirada del otro, la mirada que viene de los márgenes del cuadro y de quien señala el cuadro, como en una típica estructura pictórica barroca. Como, por ejemplo, en las célebres *Meninas* de Velázquez, donde no solo está la mirada de los personajes y la del espectador (observador-pintor) sino también la de la otra mirada, que en última instancia es la del pintor dentro de la tela que señala su mismo cuadro y determina un juego de espejos, una especularidad de miradas, y con esta, crea también su dinámica, confiriendo luego movimiento a todo el cuadro (Foucault, pp. 17-30).[71]

Atendemos a una serie de concatenaciones de parejas de binomios que dan lugar a este juego de representaciones dentro de *Carta Florentina,* a saber: por una parte encontramos a Carnero autor, voz poética que habla de la confección del poema dentro del poema, por otra parte, hallamos el objeto retratado en él, la bella amada; por una parte aparece «el paje que nos observa con el privilegio

69. «Lo que no es exactamente una poética», *Nueve novísimos poetas españoles* (ed. José María Castellet) Barcelona, Barral, 1970, pp. 203-204; en Guillermo Carnero, 2008: 19.
70. «As Parmigianino did it, the right hand / Bigger than the head, thrust at the viewer / And swerving easily away, as though to protect / What it advertises…», en Gabriel Inzausti, 2009: 85-119.
71. Jesús Ponce Cárdenas, 2009: 157. En palabras de Michel Foucault, «La mirada del autor que llega a ser, como ambiciona Foucault, "sujeto-espectador que se contempla, de forma espectacular y como origen de la visión, en el interior de su propia obra"». *Vid.* Michel Foucault (2010: 15); recogido en Ponce Cárdenas, 2009: 103.

de su estado» [identificable a la joven amada que también nos mira desde dentro del poema], por otra, Carnero autor escribe desde fuera del poema; por una parte hallamos la mención a la perfección de la obra finita frente a la imperfección de la búsqueda del arte desde fuera del texto, por otra, y la continuidad de la vida. Las identificaciones se suceden así en cadena: Carnero-joven amada, joven amada-identificación con el paje, perfección frente a imperfección; Polifemo-Carnero, Galatea-joven amada; monstruosidad-belleza; experiencia-inocencia y juventud.

Recuerdo aquí —por contraste— unos versos de las *Heroidas* de Ovidio, concretamente el inicio a la carta séptima, que escribe Dido a Eneas; «así como el blanco cisne, escondido entre húmedas cañas, a orillas del Meandro prorrumpe en un canto al llamarlo los Hados…»[72] o el inicio, por el contrario, de la carta primera, de Penélope a Ulises, así como su final: «No me escribas a tu vez; en cambio, ven/sé tú mismo la respuesta […]. Y yo, si cuando te alejaste tenía todo el encanto de la juventud, cuando vuelvas te voy a parecer una anciana».

A riesgo de caer él mismo y el lector en el mito de Pigmalión, Carnero crea un producto de belleza sin igual y nos lo entrega en el texto, ya trasmutado. Han pasado los años, pero la belleza queda intacta en el recuerdo, en la memoria del autor, que la traslada para nosotros. La *Carta* no es sino el testimonio de ello, no es un lamento desesperado de amor, ni un ruego de amor: es el lamento por el tiempo de ese amor en el pasado y la confrontación con su ausencia en el presente, desde una mirada bañada en la experiencia y en la memoria. La belleza de ella ha quedado congelada y rescatada para nosotros, en cambio, por encima del tiempo y de su propia vida. Lo imperecedero está en el arte que nos rescata de lo fútil de nuestra propia experiencia y lo eleva a una categoría sublime.

El poema es el espacio que adquiere cierta consistencia de metarrelato (*creative spaces* en la terminología de Friedman)[73] a través de la sublimación de la individualidad, creadora de efecto estético, al igual que ocurre en el *Polifemo* gongorino. Como estudiaba Bousoño, en Carnero se siente —y uno

72. «Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis/ Ad uada Maeandri concinit albus olor…» (*Heroidas*, Carta VII, Dido a Eneas), pp. 172-185 en la edición de texto bilingüe que publica la UNAM en 1950 con la traducción de Antonio Alatorre. Para el fragmento sobre la Carta de Penélope a Ulisis, pp. 94-103, aquí el texto en latín de esta última: «nil mihi rescribas attamen; ipse vueni. […] Certe ego, quae fueram te discedente puella, / Protinus ut uenias, facta uidebor anus».

73. Edward H. Friedman (1995).

siente— una «necesidad por rememorar otros mundos de ensueño», para redimir la melancolía y la pérdida.[74]

Las figuras enfrentadas dentro de la composición se sitúan en la revisión gongorina de la fábula como dos definiciones del mundo, y citamos con Ruiz Pérez, «la monstruosidad del cíclope es la realidad de la devoradora subjetividad, mientras la ninfa habita un paraíso de formas que niega la esencia informe de la monstruosidad [cita a p. 38 de Hunt Dolan]»,[75] la ninfa es también el objeto cantado y recreado. O, como resumió el propio Lorca sobre el eros en la *Fábula* de Góngora: «su sentimiento amoroso hacia la mujer […] le hace estilizar su galantería y erotismo hacia una cumbre inviolable. La *Fábula de Polifemo y Galatea* es un poema de erotismo puesto en sus últimos términos. Se puede decir que tiene una sexualidad floral. Una sexualidad de estambre y pistilo en el emocionante acto del vuelo del polen en la primavera».[76]

Si el ejercicio poético en sí, tal y como define Wordsworth en el prefacio a sus *Baladas líricas*, es «spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranquility»[77] que Guillermo Carnero tarde veinte años en componer este poema y darlo por concluido confirma esa misma sentencia del poeta inglés. Con las palabras de Heráclito en la mente, «en el mismo río entramos y no entramos pues somos y no somos los mismos»,[78] se puede establecer que en *Carta Florentina* Carnero es el mismo hombre, pero a la vez uno distinto, pues ha pasado por el tapiz de la experiencia y del tiempo, necesario para la mirada que otorga sobre el sujeto al que rinde homenaje, pero fundamentalmente para el lugar desde donde se le rinde homenaje.

Guillermo Carnero condensa así en la *Carta* su condición de maestro en la creación de poesía en lengua española en los últimos cincuenta años y eleva

74. Guillermo Carnero, 1979: 34-35.
75. Pedro Ruiz Pérez, 1995: 330-331.
76. En Jesús Ponce Cárdenas, 2009: 454.
77. William Wordsworth (2012). El propio Carnero lo cita en la «Nota preliminar» a *Carta Florentina* (Carnero, 2018: 9).
78. Conocida popularmente como la paradoja de Teseo; Borges vierte buena parte de la influencia del pensador griego en su libro *Fervor de Buenos Aires* (1923). En palabras del propio Borges: «...somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito» (Jorge Luis Borges, 1989: 254). «Somos el río que invocaste, Heráclito. Somos el tiempo. […]. / Llorado amor, ceniza del deleite, / insidiosa esperanza interminable […]. / Ecos, resaca, arena, liquen, sueños. / Otra cosa no soy que esas imágenes / que baraja el azar y nombra el tedio. / Con ellas, aunque ciego y quebrantado, / he de labrar el verso incorruptible / y (es mi deber) salvarme». Poema «El hacedor» en Jorge Luis Borges, 1989: 309.

como nunca antes la poesía amorosa; un alto en su obra y un poema que, por su condición de único —por todas las características de él aquí esbozadas—, merece un lugar aparte en su creación: imaginario y voz inagotables, en él yacerá esa inconfundible rúbrica. La belleza que Carnero contempla y que lo circunda es, como ya notó José Olivio Jiménez, «la alucinada máscara tras la que se esconde la visión del vacío, de la evanescencia y la fugacidad de todo cuanto existe»,[79]

Bibliografía citada

ARIOSTO, L. (1992), *Orlando Furioso* (ed. Lanfranco Caretti), Torino, Einaudi, 1992, vol. I.

ALONSO, D. (1960), *Góngora y* el Polifemo, Madrid, Gredos, 1974[6;] también en *Obras completas*, VII, pp. 9-837.

BÈGUE A. Y PONCE J. (eds.), *La fábula mitológica a nueva luz*, n.º monográfico de *Lectura y Signo*, 2010.

BLANCO, M. (2004), «Góngora et la peinture», *Locus Amoenus,* 7, pp. 197-2008.

BLANCO, M. (2006), «Góngora o la libertad del ingenio» en Joaquín Roses (ed.), *Góngora Hoy VIII. Góngora y lo prohibido: erotismo y escatología*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 17-38.

BLANCO, M. (2007), «La *honesta oscuridad* en la poesía erótica», *Criticón*, 101, pp. 199-210.

BLANCO, Mercedes (2010), «La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *La fábula mitológica a nueva luz*, eds. Jesús Ponce y Alan Bègue, monográfico de la revista *Lectura y signo*, 5, pp. 31-68.

BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras Completas*, 4 vols. Barcelona, Emecé.

CABANI, M. (2007), *El gran ojo de Polifemo: visión y voyeurismo en la tradicción barroca de un mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga.

CANCELLIERE, E., BONILLA CEREZO, R., & GAROSI, L. (2006), *Góngora: itinerarios de la visión*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba.

CARNERO, G. (1971), *El sueño de Escipión,* Madrid, Visor.

CARNERO, G. (1979), *Ensayo sobre una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión.

CARNERO, G. (1983), «Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII», en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, pp. 65-94.

CARNERO, G. (1998), *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. Ignacio J. López, Madrid, Cátedra.

CARNERO, G. (1999), *Verano Inglés*, Barcelona, Tusquets.

CARNERO, G. (2004), *Poética y poesía,* Madrid, Fundación Juan March.

79. En José Olivio Jiménez (1972: 375-385).

CARNERO, G. (2008), *Poéticas y entrevistas (1970-2007),* Málaga, Centro cultural Generación del 27.

CARNERO, G. (2018), *Carta Florentina*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

CARVALLO, Luis Alfonso de (1602), *Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, [ejemplar B. N. M. 2-52065]

CARVALLO, Luis Alfonso de (1997), *Cisne de Apolo* (ed. Alberto Porqueras Mayo), Edition Reichenberger.

CASTELLET, José M.ª (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Seix Barral.

DOLAN, K. H. (1990), *Cyclopean song: melancholy and aestheticism in Góngora's «Fábula de Polifemo y Galatea»*.

FOUCAULT, M. (2010), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI editores.

FRIEDMAN, Edward H. (1995), «Creative Space: Ideologies of Discourse in Gongora's *Polifemo*», *Cultural Authority in Golden Age Spain*, 57-78, Baltimore, Johns Hopkins UP.

GALLEGO MOREL, A. (ed.) (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los Comentarios de Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica Textos, 1972, H-839.

GÓNGORA Y ARGOTE, L. (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. Jesús Ponce Cárdenas), Madrid, Cátedra.

GÓNGORA Y ARGOTE, L. (1972), «Carta en respuesta a la que le escribieron» en *Obras completas* (ed. de J. I. Millé y Giménez), Madrid, Aguilar.

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2009), *Del lado del amor*, Madrid, Visor.

GUILLÉN, J. (2002), *Notas para una edición comentada de Góngora,* Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha.

GUTIERRE DE CETINA (1990), *Sonetos y madrigales completos* (ed. Begoña López Bueno), Madrid, Cátedra.

INZAUSTI, Gabriel (2009), «Self-Portrait in a Convex Mirror», *Revisiones*, 5, 2009.

JIMÉNEZ, José Olivio (1972), «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* (1967) de Guillermo Carnero» en *Papeles de Son Armadans*, mayo 1972; también en *Diez años de poesía española*, Madrid, Ínsula.

LARA GARRIDO, José (1997), *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Cees ediciones.

LAUSBERG, H. (1991), *Manuel de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, vol. II.

LONGINO (1996), *Sobre lo sublime* (trad. J. García López), Madrid, Gredos.

MICÓ, José M.ª (2001), *El «Polifemo» de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria,* Barcelona, Península.

MICÓ, José M.ª (2002), «El canto de *Polifemo*: Ensayo de un comentario integral» en Joaquín Roses Lozano *(ed.), Góngora Hoy (I-II-III)*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 127-145.

MICÓ, José M.ª (2005), «*Ariosto* en el *Polifemo*» en Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy (VII). El Polifemo*, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, pp. 139-156.

OVIDIO, P. N. (2000), *Metamorfosis*, Madrid, Alianza editorial.

OVIDIO, P. N. (1950), *Heroidas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

PETRARCA, F. (1997), *Canzoniere* (ed. M. Santagata), Milano, Mondadori, 1997.

PONCE, Cárdenas, J. (2009), *Cinco ensayos polifémicos,* Málaga, Universidad de Málaga.

PONCE CÁRDENAS, J. (2010), *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis,* Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.

POZUELO YVANCOS, José M.ª (1996), «La Fábula de Polifemo como poema narrativo» en *Philologica*, Homenaje al Profesor Ricardo Senabre, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 435-460.

QUINTILIANO (1966), *The Institutio Oratoria*, London-Cambridge, Harvard, William Heinemann-Harvard University Press, vol. III.

ROSES, J. (ed.) (2005), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación de Córdoba.

RUIZ PÉREZ, P. (1995), «Reseña a Kathleen Hunt Dolan, *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora´s* Fábula de Polifemo y Galatea», Chapel Hill, University of North Carolina, *Glosa,* 6, pp. 329-336.

RUIZ PÉREZ, P. (2009), *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora,* Valladolid, Universidad de Valladolid.

SMITH, C. C. (1961), «La musicalidad del Polifemo», *Revista de Filología Española*, n.º XLIV.

SILES, J. (2006), «Erotismo y Barroco: singularidad de un modo culto de ficción», en *El Barroco en la poesía española*, Pamplona, EUNSA.

VEGA, Garcilaso de la (1995), *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros (estudio preliminar de Rafael Lapesa), Barcelona, Crítica, Biblioteca Clásica.

VEGA, Garcilaso de la (2001), *Obras completas con comentario* (ed. L. Rivers), Madrid, Castalia.

VEGA RAMOS, M.ª José (1992), *El secreto artificio («qualitas sonorum»: maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento)*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura.

VIRGILIO, Publio M. (1990), *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*, eds. Tomás Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos.

WORDSWORTH, W. (2012), «Preface to the *Lyrical Ballads*» en *The Norton Anthology of English Literature*, vol. I, Norton and Company.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 33-53
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.02

Artículo de investigación

La inocencia en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender

The innocence in *Réquiem por un campesino español* by Ramón J. Sender

Hugo Enrique del Castillo Reyes

Autoría:
Hugo Enrique del Castillo Reyes
Universidad Nacional Autónoma de México
hugodelcastillo@filos.unam.mx
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7345-1924

Citación:
Del Castillo Reyes, Hugo Enrique. «La inocencia en *Réquiem por un campesino español*, de Ramón J. Sender», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 33-53. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.02

Fecha de recepción: 31-12-2020
Fecha de aceptación: 09-02-2021

© 2021 Hugo Enrique del Castillo Reyes

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este artículo analiza la novela *Réquiem por un campesino español* (1953), de Ramón J. Sender, a la luz del concepto de inocencia, proveniente de los postulados filosóficos de Sören Kierkegaard y Paul Ricoeur. El objetivo es revisar las diferentes connotaciones de este concepto en la novela para demostrar que se configura como un complejo entramado simbólico representativo del conflicto ideológico entre los personajes principales, y que, a su vez, dicho conflicto, implica al lector. La disertación presenta las nociones teóricas que definen la inocencia para analizar algunas síntesis premonitorias de la trama que la toman en cuenta. Después se analizan acciones y símbolos clave que implican a la inocencia en la vida de Paco el del Molino y el papel de Mosén Millán ante ello. Finalmente, se plantea la lucha simbólica entre el bien y el mal que refleja el estado de inocencia en el lector.

Palabras clave: Sender; inocencia; guerra civil española; posguerra española; angustia; réquiem; novela.

Abstract

This article analyzes the novel *Réquiem por un campesino español* (1953) by Ramón J. Sender, in the light of the concept of innocence, derived from the philosophical postulates of Sören Kierkegaard and Paul Ricoeur. The objective is to observe the different connotations of this concept in the novel to prove that it is configured as a complex symbolic network representing the ideological conflict between the main characters, and that, in turn, said conflict involves the reader. The dissertation presents the theoretical notions that define innocence to analyze some premonitory syntheses of

the plot that involves it. Afterwards, key actions and symbols that imply innocence in the life of Paco el del Molino and the position taken by Mosén Millán are analyzed. Finally, the symbolic fight between good and evil is presented, which reflects the state of innocence in the reader.

Keywords: Sender; innocence; Spanish civil war; Spanish postwar; anguish; requiem; novel.

Introducción

La *inocencia* responde, al menos, a tres significados: el primero, estar libre de culpa, así se usa en el sentido jurídico; el segundo, no tener malicia, actuar sin intención de dañar; y, el tercero, un tipo de ignorancia, ligada a las figuras del *iluso* y el *ingenuo*. Los tres significados se ligan moralmente bajo el mito genético: el *estado de inocencia* es la naturaleza de Adán y Eva antes de comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, símbolo del conocimiento, pero también del pudor sexual, es decir, conlleva al pecado original.

El objetivo de este estudio es analizar las diferentes connotaciones de la inocencia en *Réquiem por un campesino español* para demostrar que se configura con una red simbólica que representa el conflicto ideológico entre los personajes principales, el cual también implica al lector. Para ello referiré el sentido filosófico de la inocencia con ideas de Sören Kierkegaard y Paul Ricoeur.

Kierkegaard, en *El concepto de la angustia*, apunta que la Ética «nos prohíbe olvidar que la inocencia solo puede ser suprimida por una culpa [...] Adán perdió la inocencia por medio de la culpa, así la pierde también todo hombre» (1982: 53), pero, además, la narración del Génesis da «la justa explicación de la inocencia. Inocencia es ignorancia. No es en modo alguno el puro ser de lo inmediato, porque es ignorancia» (1982: 55).

Para Kierkegaard, el hombre no está determinado como espíritu en la inocencia, sino que psíquicamente se encuentra unido con su naturalidad: «Esta interpretación está en perfecta concordancia con la de la Biblia, que niega al hombre en estado de inocencia el conocimiento de la diferencia entre el bien y el mal y, por ende, rompe la vara sobre todas las meritorias fantasías católicas» (1982: 59). Este autor también apunta que el estado de inocencia genera angustia: «En este estado hay paz y reposo; pero hay al mismo tiempo otra cosa, que, sin embargo, no es guerra ni agitación, pues no hay nada con que guerrear, ¿Qué es ello? Nada. Pero ¿qué efecto ejerce? Nada. Engendra angustia. Éste es el profundo misterio de la inocencia: que es al mismo tiempo angustia» (1982: 59). Pero caracteriza dicha angustia como una carga ligera: «no es un sufrimiento que no puede conciliarse con la beatitud de la inocencia»

(1982: 60). Lo cual ejemplifica con los niños, en quienes se observa la angustia «como un afán de aventuras, de cosas monstruosas y enigmáticas. […] Esta angustia es tan esencial al niño, que no quiere verse privado de ella; y si le angustia, también lo encadena con su dulce opresión» (1982: 60).

Ricoeur, en *Finitud y culpabilidad*, determina la imaginación de la inocencia como «la representación de una vida humana que realizaría todas sus posibilidades fundamentales sin distancia alguna entre su destino originario y su manifestación histórica. La inocencia sería la falibilidad sin la culpa, y dicha falibilidad no sería sino fragilidad, debilidad, pero en absoluto degradación» (2004: 162). Este hecho es importante, pues *Réquiem*… mantiene un equilibrio entre mito e historicidad. Ricoeur encuentra irrelevante que solo sea posible representar la inocencia en el mito, lejos de la geografía y la historia del hombre racional, pues lo esencial «consiste en proporcionar un símbolo de lo originario que se trasluce en la degradación y la denuncia como tal; mi inocencia es mi constitución originaria proyectada en una historia fantástica» (2004: 162), puesto que «un mito de caída solo es posible en el contexto de un mito de creación y de inocencia» (2004: 163), por lo cual encontramos razones factibles para que Sender construya un relato simbólico-alegórico vinculado a la inocencia.

Al analizar el mito del Génesis, Ricoeur encuentra un contraste entre la sobria descripción de la inocencia y la detallada enumeración de los males que vienen tras la culpa: «la oposición entre ambos sistemas ontológicos penetra en los demás aspectos de la condición humana» (2004: 390), menciona entonces la vergüenza como la mutación humana de cualquier comunicación, situada ahora bajo el disimulo; el trabajo penoso que hace al hombre hostil con la naturaleza; el dolor de parto que ensombrece la felicidad de tener hijos; la pugna entre la descendencia de la mujer y la de la serpiente, símbolo de una libertad doliente; finalmente, ni la muerte escapa a esta alteración, pues «la maldición no es que el hombre muera ("pues eres barro y volverás al barro"), sino que afronte la muerte con la angustia de su inminencia» (2004: 390). La condición humana es consecuencia de la culpa que acaba con la inocencia, esto se encuentra también en la novela de Sender, como se verá adelante. Sirvan estos juicios teóricos para enmarcar el análisis que se presenta a continuación.

Contorno de la trama en síntesis premonitorias

La novela propone un contraste entre dos líneas argumentales. La primera, en el presente, muestra a Mosén Millán recordando, sentado en su sillón, acción interrumpida por el monaguillo que canta el romance, el mismo cura preguntando si hay gente en la iglesia y, más tarde, la llegada, uno a uno, de los tres enemigos

de Paco; después, el potro entra en la iglesia, lo sacan y comienza la misa. La segunda línea muestra los momentos de la vida de Paco más relevantes para la memoria de Mosén Millán. Este relato paralelo se presenta a través de analepsis cronológicas. Las idas al pasado van de lo remoto a lo cercano, del momento del bautizo, veintiséis años antes, al asesinato, solo un año previo al presente: «los recuerdos del cura se organizan siguiendo un modelo hagiográfico, de tal manera que las secuencias narrativas se aglutinan en torno a la aspiración que mejor define cada etapa de la vida» (Iglesias, 1982: 221).

La trama no muestra sorpresas, hay alusiones que crean el ambiente desolador formado por el nulo apoyo del pueblo al cura y saber que la misa está dedicada a Paco: «El héroe aparece, desde el principio, con su destino consumado, [...] el interés se focaliza en la manera y la causa de la muerte, magnificada por formas complementarias» (Iglesias, 1982: 218). Algunos guiños bordean el contorno de lo ocurrido en el pasado con Paco. Desde el inicio hay referentes con relevancia simbólica. En el segundo párrafo del texto se lee:

> Cerca de la ventana entreabierta un saltamontes atrapado entre las ramitas de un arbusto trataba de escapar, y se agitaba desesperadamente. Más lejos, hacia la plaza, relinchaba un potro. «Ese debe ser —pensó Mosén Millán— el potro de Paco el del Molino, que anda, como siempre, suelto por el pueblo.» El cura seguía pensando que aquel potro, por las calles, era una alusión constante a Paco y al recuerdo de su desdicha (Sender, 1991: 47).[1]

El saltamontes simboliza la figura de Paco en el monte de Las Pardinas, la alusión permite identificarlo con lo de *saltar-montes* y la desesperación que lo caracteriza; el romance recuerda este episodio: «*...Lo buscaban en los montes/ pero no lo han encontrado...*» (64).[2] Luego se pasa a la figura del potro, explícitamente identificado con Paco, el cual adquiere, hacia el final, un relevante valor simbólico, por ser el único allegado a Paco que se presenta en la iglesia; en ese sentido, representa la inocencia, pues su actuar no es alevoso ni dañino, de este hecho se tratará más adelante.

Otro elemento que dibuja el contorno de la trama es el romance que da cuenta del mito alrededor de Paco, quien se ha convertido en un héroe para el pueblo: «Los fragmentos del romance son el contrapunto del relato de Mosén Millán, una visión sintética y desde otra perspectiva. Así cada recuerdo de la vida va potenciado por la presencia de la muerte, que es su etapa final,

1. Todas las citas de *Réquiem...* son de esta edición, por ello, en adelante, sólo referiré el número de página.
2. Minardi apunta que el saltamontes «refleja a su vez el paralelismo dado en la transgresión, representado por el potro, y en la contradicción, vista desde el monólogo del cura, de quien siendo libre se encuentra atrapado» (2010: 185).

perdurable en la memoria del pueblo» (Iglesias, 1982: 218).[3] Es importante que el monaguillo cante el romance, pues, al haber presenciado el asesinato, da fe de la distorsión que conlleva el mito: «Lo vio morir, y después de su muerte la gente sacó un romance […]. Eso de llorar no era verdad, porque el monaguillo vio a Paco, y no lloraba» (47). Sin embargo, el monaguillo no cuestiona la inocencia de Paco, solo recita de forma automática, como el cura cuando reza.[4]

Dentro del recuerdo de Mosén Millán hay algunas alusiones al fin trágico de Paco. Por ejemplo, en su bautizo: «El sacerdote había puesto la crisma en la nuca de Paco, en su tierna nuca que formaba dos arruguitas contra la espalda. Ahora —pensaba— está ya aquella nuca bajo la tierra, polvo en el polvo» (52). Aparte de ser inusual poner la crisma en la nuca (lo normal es en pecho o cabeza),[5] la memoria del sacerdote equipara el principio de la vida, encarnada por los pliegues en la nuca del bebé, con la muerte, pues visualiza la nuca bajo tierra. Además, agrega la frase «polvo al polvo» que remite al Génesis[6] y más directamente, a la oración fúnebre de la Iglesia Episcopal: «we commit his body to the ground; earth to earth, ashes to ashes, dust to dust» (*The book of Common Prayer*, 2007: 485). Así, la inocencia del comienzo de la vida de Paco se relaciona con la muerte, como si no hubiera toda una vida en medio de esos dos momentos.

Sucede algo semejante cuando el cura piensa en la Jerónima como una constante contrastante con el breve paso de Paco por el mundo: «…cuando Paquito fue Paco, y salió de quintas, y cuando murió, y cuando Mosén Millán trataba de decir la misa de aniversario, vivía todavía la Jerónima…» (54). También cuando cree que la vida de Paco pudo ser ordinaria: «"[…] Parece

3. Serrano apunta que: «frente a la precisión de esa especie de crónica que componen los recuerdos de Mosén Millán, fundada en un orden supuestamente histórico, el canturreo del monaguillo introduce […] una muy evidente proyección mítica de esos mismos hechos […]. Esta duplicación del relato introduce una distorsión en la forma de rememorar lo ocurrido» (1989: 140). McDermott piensa que: «Los trozos del romance que sugieren desde el principio de una manera elíptica la analogía Paco-Cristo y que anuncian de una manera proléptica su pasión y muerte apuntan a la reconstrucción analéptica de su vida en la crónica narrativa en prosa» (1997: 381).
4. «Cincuenta y un años repitiendo aquellas oraciones habían creado un automatismo que le permitía poner el pensamiento en otra parte sin dejar de rezar» (47). Rodríguez anota que: «Este rezo maquinal, insincero, automático del cura, es una constante ya en su presentación: un personaje cuya apariencia oculta un profundo vacío» (2005: 16).
5. Quizá sea una exageración pensar que esto pueda considerarse un signo fatídico, pero hay otro más claro ese día que acerca el nacimiento con la muerte: «Había varias personas enlutadas y graves. Las mujeres con mantilla o mantón negro. Los hombres con camisa almidonada. En la capilla bautismal la pila sugería misterios antiguos» (50).
6. «Comerás el pan con el sudor de tu rostro hasta que regreses a la tierra de la cual fuiste tomado; porque polvo eres, y al polvo regresarás» (Génesis 3:19, *Biblia Peshitta*, 2006: 4).

que fue ayer cuando lo bauticé". Pensaba el cura con tristeza que cuando aquellos chicos crecían, se alejaban de la iglesia, pero volvían a acercarse al llegar a la vejez por la amenaza de la muerte. En el caso de Paco la muerte llegó mucho antes que la vejez» (66). Y también cuando el cura acepta su responsabilidad con lo ocurrido: «"Yo denuncié el lugar donde Paco se escondía. Yo fui a parlamentar con él. Y ahora..." Abrió los ojos, y vio a los tres hombres sentados enfrente» (91). Los dos primeros ejemplos adelantan información al relacionar vida y muerte como un mecanismo memorístico del sacerdote; el último, muestra que el pasado viene a encarar su presente, representado por los enemigos de Paco.

Aunque la voz narrativa focaliza en el cura, no expone explícitamente si Mosén Millán se piensa inocente con respecto al asesinato de Paco. Esta estrategia construye la paradoja a la que se enfrenta el sacerdote: por un lado, no tiene opción ante las amenazas de los falangistas; por otro, hay pasividad e indiferencia en su actuar. Sin embargo, comenzar la misa a pesar de lo sucedido con el potro, negarse a que los enemigos paguen por ella y dedicar su pensamiento a la vida de Paco, dan a entender que podría estar arrepentido[7]; sin embargo, no puede asegurarse que así sea. Esta ambigüedad es una virtud del texto, pues se abre a la interpretación del lector.

La inocencia de la infancia

Es innegable el valor de inocencia conferido a los niños y más a los bebés. El cura recuerda el bautizo de Paco vinculado a la protección que necesita el niño. De un lado, está la fe católica, representada por el cura y el escapulario; del otro, las tradiciones *paganas*, por la Jerónima y el amuleto en forma de cruz hecho con una llave y un clavo[8]. Cuando otorga el escapulario: «Miraba el cura al niño sin dejar de rezar: *ad perpetuam rei memoriam*. El niño parecía darse cuenta de que era el centro de aquella celebración, y sonreía dormido. Mosén Millán se apartaba pensando: ¿De qué puede sonreír?» (50). La frase latina significa «para que conste en lo sucesivo», el cura se proclama padre espiritual del niño con esta fórmula jurídica.[9] Sin embargo, su pregunta denota incredulidad, parece exigir una razón para la sonrisa del bebé: ¿de qué sonríe si

7. Para una lectura interpretativa del texto en este sentido véase Mainer, 1989.
8. La llave abre puertas, el clavo sella o ancla objetos, ambos *entran*, la primera en una cerradura, el segundo en cualquier superficie que pueda vencer su filo y la fuerza con la que se meta; en ese sentido, ambos son penetrantes y fálicos. Para un análisis detallado de la confrontación entre culturas en *Réquiem*…, véase Bonet, 1982.
9. Sobre este tópico puede consultarse Minardi, 2010.

no entiende lo que pasa a su alrededor? La inocencia, simbolizada por la sonrisa sin una razón aparente, queda patente. También la reacción del cura ante ello.

Poco después, al sospechar la presencia del amuleto, el cura recomienda «alejar del niño las supersticiones, que son cosa del demonio, y que podrían dañarle el día de mañana. Añadió que el chico sería tal vez un nuevo Saulo para la Cristiandad» (54). Saulo es el nombre con que se conoce a San Pablo previo a su conversión, tras revelársele Cristo en una visión para preguntarle por qué lo persigue, pues se dedicaba a perseguir y castigar a quien profesa la fe cristiana.[10] Aunque el cura se refiere a los valores positivos de esta figura, en el plano simbólico, decir Saulo hace referencia al actuar social de Paco, pues va contra el beneficio eclesiástico, es decir, su actuar en pro de la justicia social; esto lo despoja de su inocencia, como se ve más adelante. Finalmente, al descubrir el amuleto: «Repitió que el pequeño Paco, aunque fuera un día mayoral de labranza, era hijo espiritual suyo, y debía cuidar de su alma» (54).[11] Esto lleva a reflexionar la responsabilidad que asume Millán y si en realidad, tras terminar el relato, podría asegurar que cuidó de su alma.

Otro suceso, vinculado a la inocencia en la infancia, se da cuando Paco busca la igualdad de circunstancias para todos los seres:

> Paco andaba por entonces muy atareado tratando de convencer al perro de que el gato de la casa tenía también derecho a la vida. El perro no lo entendía así, y el pobre gato tuvo que escapar al campo. Cuando Paco quiso recuperarlo, su padre le dijo que era inútil porque las alimañas salvajes lo habrían matado ya (56).

No entender la naturaleza animal es un acto inocente, intentar convencer al perro, un acto falto de malicia que revela la preocupación del niño. El trágico final del gato es su primer contacto con la muerte y la injusticia. El texto agrega: «Los búhos no suelen tolerar que haya en el campo otros animales que puedan ver en la oscuridad, como ellos. Perseguían a los gatos, los mataban y se los comían. Desde que supo eso, la noche era para Paco misteriosa y temible» (56). Estas alusiones tienen carácter simbólico: los búhos actúan por una envidia funcional. Si otro animal es cazador nocturno hay menos oportunidad de alimentarse, por tanto, deben eliminarlo. Este esquema sale de

10. Trippett ya hizo énfasis en ello: «Saulo dejó el judaísmo y se hizo cristiano. Paco abandonaría los valores de Mosén Millán para forjar los suyos propios, enfrentados con los de la Iglesia. Todo sugiere que los valores de Paco eran verdaderamente cristianos, aunque Mosén Millán era tan ciego a ellos como se supone que lo eran los judíos a Jesucristo» (1995: 233).
11. Mañá & Esteve anotan que el cura «olvida que en su afán de cuidado espiritual le retiró el amuleto que colocara la Jerónima para librarlo de "saña de hierro", de muerte violenta» (1992: 173), precisamente la forma en que muere el personaje.

la cadena alimenticia usual (el grande se come al chico por necesidad), resulta una alegoría del poder capitalista y la propiedad privada explotada en beneficio de los nobles. Los enemigos de Paco creen que «ve en la obscuridad», entonces deben eliminarlo para que no se afecten sus intereses individuales. La noche es el ámbito que ofrece a Paco el peligro de sus depredadores, su angustia está justificada y su inocencia, en juego.

El siguiente elemento se cifra en el revólver que Paco quita a otros niños: «—¿Para qué quieres ese revólver, Paco? ¿A quién quieres matar? / —A nadie. Añadió que lo llevaba para evitar que lo usaran otros chicos peores que él. Este subterfugio asombró al cura» (56). El niño es incapaz de dañar, como define la inocencia, y excede en ello, pues desea evitar que otros hagan daño. Esta actitud es congruente con su búsqueda del bien común, incluso frente a la muerte, como se ve más adelante.

Al prepararse Paco para la primera comunión, hay otras alusiones a la inocencia. La primera se refiere a su vínculo con la sexualidad:

> …Mosén Millán le enseñaba a hacer examen de conciencia desde el primer mandamiento hasta el décimo. Al llegar al sexto, el sacerdote vaciló un momento, y dijo, por fin:
> —Pásalo por alto, porque tú no tienes pecados de esa clase todavía.
> Paco estuvo cavilando, y supuso que debía referirse a la relación entre hombres y mujeres (58).

Ese mandamiento, «No cometerás actos impuros», denota la inocencia de Paco, pues, en su ignorancia infantil, solo distingue los que imagina entre hombre y mujer. Más adelante, el despertar sexual es relevante para el relato.

Otra alusión se cifra en Semana Santa. La narración focaliza en la experiencia de Paco como monaguillo. Desde allí se construye un cuadro costumbrista de los rituales, pero se vuelve a la impresión causada en la sensibilidad del niño:

> En la época de Semana Santa [Paco] descubrió grandes cosas. […] En las sombras de la iglesia aquel lugar silencioso e iluminado, con las escaleras llenas de candelabros y cirios encendidos, daba a Paco una impresión de misterio. […] Paco tenía sensaciones contradictorias muy fuertes. […] Paco miraba y oía todo aquello asombrado. […] La turbación de Paco procedía del hecho de haber visto aquellas imágenes polvorientas y desnarigadas en un desván del templo donde amontonaban los trastos viejos. […] Salía Paco de la Semana Santa como convaleciente de una enfermedad (59-60).

La fuerte impresión es propia de su inocencia, presenciar los rituales le afecta, incluso físicamente, con ello, Paco comienza a alejarse de la fe. Poco después, varios sucesos significarán una simbólica pérdida de inocencia, como se ve a continuación.

La inocencia perdida

El suceso de la extremaunción en las cuevas es el más importante en la vida de Paco, pues influye en su ideología. Para Iglesias «El impulso principal del héroe corresponde […] a su orientación social, […] es el que explica su muerte. En este sentido los motivos estrictamente necesarios comienzan con la extremaunción del pobre de las cuevas, todo lo demás es preparación o consecuencia de esta acción central» (1982: 222). Negre apunta que «El hecho impresiona profundamente a Paco, de tal manera que va a actuar como un *descenso a los infiernos* iniciático, que altera el devenir personal de Paco» (1985: 121). La impresión del niño se vincula a la muerte, pero le afecta más atestiguar la pobreza extrema. MacDermott anota que: «El espectáculo de la miseria ajena despierta la piedad en el niño, su sentido de la justicia, y le encamina a una vida de acción social […] cuando el niño mira las estrellas fuera de las cuevas no ve la luz divina sino una iluminación humana: su idealismo es de este mundo y camina por una tierra desigual» (1997: 383). Cuando los personajes dialogan se presenta el ánimo inocente del niño, pues quiere ayudar a esa gente, pero la respuesta del sacerdote está entre subir los hombros, cruzar los brazos y argüir un plan divino: «[…] hay cosas peores que la pobreza. Son desgraciados por otras razones./ El monaguillo veía que el sacerdote contestaba con desgana. […]/ —Se está muriendo porque no puede respirar. Y ahora nos vamos, y se queda allí solo» (61). La insistencia de Paco es notable, el cura actúa indiferente, con actitud condescendiente:

> …queriendo cortar el diálogo aseguró que de un momento a otro el agonizante moriría y subiría al cielo donde sería feliz. El chico miró las estrellas. […]
> —¿Por qué no va a verlo nadie, Mosén Millán?
> —¿Qué importa eso, Paco? El que se muere, rico o pobre, siempre está solo, aunque vayan los demás a verlo. La vida es así y Dios que la ha hecho sabe por qué (62).

El cura contesta para zanjar la cuestión y disuadir al niño de entender el abandono del hombre. Paco apenas atiende la respuesta, mira las estrellas, pero insiste, no se conforma con ello: la inocencia parece desdibujarse. El sacerdote apela al misterio de la voluntad divina, quizá usado en su fuero personal para evitar conflictos mayores. Esto se refuerza cuando Paco propone usar el nombre del cura para que otros vayan con el moribundo: «El cura le advirtió que lo mejor que podía hacer era ir a su casa. Cuando Dios permite la pobreza y el dolor —dijo— es por algo./ —¿Qué puedes hacer tu? —añadió—. Esas cuevas que has visto son miserables, pero las hay peores en otros pueblos» (63). El cura agrega a su argumento una escala de miseria para minimizar la vivencia del niño. La frialdad de este discurso no es ajena a Paco y le parece insuficiente:

> Frente al deseo de Paco de cambiar la situación injusta, consecuencia del descubrimiento de la pobreza, Mosén Millán manifiesta un gran conformismo, asentado, al parecer, en su esquema religioso [...] la aspiración de Paco y los suyos chocará con una orientación social providencialista, en la que el orden debe ser respetado, aunque se trate de una situación injusta legalizada por una tradición secular (Iglesias, 1982: 224 y 225).

Cuando el niño cuenta lo ocurrido a sus padres, menciona al hijo presidiario del moribundo: «…pero que no era culpa del padre./ —Ni del hijo tampoco./ Paco estuvo esperando que el padre dijera algo más, pero se puso a hablar de otras cosas» (63). El padre de Paco confiere inocencia a ambos personajes; sugiere que el hijo está preso por error o injusticia, este guiño a la inocencia se acompaña de la ambigüedad, pues no se explica más. Este episodio marca la vida del niño para convertirlo en Paco el del Molino:

> Pensaba que aquella visita de Paco a la cueva influyó mucho en todo lo que había de sucederle después. «Y vino conmigo. Yo lo llevé», añadía un poco perplejo […] «Parece que era ayer cuando tomó la primera comunión.» Poco después el chico se puso a crecer, y en tres o cuatro años se hizo casi tan grande como su padre. La gente, que hasta entonces lo llamaba Paquito, comenzó a llamarlo Paco el del Molino (64).

Paco se aleja de Mosén Millán y, casi de inmediato, se relata la exhibición de Paco *en cueros* frente a las mujeres del lavadero. La contigüidad relaciona estos hechos: el alejarse del religioso es proporcional a encontrar la «alegría primitiva»[12] del escarceo sexual: «Poco a poco se fue alejando el muchacho de Mosén Millán. […] Paco el del Molino fue una tarde allí a nadar, y durante más de dos horas se exhibió a gusto entre las bromas de las lavanderas» (65). Tras concatenarse estos elementos, se exponen los intereses ideológicos de Paco a través de una conversación con su padre. El joven muestra interés en la renta que pagan al duque, quien nunca se aparece por el pueblo: «Paco creía que aquello no era cabal» (65). El padre invita a preguntarle a Mosén Millán, pues es amigo del administrador del duque (Valeriano). El joven, obediente, recibe esta respuesta:

> —¿Qué te importa a ti eso, Paco?
> Paco se atrevió a decirle […] que había gente en el pueblo que vivía peor que los animales, y que se podía hacer algo para remediar aquella miseria.
> —¿Qué miseria? —dijo Mosén Millán—. Todavía hay más miseria en otras partes que aquí.

12. «Sus gritos, sus risas y las frases que cambiaban con los mozos mientras en la alta torre crotoraban las cigüeñas, revelaban una alegría primitiva» (65).

> Luego le reprendió ásperamente por ir a nadar a la plaza del agua delante de las lavanderas. En eso Paco tuvo que callarse (66).

Así quedan vinculados el ideal social con la sexualidad, esto apunta a la pérdida simbólica de la inocencia, a menos a ojos de la fe católica. El cura usa el despertar erótico para recriminar su afán de justicia y vuelve al viejo argumento para minimizar la miseria del pueblo. La inocencia puede verse, por un lado, en la ignorancia e ingenuidad que encuentra el sacerdote en las ideas de Paco; por otro, en el exhibirse, pues le reclama el pudor que debe guardar. Estas posturas construyen el conflicto entre los personajes y dan pauta para analizar la siguiente etapa en la vida del campesino.

La inocencia en la adultez

El primer elemento de inocencia en esta etapa se da cuando existe la posibilidad de que Paco deba unirse al ejército por las quintas: «La madre de Paco habló con el cura, y éste aconsejó pedir el favor a Dios y merecerlo con actos edificantes. La madre propuso a su hijo que al llegar la Semana Santa fuera en la procesión del Viernes con un hábito de penitente [...]. Paco se negó» (67). Queda abierto a interpretar si se niega por la impresión del pasado o por su ideología, pero, simbólicamente, implica negarse a cargar una culpa que no es suya, por tanto, saberse inocente.

Otro elemento vinculado a la inocencia se aprecia cuando Paco desarma un par de guardias y se queda con los fusiles. Mosén Millán lo reprende y vuelve al tema de las cuevas: «—En lugar de traer Guardia Civil, se podían quitar las cuevas, Mosén Millán./ —Iluso. Eres un iluso» (69). El cura llama a Paco con ese apelativo, pues encuentra su ideal de justicia social una inocentada y un absurdo, sabe que enfrenta un sistema social íntimamente vinculado con las prácticas eclesiásticas. Quizá puede ser ingenuo que Paco enfrente las ideas de la vieja guardia y las tradiciones arraigadas. Sin embargo, sus convicciones van más allá de estos razonamientos.[13] En el diálogo con don Valeriano, se sabe que Paco está a favor de las nuevas leyes para acabar con los privilegios de la

13. Cercano a este punto, el narrador caracteriza la relación de Paco con su futura esposa como algo inocente, sin ningún arrebato: «No se casó Paco a ciegas, como otros mozos, en una explosión temprana de deseo. Las cosas se hicieron despacio y bien» (67). Durante la boda y con las elecciones locales, hay guiños a la inestabilidad de la monarquía y los grupos de izquierda ganando algo de poder; para ver las relaciones que plantea *Réquiem*... con los acontecimientos históricos, véase el artículo de Serrano (1989), quien cree que «En *Réquiem* la guerra civil española desaparece literalmente, se difumina como acontecimiento político o social de la historia contemporánea para quedar convertida en un mero enfrentamiento moral, en el que sin embargo pagan Justos por Pecadores» (146).

nobleza, pero Mosén Millán no puede estar de acuerdo con ello e, incluso, se martiriza a sí mismo:

> A veces el cura parecía tratar de entender a Paco, pero de pronto comenzaba a hablar de la falta de respeto de la población y de su propio martirio. Sus discusiones con Paco siempre acababan en eso: en ofrecerse como víctima propiciatoria. Paco reía:
> —Pero si nadie quiere matarle, Mosén Millán.
> La risa de Paco ponía al cura frenético, y dominaba sus nervios con dificultad (85).

Otro punto importante se encuentra en el carasol, lugar donde se crea el mito de Paco; allí se exageran las noticias con un referente real mínimo, por ejemplo: «Decían que Paco había dicho al cura: "A los reyes, a los duques y a los curas los vamos a pasar a cuchillo, como a los cerdos por San Martín"» (79), «En el carasol se decía que Paco había amenazado a don Valeriano. Atribuían a Paco todas las arrogancias y desplantes a los que no se atrevían los demás» (80) y «En el carasol se decía que, con el arriendo de pastos, cuyo dinero iba al municipio, se hacían planes para mejorar la vida de la aldea. Bendecían a Paco el del Molino, y el elogio más frecuente entre aquellas viejecillas del carasol era decir que *los tenía bien puestos*» (83). La elaboración ficcional de la voz colectiva hace crecer a Paco como héroe, lo que culmina en el romance popular.[14] Cuando los invasores del pueblo ametrallan el lugar, creen silenciar al pueblo y se explicita el derramamiento de sangre inocente, lo cual anticipa el destino de Paco, pues se asesina sin un delito o una culpa de por medio.

Paco es de los primeros en ser buscado por su fama en el carasol, sólo puede esconderse. El cura no sabe el paradero de Paco, por tanto, tiene oportunidad de no inmiscuirse en el asunto. Sin embargo, desea tener poder sobre la situación:

> Por uno de esos movimientos en los que la amistad tiene a veces necesidad de mostrarse meritoria, Mosén Millán dio la impresión de que sabía dónde estaba escondido Paco. […] La ironía de la vida quiso que el padre de Paco cayera en aquella trampa. […] A lo largo de la conversación el padre de Paco reveló el escondite del hijo […] «Ah —se dijo—, más valdría que no me lo hubiera dicho […]» Mosén Millán tenía miedo, y no sabía concretamente de qué (88).[15]

14. «Este romance, recordado casi siempre por el monaguillo, desempeña en el primer plano de la narración un papel coral: es la voz colectiva de la aldea, de los amigos de Paco ausentes de la iglesia» (Mañá & Esteve, 1992: 166).
15. Véase Tripett (1995) para un análisis detallado de esta actitud del cura.

Con la información y, por tanto, el poder, Mosén Millán decidirá el destino de Paco. Cuando le exigen el paradero, el cura reflexiona: «Quizá de aquella respuesta dependiera la vida de Paco. Lo quería mucho, pero sus afectos no eran por el hombre en sí mismo, sino por Dios. Era el suyo un cariño por encima de la muerte y la vida» (90). El cura escala su decisión a una dimensión divina.[16] Si debe elegir entre hombre y Dios, no tiene dudas de que irá por el segundo; pero ¿en realidad es una situación de este alcance? El enunciado final del fragmento citado deja ambiguo si el objeto de su cariño es Paco o Dios. Esta circunstancia genera incertidumbre sobre el sentir del cura. Si el cariño es por Paco y va más allá de la vida y la muerte, entonces no importa que muera por su delación. Por tanto, no siente culpa. Si el cariño es hacia Dios, el cura está cuidando los intereses eclesiásticos: ¿una supuesta *paz*? ¿la riqueza del duque? Esta incertidumbre es una constante, incluso hacia el final de la vida de Paco, como se ve en el siguiente apartado.

La inocencia en la muerte

Los elementos vinculados a la inocencia se intensifican conforme se acerca el asesinato de Paco. El cura revela el escondite y hace prometer al «centurión» que no matará a Paco y lo juzgará conforme a la ley. Paco se defiende a disparos desde su escondite. Entonces llevan al cura para pedirle entregarse. Al reconocer a su amigo, Paco quiere saber si ha matado a alguien, necesita saberse inocente.

> —¿Maté ayer a alguno de los que venían a buscarme?
> —No.
> —¿A ninguno? ¿Está seguro?
> —Que Dios me castigue si miento. A nadie.
> Esto parecía mejorar las condiciones (93).

Además de un sentir moral, Paco necesita saber que no violó la ley, pues no es un delincuente; no haber asesinado lo deja tranquilo. Sin embargo, el semblante que aprecia el cura indica lo contrario a ser inocente: «Andaba Paco cojeando mucho, y aquella cojera y la barba de quince días que le ensombrecía el rostro

16. Maña & Esteve anotan que el cura «acepta resignadamente en nombre de Dios una situación injusta y, cuando llega el momento crucial, no tiene fuerza para oponerse a la inercia de la historia y se pone del lado del poder tradicional: sus protestas ante la represión son débiles y acaba denunciando a Paco, lo que le apartará del pueblo con el que se sentía unido» (1992: 175); «es él quien ha abandonado al pueblo al intentar sublimar la compasión humana y sentirla sólo por amor de Dios, negándose a sí mismo la posibilidad de la cordialidad humana» (173).

le daban una apariencia diferente. Viéndolo Mosén Millán le encontraba un aire culpable» (94).

Poco después, Mosén Millán va al cementerio para confesar y dar la extremaunción a los condenados. Es relevante el diálogo que tiene con Paco en plena confesión:

> —¿Por qué me matan? ¿Qué he hecho yo? Nosotros no hemos matado a nadie. Diga usted que yo no he hecho nada. Usted sabe que soy inocente, que somos inocentes los tres.
> —Sí, hijo. Todos sois inocentes; pero, ¿qué puedo hacer yo?
> —Si me matan por haberme defendido en las Pardinas, bien. Pero los otros dos no han hecho nada (95).

Paco se asume inocente,[17] no entiende cómo llegó ante su inminente asesinato, su preocupación por los otros condenados es explícita al exclamar su inocencia; la compasión del personaje busca el bien común siempre. El sacerdote recurre a su vieja retórica: «—A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres./ Paco, al oír estas palabras, se quedó paralizado y mudo» (95). Se explicita la equiparación con Jesús: Paco es un mártir, asesinado a pesar de su inocencia: «la razón por la que Sender iguala a Jesucristo y Paco el campesino es retórica, y la intención es claramente provocativa […] su intención es estimular e inquietar a los lectores» (Tripett, 1995: 232).[18] El cura piensa que Paco es «menos inocente» que Jesús, como con la miseria, apela a una escala de la inocencia; parece decir: «si Dios permitió que su hijo, más inocente que tú, fuera asesinado, lo permitirá contigo y yo también», esto lo piensa quien se proclamó padre espiritual y cuidador del alma de Paco.[19] Cuando el cura le pide arrepentirse de sus pecados por seguir con el trámite ritual de la confesión, Paco no entiende la solicitud:

> —¿Te arrepientes de tus pecados?
> Paco no lo entendía. Era la primera expresión del cura que no entendía. Cuando el sacerdote repitió por cuarta vez, mecánicamente, la pregunta, Paco respondió que sí con la cabeza. En aquel momento Mosén Millán alzó la mano, y dijo: *Ego te absolvo in...*

17. Esto contrasta con el hombre confesado antes que Paco, desesperado sólo dice «Yo me acuso, padre… Yo me acuso, padre…» (95).
18. Para un detallado análisis de las referencias que asemejan a Paco con Cristo, véase Negre, 1985.
19. Trippet apunta que «en términos simples si la inocencia de Jesucristo no fuera suficiente para que Dios todopoderoso interviniera a su favor cuando su vida estaba en juego, ¿con qué autoridad podría esperarse que un humilde ministro de su Iglesia interviniera en asuntos como la injusticia de las cuevas? […] su postura teológica tiene sustancia. Sus argumentos no son triviales, sean cualesquiera los motivos de Sender al proponerlos en boca de Mosén Millán» (1995: 227 y 228).

> Al oír estas palabras dos hombres tomaron a Paco por los brazos y lo llevaron al muro donde estaban ya los otros. Paco gritó:
> — ¿Por qué matan a estos otros? Ellos no han hecho nada.
> Uno de ellos vivía en una cueva, como aquel a quien un día llevaron la unción (96).

La escena implica angustia, a Paco se le pide terminar un ritual que no entiende, pues no siente culpa, por el contrario, se sabe inocente. Hasta cuatro veces debe hacerse la pregunta para que Paco asienta con la cabeza, pero se niega a morir. Este asesinato injusto de un inocente debe gozar de una espectacularidad ejemplar: tras los primeros disparos no cae, sino que corre hacia el coche donde está el sacerdote, ensangrentándolo todo, para gritar: «Mosén Millán, usted me conoce» y al alejarlo sus verdugos, vuelve a hacerlo: «Pregunten a Mosén Millán; él me conoce» (96). Tras dos o tres tiros más «Siguió un silencio en el cual todavía susurraba Paco: "Él me denunció…, Mosén Millán, Mosén Millán"» (96). El primer impulso de Paco es creer que su amistad con el cura puede ayudarlo, pedir que le pregunten, pregonar que lo conoce; pero, antes de morir, en su pensamiento, solo está la certeza, no el reclamo, sino la sentencia verdadera: «él me denuncio». Al volver al pueblo aparece el único referente explícito de culpa en el cura: «Pensando Mosén Millán en los campesinos muertos, en las pobres mujeres del carasol, sentía una especie de desdén involuntario, que al mismo tiempo le hacía avergonzarse y sentirse culpable» (97). Y aunque pudiera incluirse en «los campesinos muertos», salta a la vista que no se mencione explícitamente a Paco, lo cual acrecienta la ambigüedad ya expuesta.

En la confesión el cura otorga su perdón a Paco. ¿De qué?, ¿qué debe perdonar Mosén Millán a Paco? Esta interrogante se refuerza cuando el sacerdote piensa: «Yo lo bauticé, yo le di la unción. Al menos —Dios lo perdone— nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia» (97). Mosén Millán desea protagonismo: gracias a él, su padre espiritual, Paco vivió en la fe católica, menciona el bautismo y la unción haciendo uso nuevamente de esa síntesis que equipara vida y muerte, pero también le dio la primera comunión, el matrimonio y el perdón de la confesión el día de su asesinato; el trámite religioso estuvo en sus manos, por ello, no le queda sino conferir el acto de perdón a la divinidad: «Dios lo perdone», porque el perdón que él otorgó no tiene sentido, fue dar final a un ritual mecánico, como sus rezos. Relegar el perdón a Dios lleva a otra pregunta: ¿qué debe perdonarle Dios a Paco? Se puede pensar que el movimiento es contrario: Paco tendría que perdonar al cura por haberlo delatado y entregado a sus asesinos, como Cristo hace con

Judas;[20] y reclamarle su abandono, como cuando Jesús lo hace en la Cruz con el «Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?». Por ello estamos de acuerdo cuando Serrano apunta:

> Paco obra […] por caridad o justicia, no por adscripción a una ideología política o a un credo revolucionario […] se va revelando a lo largo de la obra como el portador de valores auténticamente cristianos, frente a un cura que no practica más que las formas externas y convencionales de su religión y acaba por verse finalmente asimilado, por su traición final, a un Judas lleno de remordimiento (1989: 147).[21]

Lo único que queda del mártir, además del romance, el pañuelo y el reloj que Mosén Millán nunca entregó a la familia, es la presencia de su potro en la Iglesia para hacerles pasar un mal rato a sus enemigos, entre los que, quizá, deba incluirse a Mosén Millán, quien no pagó la misa de Réquiem, sino que la va a oficiar.[22]

La lucha final entre el bien y el mal

Para finalizar, se analiza un elemento relacionado con la inocencia planteado como un efecto en el lector, construido a partir del potro que irrumpe en la iglesia. El animal representa la presencia de su dueño y «simboliza la vigencia de las ideas defendidas por Paco, así como el hecho de que la muerte de Paco no ha sido olvidada por el pueblo» (Negre, 1985: 131). Pero hay varios referentes que revisten este hecho de una dualidad ambigua, los cuales se exponen a continuación.

20. Iglesias advirtió esto e identificó la referencia simbólica en las monedas «entre los tres le ofrecen a M. Millán treinta pesetas, número clave para entender el papel que se le ha asignado en la muerte del justo, aunque no se pronuncie el nombre del traidor arquetípico, Judas» (1982: 231).
21. Este juicio es compartido por Mañá & Esteve: «Si hay expiación, hay culpa. Mosén Millán nos dice (y le dice a Paco) que es inocente. ¿De qué culpa se trata entonces? El buceo de Mosén Millán en sus recuerdos no es otra cosa que el examen de conciencia de un hombre perplejo ante un sentimiento de culpa que intenta justificar acogiéndose al cumplimiento de unas formalidades rituales» (1992: 165). Aunque nosotros no creemos que se pueda hablar de la culpa directamente vinculada a ser responsable de la muerte de Paco.
22. Estamos de acuerdo con Trippett en que: «El cura es una figura provocadora e inquietante. Bienintencionado, humano y débil […]. A través de Mosén Millán, Sender ilumina el más terrible de todos los males, el que no yace exclusivamente en el centurión, ni en la Iglesia ni en las acciones de ningún grupo en concreto, sino dentro de los procesos mentales de un individuo muy corriente, cuyas debilidades y flaquezas muchos lectores bien podrían reconocer en sí mismos. Bajo gran presión desde fuera y alguna desde dentro, se desploma» (1995: 236).

La presencia del potro da circularidad al relato, pues al empezar la obra, se menciona el relincho del animal y se explicita que: «El cura seguía pensando que aquel potro, por las calles, era una alusión constante a Paco y al recuerdo de su desdicha» (47). Hacia el final de la narración se refuerza lo postulado y se agrega información sobre el destino de la familia de Paco: «volvieron para decir que no era una mula, sino el potro de Paco el del Molino, que solía andar suelto por el pueblo. Todo el mundo sabía que el padre de Paco estaba enfermo, y las mujeres de la casa, medio locas» (91 y 92). El hecho es escandaloso para los enemigos de Paco y el cura. Al saber que la puerta está cerrada, Valeriano califica aquello de «maula», «malquerencia» y «sacrilegio», incluso sugiere que el templo debe consagrarse de nuevo; Cástulo responsabiliza a la Jerónima (92), quien, como se expuso, se vincula al pensamiento mágico *pagano*; aunado a ello, se menciona que: «Las mujeres del carasol, si el carasol existiera, tendrían un buen tema de conversación» (92).

Lo más relevante viene cuando, mientras los enemigos de Paco y el monaguillo tratan de sacar al potro, el narrador focaliza en algunas figuras simbólicas. Iglesias anota que la irrupción del potro en el lugar sagrado: «provoca un simulacro de lucha, parodia burlesca entre el bien y el mal, sugerida por la alusión a las imágenes de los santos, en la que los tres ricos realizan una operación de limpieza, como un año antes los señoritos en la población» (1982: 232). El texto muestra: «En una verja —la de la capilla del Cristo— un diablo de forja parecía hacer guiños. San Juan en su hornacina alzaba el dedo y mostraba la rodilla desnuda y femenina». (92) Este santo, San Juan Bautista, es el único profeta que señaló a Cristo en persona; el dedo alzado simboliza la eternidad del reino de Cristo, esta interpretación pasó al habla popular mediante el dicho: «…cuando San Juan baje el dedo», usado para caracterizar algo que no tiene fin. Puede pensarse, entonces, que la lucha del bien y el mal es infinita, en el relato de Sender representada por el potro y los hombres, pero ¿quién representa a quién?

La novela equipara a Paco con la figura de Cristo, pero Paco no es Cristo. El mismo Mosén Millán se lo deja claro antes de morir. Así, el potro tampoco es Paco. Está claro que las acciones de los enemigos de Paco pueden ubicarse dentro de lo «malo», pero para ellos (los búhos) el «malo» es Paco (el gato). Con el actuar del cura no hay certeza y, en esta escena, se confirma, pues no participa de la lucha, solo: «hizo un gesto de fatiga, y les pidió que sacaran el animal del templo» (92). Entonces, la cuestión no es tan sencilla. La novela problematiza el maniqueísmo del «bien» y el «mal» al complicar discernir uno del otro. Dicha cuestión se complica un poco más con lo que sigue, por ello no estamos de acuerdo con Trippett cuando afirma que: «el enorme peso del

sentimiento procedente de los mitos y símbolos del relato indica una simple categorización del bien y el mal» (1995: 235).

El hecho del potro en la iglesia podría pasar desapercibido, pero se le reviste de una serie de circunstancias que lo señalan como un hecho clave, entre ellas, la «idea feliz» de Cástulo: «Abran las hojas de la puerta como se hace para las procesiones. Así verá el animal que tiene la salida franca» (92). Las puertas de la iglesia no se abren así por cualquier circunstancia, esto se reserva para los ritos colectivos; abrir de par en par las puertas grandes de la iglesia tiene connotaciones simbólicas: indica un ritual necesario. Finalmente hay una última construcción simbólica que solicita la interpretación del lector:

> Cuando las grandes hojas estuvieron abiertas el potro miró extrañado aquel torrente de luz. Al fondo del atrio se veía la plaza de la aldea, desierta, con una casa pintada de amarillo, otra encalada, con cenefas azules. Por fin convencido el animal de que aquel no era su sitio, se marchó. El monaguillo recitaba todavía entre dientes:
>
> *...las cotovías se paran*
> en la cruz del camposanto.

Cerraron las puertas, y el templo volvió a quedar en sombras. San Miguel con su brazo desnudo alzaba la espada sobre el dragón (92 y 93).

Hay varios elementos a analizar en estas líneas. Primero, la cuestión de la luz y la obscuridad: el texto se encarga de crear una contrastante línea divisoria entre la luz de afuera, que lleva a la plaza y a las casas, es decir, al pueblo; y la oscuridad, las sombras del edifico cerrado de la iglesia; la lógica simbólica más simple diría que la oscuridad es el mal y la luz, el bien. Segundo, el animal se convence de que la iglesia no es su sitio, como si hubiera dudado en quedarse: si el potro representa a Paco, simbólicamente, lo vemos convencerse de ir con el pueblo y abandonar la religión, la iglesia. Tercero, cuando el potro sale, el monaguillo recita dos versos del romance, los cuales aluden, en primer lugar, a las cotovías, un tipo de alondra que aparece sólo en otra ocasión en la novela: cuando Paco habla con Águeda.[23] Por tanto, su mención puede representar la relación entre estos personajes, pero también el ciclo de la labor agricultora, pues su aparición en el campo significa que comenzará el florecimiento de la aliaga, una planta que se aprovecha como pienso para los animales. En segundo lugar, el segundo verso menciona la cruz del camposanto erigida en la tumba de Paco. Así se relaciona la muerte de Paco con la continuación del ciclo y el amor a su esposa; la cruz refuerza la ligadura del personaje con Cristo.

23. «—Has visto ya las cotovías?
—No, pero no tardarán —respondía Paco— porque ya comienza a florecer la aliaga» (69).

Finalmente, ya con el potro afuera y la oscuridad restituida dentro de la iglesia, el narrador focaliza en la figura de San Miguel arcángel venciendo al Dragón, esto apunta directamente a la frustración del mal que el santo comanda en el libro del Apocalipsis. Esta última referencia ayuda a construir la ambigüedad ya expuesta: si al salir el potro de la iglesia se focaliza en la clásica imagen católica que simboliza vencer el mal, ¿Paco es un símbolo de la maldad?, ¿no era una representación de Cristo? A partir de ello se puede tomar postura y construir múltiples interpretaciones. Por ejemplo, echando mano de lo que significa para los enemigos acabar con las amenazas de la causa que representa Paco, en ese sentido, ellos han vencido; por otro lado, los valores de los que se reviste Paco al buscar la justicia, el bien común y enfrentarse a los poderes arraigados ¿no lo harían una especie de San Miguel arcángel vencido, por tanto, una figura del bien? Nuevamente, el relato critica el maniqueísmo, los símbolos usados se encargan de hacer ver al lector que no puede imponer, tajantemente, un valor positivo o negativo a los participantes de aquella lucha. El relato restituye la inocencia a los lectores, pues la inocencia implica la imposibilidad de discernir el bien del mal, precisamente, lo que consigue la construcción textual analizada. Así, el concepto de inocencia no es exclusivo de los personajes y la circunstancia ficcional creada, sino que implica directamente a quien se adentra en la tarea de interpretar el texto, contagiándolo también de esa inocencia que conlleva la angustia de no saber si está ante el bien o ante el mal.

Conclusiones

La carga filosófica de la inocencia proviene del mito del génesis y se vincula a la ignorancia y la ausencia de culpa; Kierkegaard la confirma como el estado previo a conocer la diferencia entre el bien y el mal; también la caracteriza como engendradora de la angustia. Ricoeur la define como la falibilidad sin culpa y la relaciona con el mito, esencialmente el del Génesis, pues relata la conformación de la naturaleza humana; es decir, las consecuencias del castigo tras perder la inocencia. Sender construye el mito de la inocencia a partir de un relato simbólico en *Réquiem por un campesino español*.

La estructura narrativa de esta novela dibuja el contorno de su trama con síntesis premonitorias que refieren símbolos de la inocencia al equiparar nacimiento (la propia de la infancia) y muerte (el asesinato a pesar de no ser culpable). En el relato de la infancia hay una serie de elementos simbólicos que determinan el carácter inocente del personaje (el gato y los búhos, el revólver, la impresión de Semana Santa).

La inocencia se pierde de forma simbólica en la transición del personaje a la adultez con el episodio de la extremaunción, pues elige la justicia social como

eje de su vida y alejarse de la religión, lo cual se vincula al despertar sexual con el reclamo del sacerdote. En la adultez, las alusiones a la inocencia son clave para entender el conflicto que enfrentan los personajes principales: a los ojos del cura, Paco es un iluso. En esta etapa se presenta la creación del mito de Paco, gracias al carasol, el cual se advierte como otro símbolo del asesinato a pesar de la inocencia y termina perviviendo a través del romance que corre paralelo a los recuerdos del cura, quien, con afán de poder y protagonismo, delata a Paco. El texto construye ambiguamente la figura de Mosén Millán, pues no es posible determinar si se siente responsable, por tanto, culpable o inocente, de terminar la vida de su hijo espiritual.

Las referencias a la inocencia se explicitan al acercarse la muerte de Paco y apuntan a la necesidad de asumir su inocencia, esto lleva nuevamente al conflicto con el cura, pues le exige arrepentirse de sus pecados para continuar con el ritual de su muerte, así se refuerza la incertidumbre con respecto al sentir del sacerdote y el dudoso perdón que le otorga.

La narración busca implicar al lector con la irrupción del potro en la iglesia, momento que simboliza la lucha eterna entre el bien y el mal, pero en el que resulta complicado discernir quién representa a quién, lo cual genera en el lector la posibilidad de encontrarse en el estado de inocencia, al no saber exactamente cómo diferenciar una fuerza de la otra.

Analizar *Réquiem…* a la luz del concepto de la inocencia resultó enriquecedor, pues permitió observar las relaciones simbólicas construidas como un entramado simbólico que reviste el conflicto ideológico entre Mosén Millán y Paco el del Molino. La obra de Sender, en ese sentido, logra un equilibrio entre contexto histórico y carga simbólica para recrear el mito de la inocencia, a la vez que critica las posturas ideológicas asociadas maniqueamente al bien o al mal.

Bibliografía citada

Biblia Peshitta (2006), Bélgica, Broadman & Holman Publishing Group.

BONET, Laureano (1982), «Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*», *Ínsula*, 424, p. 1.

The book of Common Prayer (2007), Nueva York, Church Publishing Incorporated.

IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1982), «Estructuras mítico-narrativas de *Requiem por un campesino español», Anales de la literatura española contemporánea*, VII, 2, pp. 215-236.

KIERKEGAARD, Sören (1982), *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa.

MAINER, José Carlos (1969), «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de R. J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161, pp. 116-132.

MAÑÁ DELGADO, Gemma & Luis A. ESTEVE JUÁREZ (1992), «Nueva aproximación a *Réquiem por un campesino español*», *Alazet*, 4, pp. 163-179.

MCDERMOTT, Patricia (1997), «*Réquiem por un campesino español summa* narrativa de Ramón J. Sender», *El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender*, eds. Fermín Gil Encabo y Juan Carlos Ara Torralba, Huesca, pp. 377-384.

MINARDI, Adriana (2010), «*Ad perpetuam rei memoriam*. Puntos de fuga, ritual de muerte y conmemoración en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 4, pp. 178-189.

NEGRE CARASOL, José Luis (1985), «El componente religioso en *Réquiem por un campesino español*», *Argensola*, 99, pp. 115-132.

RICOEUR, Paul (2004), *Finitud y culpabilidad*, trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Madrid, Trotta.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2005), «Reiteración y simbolismo en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender», *Boletín de la Asociación de profesores de Español Gerardo Diego*, 11, pp. 10-19.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2012), «Un planteamiento didáctico del Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender», *Didáctica. Lengua y Literatura*, 24, pp. 337-361. https://doi.org/10.5209/rev_DIDA.2012.v24.39930.

SENDER, Ramón J. (1991), *Réquiem por un campesino español*, ed. Patricia McDermott, Manchester, Manchester University Press.

SERRANO, Carlos (1989), «*Réquiem por un campesino español* o el adiós a la historia de Ramón J. Sender», *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 137-149.

TRIPPETT, Anthony (1995), «El desafío del párroco aldeano de Sender. Otra mirada a *Réquiem por un campesino español*», *Grama y cal: Revista insular de filología*, 1, pp. 223-236.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 55-75
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.03

Artículo de investigación

Mercedes (*La gitana*, 1892, de Salvador Rueda): Fregoncita cervantina en un cortijo andaluz[1]

Mercedes (*La gitana,* 1892, de Salvador Rueda): Cervantean scullery-maid in a andalusian farmhouse

Eva FLORES

Autoría:
Eva Flores
Universidad de Córdoba
eflores@uco.es
https//orcid.org/0000-0002-2810-4421

Citación:
Flores, Eva. «Mercedes (*La gitana*, 1892, de Salvador Rueda). Fregoncita cervantina en un cortijo andaluz», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 55-75. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.03

Fecha de recepción: 06-02-2020
Fecha de aceptación: 11-11-2020

© 2021 Eva Flores

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

A finales del siglo XIX, Salvador Rueda concede el protagonismo de una novela a una mujer gitana que ni es pordiosera, ni bailaora ni adivina; es criada en un cortijo andaluz. Y es de raigambre cervantina: en Mercedes —*La gitana* (1892)— parecen fundirse dos Costanzas cervantinas (*La ilustre fregona*; *La gitanilla*), pero si ninguna de las Costanzas es lo que parece, Mercedes, no parece lo que es. Ilustre fregona decimonónica, pues, que no obstante carece de esa elaboración psicológica necesaria para haber hecho frente a la tópica representación de los gitanos —que, ya en su época, era una tradición literaria bien asentada—. En la novela, por otra parte, falta un personaje deconstructor interior —representado en *La ilustre fregona* por Argüello y la Gallega— que le sirviera de contrapunto. Rueda, en fin, y a pesar de su brillante planteamiento, no atina a mostrar —como enseñara Cervantes— «con propiedad» su «desatino».

Palabras clave: Salvador Rueda; *La gitana*; Novelas andaluzas; «Fregoncita» cervantina; Novela siglo XIX.

1. Este trabajo forma parte de los resultados de investigación del proyecto I+D+i, cofinanciado por la Unión Europea en el marco del Programa Operativo FEDER 2014-2020 y por la Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad de la Junta de Andalucía, con referencia: P18-RT-2763: «Andalucía y lo andaluz ante el gran público. Textos fundamentales para su representación en los siglos XVIII y XIX».

Abstract

At the end of the 19th century, Salvador Rueda granted prominence in a novel to a gypsy woman who is not a beggar, a dancer, or a fortune teller; she is a servant in an Andalusian farmhouse. And she is well rooted in Cervantes: Mercedes —*La Gitana* 1892— is a blend of two Cervantean Costanzas (*The Illustrious Scullery-maid*, *The Gypsy Girl*), but while none of the Costanzas is what she appears to be, Mercedes is not like she is supposed to be. A new and illustrious nineteenth-century scullery-maid is concocted here, but a maid lacking the psychological depth demanded to confront the literary portrayals of the gypsy ethnia —a topic having by then a well-established tradition—; in addition, Rueda's novel lacks an internal deconstructing character providing a counterbalance —the role played by Argüello and la Gallega in *La ilustre fregona*—. Rueda, in short, and despite his brilliant framing of the story, fails to «properly» show —like Cervantes taught— his «nonsense».

Keywords: Salvador Rueda; *The Gipsy Woman;* Andalusian novels*;* Cervantean scullery-maid; Nineteenth Century Novel.

El deslumbrante caminar de Marcela —la pastora que no lo es— por las páginas del *Quijote* irremediablemente oscurece sus alrededores. No podía ser de otra forma, tal derroche de poderío femenino, tan singular en su época, necesariamente deja en la sombra a la mujer que, en los siguientes capítulos, sigue sus pasos; la ya de por sí oscura Maritornes, criada de una venta de caminos, que empeña su palabra en satisfacer desinteresadamente los deseos de los hombres; «y cuéntase desta buena moza» —escribe Cervantes—, «que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga» (1989a: 235). No pasó desapercibida para Unamuno: Maritornes, afirmaba el autor, «no peca […] ni por ociosidad y codicia, ni por lujuria; es decir, apenas peca. Ni trata de vivir sin trabajar ni trata de seducir a los hombres. Hay un fondo de pureza en su grosera impureza» (2015: 240)[2].

No es así, no obstante, como generalmente ha sido acogida la «piadosa» —la llamaba Unamuno— criada asturiana. Carlos Ansó (2004: 296) opina que «la caracterización de Maritornes nace como un simple reflejo invertido de las cualidades de Marcela». Es decir, en Maritornes Cervantes ha invertido la figura de Marcela, «obteniendo con ello un personaje inverosímil de puro

2. De hecho, considera «que hay pocos pasajes más castos. Maritornes no es una moza de partido […] ni es una pervertidora que embruja a los hombres […] es pura y sencillamente la criada de un mesón, que trabaja y sirve, y alivia las gravezas y remedia los aprietos de los viandantes, quitándoles un peso de encima para que puedan reanudar, más desembarazados, su camino» (Unamuno, 2015: 240).

grotesco»; como resultado, el estatus de Marcela es «el de un personaje, a fuerza de bello y virtuoso, tan inverosímil» como lo es el de la criada asturiana. Toledo Ruiz (2014: 196), obviando inverosimilitudes, denomina a Maritornes «modelo femenino denigrado»; Casalduero (1953: 339) sostiene que en ella y en Argüello, Cervantes muestra «la fealdad y el horror del vicio».

Esa hermandad que Casalduero establece entre Maritornes y Argüello, criada en la posada toledana del Sevillano —en *La ilustre fregona*—, nace de la moral relajada que ambas ostentan. Y que es un tópico, por lo demás, en la literatura y en la cosmovisión de la época: las criadas representan el escalafón social más bajo, ese en que la lucha por la supervivencia poco espacio deja para afanarse en el «honor» ni en otros palabreríos de altos vuelos. Recuérdense los versos de Castillo Solórzano (2003: 286) que trataban de fregonas que, a orillas del Manzanares y requeridas de amores, eran «mal servidas, pero bien gozadas».

Y es que las muchachas de humilde condición social que trabajaban como criadas, en muchos casos emigrando de regiones empobrecidas —como hace la Gallega, compañera de Argüello en la posada del Sevillano—, al estar alejadas de sus familias corrían los riesgos derivados de la ausencia de figuras masculinas que velaran por ellas; y mientras que el destino de las que servían en casas particulares podía depender, en último extremo, del tipo de núcleo familiar que les hubiera tocado en suerte, las que atendían en mesones, ventas o posadas, se enfrentaban a los riesgos de una vida de paso propicia a la pérdida de autonomía moral, vida de continuas entradas y salidas y de exposición, a fin de cuentas, a muchos amos.

Téngase en cuenta que estamos en una sociedad patriarcal y premoderna, en que la relación amo-sirviente —recordaba Lewis R. Coser (1973)— es un vínculo de carácter feudal, con lo que ello implica de riesgos, en todos los sentidos, para la mujer que sirve, último y más desvalido escalón del sistema. Desde las páginas de *La entretenida* —obra que Stanislav Zimic (en Huerta, 2008: 99) considera revolucionaria en su contexto al haber dignificado la humilde figura del criado—, Cristina, una de esas «fregoncitas» cervantinas que son bonitas «como un oro»,[3] lo denunciaría: «¡Tristes de las mozas / a quien trujo el cielo / por casas ajenas / a servir a dueños, / que, entre mil, no

3. Así es la criada de *La guarda cuidadosa*, «una fregoncita que se llama Cristina, bonita como un oro […] ¡y como unas perlas!» (Cervantes, 2001), personaje que, según estudia Huerta (2008: 98), tiene mucho en común con otras tres Cristinas cervantinas —*La entretenida*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*— criadas que «siguen un comportamiento similar» y asumen un protagonismo muy relevante en sus obras.

salen / cuatro apenas buenos, / que los más son torpes / y de antojos feos!» (Cervantes, 2015: 723-724).

Es decir, en las criadas, ya sea por inclinación de un carácter que se ve libre de control, por sumisión y necesidad, por cálculo de la avaricia o por una mezcla de todo ello, no cabe esperar la virtud. A ese estereotipo de criada responden plenamente, en *La Ilustre fregona*, Argüello y la Gallega, mujeres lascivas e interesadas, que han aprendido a manejarse sin trabas morales y a calcular beneficios mientras sirven. Son tan oscuras como Maritornes y de físico tan grotesco como ella, si bien menos «generosas» y en nada dotadas de ese carácter amable que Cervantes destaca en la criada asturiana.[4]

Y ambas —Argüello y la Gallega— sirven, en su obra, para resaltar —volviendo al juego de las contrafiguras— la luz de Costanza, la fregona vestida de labradora, que no friega,[5] y que conserva y defiende en el ambiente de degradación moral que la rodea la más inmaculada virtud. La diferencia entre ellas es, como estudió Barrenechea (2016: 204), cuidadosamente dibujada por Cervantes en escenas contrapuestas. Por ejemplo, a la plasmación —en poesías y canciones— del amor excepcional que inspira Costanza en personajes nobles, siguen los lascivos ataques de Argüello y la Gallega a huéspedes de la posada; o, en una misma escena, se constata la mesura de Costanza, que duerme mientras sus hermanas de oficio se desbocan en el baile fregonil.

Frente al tratamiento caricaturesco que reciben Argüello y la Gallega, en Costanza —«la más hermosa» y «honesta» «fregona que se sabe» (Cervantes, 1988: 148)—, Cervantes ha creado un personaje sobrio, cuyo recato corre paralelo a su virtud, y aunque demuestra que sabe defenderse de los hombres, es principalmente a través de los otros personajes como la conocemos.[6] Uno

4. «Argüello significa literalmente "porquería", y en especial referido a la suciedad y mugre de la ropa sudada, y también "de poca salud", "encanijado", "raquítico" (*Autoridades*)» (en García López, 2001: 385). En el caso de la Gallega, perfecta acomodación al tópico literario de la criada llegada de Galicia, a la que frecuentemente encontramos sirviendo en ventas y posadas, «donde se afana […] continuamente en reñir», y que es «de modales rústicos y apariencia hombruna, amante del vino y de aspecto desaliñado […], caracterizada por su suciedad y cierta desvergüenza en su comportamiento» (Tejeiro en Martínez, 2008: 203).
5. Advierte Joly (1992: 18) de que «posiblemente sean contados los lectores que hoy se percaten de lo escabroso de estas palabras, clarísimas si se toman en cuenta los inequívocos comentarios de Covarrubias, quien indica, por un lado, que *refregarse con las mujeres* es "allegarse mucho a ellas" y, por otro, que la *mujer de buen fregado* es la "deshonesta que se refriega con todos" (s.v. *fregar*)», lo que resulta indicador del «carácter sumamente degradante de las imágenes que la fregona como tipo solía suscitar».
6. Sostiene Zimic (1996: 277-278) que «por el propósito de revelar la virtud de Costanza ante todo por medio de esta conducta tan recatada se explica que sus apariciones sean raras y aún más raras sus intervenciones verbales». Y, añade Olid (2015: 148), Costanza

de los mejores retratos que tenemos de ella, lo dibuja precisamente la Gallega, dejando «brotar libremente el comentario de quien se siente oscurecida […] y [que] con su propia escala de valores realza sin quererlo la figura ideal»; sus palabras «definen a la protagonista, y también la definen a ella misma, como ocurre a menudo en Cervantes» (Barrenechea, 2016: 201):

> —La moza se llama Costanza; ni es parienta del huésped ni de la huéspeda, ni sé lo que es; solo digo que la doy a la mala landre, que no sé qué tiene que no deja hacer baza a ninguna de las mozas que estamos en esta casa […] No entra huésped que no pregunte luego quién es la moza […] y a nosotras no hay quien nos diga: «¿Qué tenéis ahí, diablos, o mujeres, o lo que sois?» […] Si ella se dejara mirar siquiera, manara en oro; es más áspera que un erizo; es una tragaavemarías; labrando está todo el día y rezando (Cervantes, 1988: 192).

La ilustre fregona ha sido considerada «an anomaly of sorts» (Kartchner, 2005: 77); una novela «curiosa» o «extraña» (Montero, 1993: 337-338) precisamente por ese sorprendente y enigmático contraste que establece, ya desde el título, entre una de las más degradadas profesiones de la época —y también entre las criadas había clases, la de las fregonas, la más desamparada—[7] y un adjetivo que remite a otro universo. De hecho, ya Cervantes parecía haber advertido en el *Quijote* contra ciertos sinsentidos de las comedias: «¿qué mayor disparate […] que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?» (Cervantes, 1989a: 608).[8]

El tema no era nuevo. Se ha señalado, a este respecto, la posible relación entre *La ilustre fregona* y dos de las comedias de Lope: *El mesón de la Corte* y *La noche toledana*[9]: en ambas hay fregonas —Juana y Lisena— que no son

«aunque no habla, sí lee, y esa escritura, que señala también el origen de la propia joven, es usada por los poetas para cantar su figura, y es también un guiño metaficcional que identifica a la propia novela como tal».

7. El servicio doméstico era «un grupo muy heterogéneo y complejo marcado por las diferentes funciones y categorías asociadas a su trabajo. Para los criados existían diferentes especializaciones —maestresala, camarero, escudero, gentilhombre, lacayo, paje—, mientras que las criadas se dividían en *fregonas* y *doncellas*, aquellas encargadas de las labores domésticas más duras, y quienes atendían directamente a sus señoras» (Vigil en Ruiz, 2008: 114).
8. «Cervantes trató en tres ocasiones a personajes "fregoniles" (*La ilustre fregona*, *La entretenida*, *La guarda cuidadosa*), como él mismo recuerda en *El viaje del Parnaso*: "Yo, en pensamientos castos y sotiles, / dispuestos en sonetos de a docena / he honrado a tres sujetos fregoniles"» (Montero, 1993: 338).
9. Montero (1993: 340) afirma que ambas son anteriores «con toda seguridad a la novela de Cervantes, pues la primera aparece citada ya en la lista de *El peregrino en su patria*, de 1604, y la segunda, si bien publicada en 1612 en la *Parte Tercera de Comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses*, fue escrita con toda probabilidad en 1605».

fregonas —las dos son de noble cuna— y que enamoran a cuantos pasan por el mesón donde trabajan. Se pregunta a este respecto Montero (1993), si es así que en *La ilustre fregona* Cervantes intentaba competir con Lope, mostrando que era posible que los personajes de fregonas que en realidad no lo son pudieran pasar por verosímiles.[10] Lo hizo, opina el crítico, plagando la novela de referencias espacio-temporales e históricas y haciendo, desde el principio, pequeños guiños al lector que lo fueran preparando para la anagnórisis final.

Porque Costanza es, en realidad —pues «debajo de aquella rústica corteza debe de estar encerrada y escondida alguna mina de gran valor y de merecimiento grande» (Cervantes, 1988: 165)—, y como finalmente se descubre, de origen noble, hija de don Diego de Carriazo y de una viuda principal de la que él, confiesa, «gozó contra su voluntad y a pura fuerza» (Cervantes, 1988: 194). Don Diego es asimismo padre reconocido de Diego, otro de los personajes, cuyas inclinaciones y vida picarescas habían dado inicio a la novela. Casalduero (1953: 334) vio en ello un juego cervantino sobre el paradigma del pecado original: Costanza, «hija del desmán paterno, vive en la libertad del mesón una vida virtuosa y honesta, ejemplar; el muchacho, fruto de la unión legal y legítima, se ha lanzado a la picaresca»; paradoja y contradicción que ya encontramos en el título. Por ello, y relacionando esta novela con *El celoso*, concluye que el tema principal es en ambas la libertad como fundamento de la virtud. A similar conclusión llega Barrenechea (2016: 199), para quien en *La ilustre fregona* Cervantes trata uno de sus temas predilectos, el de «la joven que conserva su honestidad en el tráfago del mundo».

Y es que, efectivamente, «la mujer que se determina a ser honrada, entre un ejército de soldados lo puede ser» (Cervantes, 1989b: 73). Estas palabras son de Preciosa (*La gitanilla*) —«la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo, y la más hermosa y discreta que pudiera hallarse» (Cervantes, 1989b: 61)—, una gitana que, no siéndolo, se ha criado desde pequeña en ese ambiente, real y literario, de costumbres libres, y que por ello defiende su virtud con mucho más desparpajo que Costanza.

10. No entiende Zimic (1996: 278-279) por qué resulta tan inverosímil la honestidad de Costanza, educada muy bien desde la infancia y vigilada y protegida con sumo cuidado. Según sostiene, su comportamiento refleja «de modo completamente verosímil, la moralidad, la discreción y la prudencia en que la educaron el mesonero y su mujer, "con tanto amor"». No lo entiende así Olid (2015: 143), para quien la conducta del mesonero con respecto a Costanza responde al mero cálculo e interés, habiéndola vestido con un disfraz «impuesto que insinúa el de una prostituta de alto nivel que incita a la clientela con sus adornos sacrílegos» y «enseñado a comportarse con unas maneras precisas [recato extremo] delante de la clientela que, por lo inusual en tal ambiente, excitan e incluso enamoran»; esto es, habiéndola convertido en «objeto de reclamo turístico».

Preciosa, señala Iribarren (2008: 191), estima a los gitanos y es, a la vez, capaz de rechazar sus ideas y costumbres cuando las considera reprobables. Según Baltanás (2003: 170), a Cervantes en *La gitanilla* «lo que le interesaba [de los gitanos] no era tanto el costumbrismo o la etnografía, sino el *medio* que proporcionaban para hacer aflorar la verdadera personalidad», pues «la incorporación a la tribu gitana, a su errabundo y marginal modo de vida, pone a los personajes en una situación límite, sometiéndolos a duras pruebas: es la piedra de toque de sus almas». Como piedra de toque fue, para Costanza, respirar el aire libre de una posada.

Pero resulta que Preciosa, personaje creado para hacer de «gozne de toda la contraposición moral, es una gitana que realmente no es gitana» (Iribarren, 2008: 191), es Costanza Meneses, hija del Corregidor de Murcia.[11] Cervantes, sostiene Iribarren (2008: 191), acudió al recurso de la niña robada, —esa leyenda que circulaba sobre gitanos que secuestraban niños para esclavizarlos o para comérselos—, porque no hubiera sido creíble que un gitano rechazara aspectos de la que era su forma de vida, y que en ello «no hay prejuicio sino fatalismo»[12]. También hay en ello una construcción mítica en ciernes; es decir, cuando Cervantes escribe *La gitanilla*, y a pesar de la visión negativa que ya existía sobre esta etnia —carga que Cervantes contrarresta desde el diminutivo afectivo del título—,

> los gitanos carecían de tradición literaria: habían llegado a Europa a mediados del siglo XV, y aparecen a lo largo del quinientos como personajes cómicos del teatro prelopesco, y de forma esporádica en la novela picaresca, terreno abonado, por tanto, para la creación exenta de lazos con la tradición literaria […] Cervantes aprovechó al máximo esas posibilidades, troquelando desde el principio un personaje cuyos lazos con los congéneres aludidos son tenues o inexistentes, y, además, se permitió el lujo […] de dar una o varias «vueltas

11. A pesar de ello, afirma Olid (2015: 177), «nunca deja de formar parte del mundo gitano hasta el final. Incluso en las últimas páginas de su historia, acaba por utilizar su nombre de gitana y no el de Constanza, y mantiene a su lado a la persona que la secuestró y la mantuvo engañada toda su vida haciéndola creer que era su abuela […] A efectos de la lectura, Preciosa es la gitanilla antes que nada, su segunda identidad de Constanza no tiene repercusión en esta historia».
12. «Hay un cierto fatalismo racista que, al mismo tiempo es disculpa […] Ese reconocer los defectos raciales de los gitanos, no es prejuicio, porque Cervantes no tiene los ojos ciegos para los defectos de su propio mundo, no gitano» (Iribarren, 2008: 191). Efectivamente, apunta Zimic (1996: 28), «no es lícito atribuirle [a Cervantes] prejuicios raciales respecto a los gitanos, en el sentido natural, biológico, a menos de atribuírselos también respecto a los payos, a quienes retrata […] de modo aún más desfavorable. De hecho, toda la sociedad contemporánea, paya y gitana indistintamente, se representa muy lacrada en su sentido moral y en su actitud mental».

> de tuerca»: no un gitano, sino una gitana, y, además, una gitana adolescente (García López, 2001: 27).[13]

En esa tradición literaria que apenas comenzaba a forjarse,[14] los motivos iban convergiendo en unos temas reiterados: «from fortune-telling, singing, magic, and dancing, to pickpocketing, baby snatching, horse trading, and highway robbery» (Charnon Deutsch, 1992: 18).[15] Y eso —chalanes, músicos, adivinas y bailarinas, cuando no delincuentes— es lo que los gitanos seguirían siendo durante siglos, con más o menos protagonismo, como personajes literarios.

Porque eso es lo que eran en la conciencia colectiva, manifestaciones de una turbadora alteridad. Diferencia de la que se puede aprovechar lo llamativo, lo excéntrico, lo que es ajeno, para elaborar un discurso impregnado de exotismo descriptivo; pero es una diferencia que, a la postre, se torna inquietante. El Otro, concluye Fortea (1998: 20), «es concebido como hostil por naturaleza. Alteridad y hostilidad se funden en un único concepto».[16] En 1619, Sancho de Moncada escribía en su libro *Expulsión de los gitanos*:

> son gente vagamunda, ociosa e inútil del Reyno; ellas, públicas rameras, vagantes, habladoras, inquietas, siempre en plazas, y corrillos. Ellos, ladrones famosos e impenitentes […]; gente, en fin, […] sin comercio, ocupación ni oficio alguno; y si alguno tiene es hacer ganzúas y garabatos para su profesión,

13. «Cervantes abre su colección con un personaje viable: una gitana de rasgos físicos y morales excepcionales, con facultades extraordinarias para la actuación que acaba siendo una falsa gitana de origen noble, y por tanto personaje improbable. Es su hibridez lo que Cervantes nos ofrece, su doble condición forma un personaje único, tan ficticio e irrepetible y por ello de voz tan poderosa […] Cervantes no expone un mundo al revés, sino un mundo que, aunque quimérico, es tan posible como la literatura» (Olid, 2015: 209).
14. Apunta Charnon-Deutsch (1992: 18) a la *Celestina* (1499) como «possibly the first mention of Gypsies in Spanish literature, and *Farça das Ciganas* (A Gypsy farce; 1521), a comedy by the Portuguese playwright Gil Vicente [as] the first theatrical appearance of the Gypsy».
15. A ellos, Cervantes añadió «the idealization of a peripatetic lifestyle, the parasitical relation between Gypsies and the ruling classes, the marked contrast between male and female occupations and economies, the codes for family and group protocols governing interracial alliances or "conversions" of non-Gypsies to Gypsy status, and the debate about inheritable attributes» (Charnon-Deutsch, 1992: 19).
16. «Puede plantearse la aproximación al Otro como un proceso determinado por la mera curiosidad, acercarse a él en busca únicamente de lo que de ajeno, extraño y llamativo tiene. Estaríamos entonces hablando de exotismo, de atracción por lo nuevo y desconocido, mucho más que de apuesta cultural caracterizada por el desprendimiento propio […] El contacto cultural que aquí se produce es ocasional, contextual, pero no necesariamente volitivo. Cuando, en cambio, la aproximación al Otro persiga realmente al Otro, estaremos ante un fenómeno de interculturalidad» (Fortea, 1988: 30).

> siendo zánganos que sólo viven de chupar y talar los reinos (en Villanueva, 2002: 4).

A finales del siglo XIX, Salvador Rueda concede el protagonismo de una novela a una mujer gitana que ni es bailaora, ni adivina, ni tala reinos; es criada en un cortijo andaluz. Y es de raigambre cervantina; Rueda parece haber fundido en su Mercedes —protagonista de *La gitana*—, dos Costanzas de Cervantes (la ilustre fregona y Preciosa de *La gitanilla*). Pero si ninguna de las Costanzas es lo que parece, Mercedes, ahora veremos, no parece lo que es.

Cuando Rueda publica, en 1892, su novela,[17] se enfrenta ya —contrariamente a lo que ocurriera a Cervantes— a una tradición literaria bien consolidada, pues decididos «prejuicios, de uno u otro signo, ha[bían] acompañado […] la figura del gitano, cuando menos desde el siglo XVIII» (González Troyano, 2018: 91). Y si bien durante el Romanticismo se produjo, en base al binomio civilización-barbarie, una idealización del gitanismo, a la postre «la lógica de [esa] alteridad […] cargó sobre los gitanos andaluces el peso de unas imágenes tópicas reduccionistas, que los encerraban en los papeles luego clásicos de torero, bailaora, bandolero, etc.» (Sierra, 2017: 23). Férreos estereotipos que cortarían las alas a su individualidad;[18] sirva como botón de muestra un fragmento del artículo dedicado a la gitana en la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos*:

> las Gitanas llevan en el pecho un volcan, cuyo calor se siente á muy razonable distancia. Entonces es fácil perder el juicio y volverse locos por ellas como el Cuasimodo de Victor Hugo, ó abandonar las ciudades y seguirlas al fondo de los bosques, como el ilustre mancebo de nuestro inmortal Cervantes […] Si la Gitana escita cuando niña la compasion; si despues es admirada por su destreza en el arte de *birlar*; si luego que alcanza sus tres lustros arrebata diciendo la *buena ventura*, cantando ó usando de esos chistes que á borbotones

17. Tercera de las Novelas andaluzas que integra, junto a *El gusano de luz* (1889) y *La reja* (1890) su primer ciclo narrativo. «Con estas "novelas andaluzas", Salvador Rueda se inserta dentro del regionalismo del último tercio del XIX, en la estela de José María de Pereda. Perteneciente al segundo grupo generacional, el de los nacidos después de 1850, cultivó una novela de ideología conservadora, tradicionalista, rural, de costumbres y que prolongaba modelos decimonónicos» (Jiménez Morales, 2013).
18. «Por su propia etimología (estereotipos se llamaban las planchas fijas frente a los caracteres móviles, en las imprentas del siglo XVIII) esta palabra remite a rigidez, repetición, cosa ya constante y fijada […] Para ello se criban las sustancias que componen el objeto y lo reducen a la mínima expresión necesaria para poder opinar y actuar sobre él […] El extraño y el diferente se ven de esta manera reducidos y encajonados en una fórmula rápida y gráfica […] El prejuicio que, a veces, apoya al estereotipo, viene […] impulsando un servicio que el emisor busca concederse a sí mismo: su forma de ver al otro, resulta conscientemente interesada. Ya que al desvalorizarlo se legitima aún más la situación de dominio de la que parte» (González Troyano, 2018: 30).

> se desprenden de sus lábios, nunca es tan bella y arrebatadora, jamas cautiva á las mugeres y entusiasma á los hombres como en el baile, ejercicio en que brilla sobremanera (Herrero, 2002: 292, 296).[19]

La Mercedes de Rueda brilla sobremanera, pero, al igual que ocurre a las Costanzas cervantinas, lo hace precisamente por el radical contraste entre lo que se espera de ese prototipo que encarna, y lo que es. El tema de *La gitana. Idilio en la sierra* es, en esencia, el mismo que el de *La ilustre fregona*: una muchacha en una posición social desvalida, como es la de criada, se ve asediada por muchos hombres debido a su radiante belleza. No sirve, como Costanza, en uno de esos ambientes de paso que, decíamos, propician ligerezas morales, pero es, como Preciosa, gitana; esto es, se ha criado en un ambiente de costumbres libres. A pesar de ello, como ambas defiende y conserva intacta su virtud; y lo hace con un desparpajo que más debe, gracias al origen que comparten, a la agudeza de Preciosa que al recato social de Costanza.

También comparte *La gitana* con *La ilustre fregona* el tono que la alienta. Barrenechea (2016: 203) señalaba que *La ilustre fregona* «tiene desde el comienzo un tono de vivacidad, de humor franco y risueño». A ese tono se acoge Rueda, introduciéndonos en un mundo alegre y colorista, en que equívocos, lances y jugueteos, sin desbordar los márgenes de la comedia, arropan y encauzan la historia hacia su predecible y amable final. Es un tono muy alejado del de sus otras novelas andaluzas, y que remite a la frescura de la literatura clásica española; de hecho, recuerda en algunos aspectos al *Sombrero de tres picos* de Alarcón, obra también ajena a los cauces literarios y estéticos de su época.[20]

«Hará como cosa de tres años», en un pueblecito andaluz de la sierra, Mercedes, gitana de alma templada, va a hacer frente con audacia e ingenio a los embates de unos distinguidos y adinerados cazadores reunidos en el cortijo donde sirve. Preciosa ya lo había advertido: «de lo que te has de guardar es de un hombre solo y a solas; y no de tantos juntos […] Verdad es que es bueno huir de las ocasiones; pero han de ser de las secretas, y no de las públicas»

19. Y téngase en cuenta que su autor parte de una posición de «acercamiento» y «comprensión» de la diferencia: la gitana es «una raza despreciada siempre por las otras razas y perseguida siempre por nuestras mismas leyes, [pero que] ha conservado su primitiva originalidad, sin que el tiempo […] haya podido despojarla de uno solo de sus hábitos, de una sola de sus costumbres» (Herrero, 2002: 299).
20. En las primeras reseñas que recibiera la novela, «se elogiaba, con claros fines propagandísticos, su valor artístico y la alta lección moral que encerraban sus páginas; así como su españolismo, interés y clásica elegancia. En *El Imparcial* la calificaban heredera de *El sombrero de tres picos* y proclamaban a Rueda continuador de *Fernán Caballero* y *El Solitario*» (Jiménez Morales, 2013: 7).

(Cervantes, 1989b: 73); y así hace Mercedes, que no huye. Ante los ataques a su honra de los treinta cazadores —entre ellos el propio Rueda, convertido en personaje literario— que se alojan en el cortijo para pasar la Semana Santa y que, al verla, deciden cambiar de presa apostando a quién conseguirá rendirla, Mercedes, «sin encomendarse a Dios ni al diablo, —aunque quizás más tufo a azufre que a incienso despide el desparpajo de su determinación— y sin refugiarse en la autoridad masculina —el señor de la casa o su novio *Jaraga*— […] ideará la forma de burlarlos a todos para vengar su integridad herida» (Flores, 2005: 31). Baltanás (2003: 159) afirma que, con el Modernismo, movimiento en que se suele encuadrar la obra de Rueda.[21]

> la corriente romántica filogitana crece, y el gitanismo se convierte en médula o sustancia, atractiva no solo por su color local y su tipismo, sino por su misterio endógeno, por su esencia irreductible. Los gitanos aparecerán incidentalmente en las novelas […], pero habrá también ahora novelas cuyo protagonismo es enteramente gitano […] En ellas el gitano no es un elemento anecdótico, sino argumental y constitutivo; no es una simple nota de color local, sino la línea fundamental de la composición.

Entre ellas incluye a *La gitana* de Rueda o *Morena y trágica* (1908) de Isaac Muñoz. Lo que ocurre es que este acercamiento de Rueda al mundo gitano a través de su protagonista —esa «línea fundamental de la composición»—, tiene doble fondo.

Lo que Mercedes tiene de gitana —es decir, lo que a Rueda le parece aprovechable de su etnia para su caracterización— es un carácter indómito y un alma independiente y libre. Pero no puede ser aún el de Rueda un discurso que plenamente incorpore al Otro, porque más bien lo utiliza a modo de contraste —volvemos a las contrafiguras— para resaltar lo excepcional de su criada andaluza; resulta que los más celebrados dones de Mercedes, su belleza y su honestidad, se presentan como singulares en su raza. Es decir, Mercedes es, pero no parece gitana. De hecho, y como iremos viendo, algunas de sus descripciones podrían perfectamente intercambiarse —pues a ambas cuadran— con las de la ilustre fregona cervantina.

Posee la fregoncita andaluza, como Costanza, un innato sentido del decoro, que muestra en la pulcritud de sus vestidos y en la majestuosidad de su proceder. Así, si la Costanza cervantina se viste «no solo […] mejor que […] una sirvienta común, sino que su apariencia es muy superior a la supuesta labradora con la que el texto la identifica constantemente» (Olid, 2015: 143), Mercedes lleva «un vestido claro de percal crujiente, que olía á alhucema y á tomillo, á

21. Sobre la discutida adscripción de Rueda al Modernismo, y las diferentes posturas críticas al respecto, véase Casas (2008: 361-362).

través del cual veíase mover la perfección anatómica de su cuerpo»; curioso traje de faena que pide a gritos una explicación: «Usar vestido claro una mujer entregada á las tareas domésticas, ó es alarde de limpieza, ó es el instinto de una naturaleza limpia que, sin darse cuenta de ello, busca lo limpio por simpatía» (Rueda, 1892: 33-34).[22]

En la misma línea, y en lo que respecta a su físico, Mercedes no tiene, como no lo tenía Costanza, «nada de aire pedestre, ni de línea de criada vulgar y ramplona. Porte augusto, andar augusto, hombros archiaugustos, carne de diosa, rica y sacrosante»; diosa que ha arrancado a los treinta cazadores reunidos, uno tras otro, la misma exclamación: «¡Cristo, qué mujer!»[23]. Parece, en fin, «la propia Venus de Milo […] que llevara sol sevillano en las marmóreas venas» (33-34). Curiosas parecerán, siendo gitana, esas marmóreas venas; y es que Mercedes «disimulaba, en lo físico, su procedencia» (73). No obstante, retiene físicamente lo que a su autor le interesa de su raza para caracterizarla; aunque bien es verdad que nada fácil resulta imaginar a una Venus de Milo con mirar gitano:

> Algo, sin embargo, publicaba en sus pestañas largas y negras, y en sus pupilas de mirar altivo, la independencia de la raza nómada. Solemnidad de desierto, sol de países meridionales, impasibilidad de caravana, que ve con indiferencia cuanto se le pone delante, algo de la majestad de la esfinge, algo inaccesible, delataba en los ojos de Mercedes el origen de su raza arisca y vagabunda. No había más remedio, mirando aquellos ojos profundos y grandes, que acordarse de lo egipcio, de lo bohemio, de cuanto da la línea del perfil típico del gitano, el cual es valiente para resistir con sobrada grandeza sus desgracias, y amoldable al pincel y á la pluma como materia de belleza plástica en el arte (73-74).[24]

Entramos, así, en el alma de Mercedes, en ese que el narrador denomina su «retrato interior», y que dará cuenta de lo bravío de su respuesta al envite.[25] Sucede, sin embargo, que ese «retrato interior» se antoja demasiado plano.

22. A partir de ahora, las citas de *La gitana* aparecerán solo con el número de página/s que corresponda/n.
23. Al igual que Avendaño, ante la belleza de Costanza quedaría «suspenso y atónito […] lleno de turbación y sobresalto» (Cervantes, 1988: 149-150).
24. Tampoco ayuda mucho el narrador a armonizar: «Pues algo de todo esto, alguna línea vigorosa de este conjunto, afianzaba en el cuerpo de Mercedes el contorno de su raza; pero enaltecido, sublimizado, llevado á la augusta majestad de lo griego, pues algo tenía la mujer de diosa» (76).
25. Como bravía es la respuesta de Trinidad (*Donde Cristo dio las tres voces*) ante los intentos de sabotaje a su taberna. Contrastan estas dos mujeres, de forma radical, con otras féminas del universo de Rueda como la recatada ovejilla Rosalía (*La reja*) o la resignada protagonista de *La Virgen María*, quienes, por otra parte, se desenvuelven en ambientes cerrados y asfixiantes, muy alejados del limpio aire que respira Mercedes.

Afirma Jiménez Morales (2013) que en esta novela «la mayoría de los personajes secundarios son despachados con unos simples párrafos»; afirmación que se podría aplicar, en cierto modo, a su protagonista. Porque, en general, los muchos párrafos que se dedican a dar cuenta de Mercedes están, demasiado a menudo, en la misma línea de la cita que acabamos de leer. Es decir, se dedican a explorar los tópicos asociados a la etnia gitana y, por tanto y a fin de cuentas, poco aportan a su caracterización e individualización. De hecho, y para dar entrada a digresiones sobre el flamenco o las «ciencias misteriosas» que manejan los gitanos, Mercedes ocasionalmente cantará sevillanas, tocará las castañuelas y echará las cartas cuando el momento —quizás un tanto forzado— lo requiera. Posiblemente, habría hecho falta más empeño para enfrentar a esta singular fregona, y contrastarla, con la tópica representación del pueblo gitano que, ya en la época de Rueda, y como señalábamos, era una tradición literaria bien consolidada.

Lo que sabemos de ella con anterioridad a que la acción se inicie es que este «prodigio está nacido y espigado en Triana» (41), donde adquiere «la gracia ligera, el burilear de su lengua pintoresca é incisiva, su soltura agradable» (76-77), y tras una infancia y adolescencia que se describe de forma muy similar a la de la gitana del artículo costumbrista de *Los españoles pintados por sí mismos* —un continuo retozar y rodar por las calles, bronceando su cuerpo al sol—, se transforma, «raro milagro» sin duda, en

> mujer airosa y distinguida. Espigó su talle en pleno barrio de la Cava, cuna de la gente de tijera, y la obscenidad innata á tales seres pasó por Mercedes como el agua por la tabla de mármol, sin dejar mancha alguna […] Mercedes, á la vista de la impudicia, conservó íntegra su virtud fría y acerada […] Nítida de espíritu y de cuerpo, parecía caso nunca visto, raro milagro de honradez (77-78).

Raro y pregonado; es la «cacareada y tantas veces enaltecida virtud de Mercedes» (58), a fin de cuentas, «un incentivo más para los que la desean» (42); como cacareado y atrayente era el milagro que Costanza y Preciosa representaban —las más «honestas» fregona y gitana «que se sabe»—. No hay más que recordar, a este respecto, la ristra de admiradores «que de continuo rondan a la fregona [cervantina] como polillas nocturnas en frenético revoloteo de una lumbre» (Zimic, 1996: 271), reconvertidos en el cortijo andaluz en «un enjambre de zánganos [que] zumbaba […] en derredor de la pretendida» (114).[26] Y si hasta la fecha el novio de Mercedes —que también

26. Mala estrategia: si Costanza «es dura como un mármol, y zahareña como villana de Sayago, y áspera como una ortiga» (Cervantes, 1988: 148), Mercedes «prefiere poca

sirve en el cortijo— había confiado plenamente en su honestidad, «invencible como los muros de Zaragoza», los ataques de los cazadores lo ponen en alerta y desatan sus celos; gran error de cálculo, esta «moza de trapío» no soportará ni los ataques ni los celos (42-44).[27]

Al igual que Costanza, que «a todos los huéspedes recibe con gentileza, pero a ninguno de ellos, aunque sean "señores de título", y muchos los son, permite un trato íntimo» (Zimic, 1996: 177), Mercedes en principio resistirá con paciencia e ingenio los embates a su honra de unos hombres que, advierte el dueño del cortijo, tienen «méritos para dar pasos hacia cosas más altas» (42). Y, ya lo advertíamos, más comparte aquí en las formas con Preciosa que con Costanza, esa agudeza mental y verbal aprendida en una vida callejera: «Los ingenios de las gitanas van por otro norte que los de las demás gentes: siempre se adelantan a sus años; no hay gitano necio, ni gitana lerda; que como el sustentar su vida consiste en ser agudos, astutos y embusteros, despabilan el ingenio a cada paso, y no dejan que críe moho en ninguna manera» (Cervantes, 1989b: 76).

Señala García López (2001: 372), a este respecto, que en Constanza «ensaya Cervantes la creación de un personaje antitético de Preciosa […] que no sin motivo acabará llamándose igual […] Al desparpajo gracioso de Preciosa enfrenta Cervantes la dignidad y cautela de Constanza. Si Preciosa charla a destajo, Constanza apenas pronuncia palabra ociosa».[28] Ese derroche verbal y esa gracia de Preciosa hallan eco en la fregoncita andaluza, «inexorable gitana con más agallas que un pez y más sal que se cría en Torrevieja» (208), que a todos sus pretendientes «ha acusado las cuarenta» (42):

> Ella paraba cada estocada á fondo como un hábil espadachín. Relucía el acero, la frase, yendo á buscar su persona, y izas! desarmaba al contrario con

farándula y mucha solidez. Rudeza, rudeza y rudeza. Nada de zalamerías ni de confituras en los labios, nada de suspiros sentimentales» (46).

27. Como no los soporta Preciosa: «—Eso no, señor galán […] sepa que conmigo ha de andar siempre la libertad desenfadada, sin que la ahogue ni turbe la pesadumbre de los celos» (Cervantes, 1989b: 87).

28. Efectivamente Preciosa, la acabamos de oír, tiene voz, y aún más alto la puede elevar: «—Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos […] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto yo quisiese» (Cervantes, 1989b: 103). Palabras que parecen preparar las que otra gitana de ficción, en un contexto bien distinto, pronunciará dos siglos más tarde: «Puesto que eres mi rom, tienes derecho a matar a tu romí, pero Carmen será siempre libre. Nació callí, morirá callí» (Mérimée, 1997: 180).

> cualquier golpe imprevisto, dejando maltrecha su vanidad ante los otros. Era infranqueable por la palabra. Epigramático buril su lengua, motejaba de un modo exacto, y lo que decía encarnaba en el defecto de la persona y ponía de relieve lo ridículo (37-38).[29]

Pero cuando agota «los recursos de su lengua expedita y el donaire de sus ocurrencias famosas en contra de aquellos babosos de pretendientes», y sintiendo «su amor propio humillado» (202-203) idea una venganza: citar a «los más listos», de dos en dos —«á perro y gato» (207)—, en distintas habitaciones del cortijo por la noche para dejarlos encerrados. La sangre no llegará al río, y tras la reconciliación con su novio —que se siente «infinitamente mezquino al considerar que él había dudado de mujer que se defendía de tal modo y que ganaba las guerrillas con tal brío»— recibe el beneplácito de su patrón —para quien su actuación la «eleva á cien pies más de lo que estaba […] a [sus] ojos»—, que le dobla el sueldo, la invita a quedarse a trabajar con él «á perpetuidad» (250-251) y se ofrece a ser su padrino de boda; boda en que «se iban á volver las tornas, y la que hasta entonces fué la sevidora iba á ser la agasajada y servida» (256).

Campanas de boda que cierran las páginas de *La gitana* con Mercedes convertida en una «reina»; lo que siempre fue, pues «gitana era, pero gitana con dignidad real, siempre gallarda en la cima de su intacta virtud» (78). Se echa de menos en Rueda, a propósito de la caracterización de Mercedes y de esta, un tanto redicha, «cima de su intacta virtud», ese personaje deconstructor interior que en *La ilustre fregona* representan Argüello y la Gallega, y que Cervantes coloca en lugar tan privilegiado para que, con mucha gracia, sirvan de contrapunto a Costanza, y casi inevitablemente arrastren al lector a una segunda lectura del personaje. Barrenechea (2016: 203) señalaba, a propósito de *La ilustre fregona*, su tono de vivacidad y humor —que, apuntábamos, comparte con *La gitana*—, pero hablaba también, entre los grandes hallazgos cervantinos, de un tono «de ligereza que no se permite nunca el sostener la nota de lo sublime sin el comentario paródico o el efecto de contraste»; ese comentario paródico y ese efecto de contraste se echan de menos en la novela de Rueda que, sin ellos, deja a Mercedes convertida en un personaje plano e improbable.

29. No solo con la palabra se defiende, que a un «galán» que «hizo un ridículo capullo con los labios para dar un beso, […] en medio de la plegada boca atizó Mercedes una bofetada de cuello vuelto que [lo] hizo ver estrellas» (111). Y aunque la recatada Costanza no haga alarde de agudeza verbal, también sabe, como se desprende de las palabras de este mozo de mulas, defenderse: «Ya le dejo yo en señal un pellizco, y me llevo en contracambio un gran torniscón» (Cervantes, 1988: 148).

Injusta, ciertamente, la comparación con *La ilustre fregona*, «producto acabado de la madurez cervantina. El contrapunto de elementos realistas e idealistas alcanza ponderación admirable, compendiada por el autor, como un emblema, en una titulación equívoca y contradictoria que resuena en cada escena del relato» (García López, 2001: 373).[30] Pero es una comparación que, reuniendo materiales muy alejados entre sí, en un enlace tangente, permite iluminar simultáneamente dos obras bien distintas, atisbando las insuficiencias de la representación de Rueda, quien parece haber tenido en las manos las piezas de un brillante mecanismo, si haber acertado a encajarlas.

Al igual que no atina a armonizar el lirismo con la trama; lazo que sí había anudado en *El gusano de luz* (1889).[31] En la que fuera primera de sus Novelas andaluzas, el paisaje es parte integrante de la obra, y esa prosa con la que, según Valera (1961: 783), «se ve, se toca y hasta se huele lo que el señor Rueda describe», está al servicio de la trama, de hecho, es la que da cuenta de los impulsos vitales de sus protagonistas. No así en *La gitana*, donde las numerosas descripciones de la naturaleza —así como los fragmentos líricos o las variadas digresiones— se encajan con un pie muy forzado en el argumento, dando la impresión de piezas independientes y desacopladas[32]. Desbarajuste que, además, arruina el ritmo a la comedia: *La gitana* tiene tono, pero no ritmo de comedia. Decíamos que esta novela recuerda a *El sombrero de tres picos* de Alarcón —también una mujer asediada que cumple su venganza en un ambiente festivo, y absolutamente alejado del presente de la escritura—, pero nuevamente, como ante Cervantes, Rueda queda en desventaja. Y nuevamente injusta comparación, porque difícil sería igualar el despliegue de talento que

30. Porque «la narrativa de Cervantes está novelizando el problema de la incapacidad de cualquier discurso para dar cuenta, exacta e imparcial, de una realidad viva, a la vez que pone en evidencia el carácter problemático de la realidad» (Blasco, 2001: XXXIX) y, es por ello, que leer las *Novelas ejemplares* de Cervantes «nos convierte en espectadores privilegiados del proceso de reflexión (estética y epistemológica) que está gestando la novela moderna» (Blasco, 2001: IX).

31. Para una evolución de la narrativa de Rueda en sus Novelas andaluzas, véase el magnífico trabajo de Jiménez Morales, «Las novelas andaluzas de Salvador Rueda», donde se hace un pormenorizado análisis de cómo «Rueda fue perdiendo terreno en el panorama narrativo de fin de siglo. La mejor de estas obras fue, sin duda alguna, *El gusano de luz*. […] adoleciendo de cierta debilidad en el trazo de los caracteres y de cierta prioridad de lo descriptivo. Estos defectos […] no fueron subsanados en sus posteriores creaciones, sino todo lo contrario. [La] última novela [*La gitana*] alejó a Rueda, durante catorce años, de la narración extensa» (Jiménez Morales, 2013).

32. Las hay «de corte erudito: en "Ella por dentro", al hablar de la raza gitana, y en "Apología de la guitarra"; de orientación metaliteraria —"Cazando rimas"—; filosófica —"Fondo del cuadro"—, etc. [y] se percibe[n] como materia artificiosa que interrumpe la natural fluidez de la trama y alarga innecesariamente la novela» (Jiménez Morales, 2013).

hace Alarcón para proporcionar un vertiginoso ritmo de comedia a la que fuera su obra magna, esa «que ni siquiera sus mayores detractores le han discutido nunca» (Alborg, 1996: 528).

Bien es cierto que la de Rueda era época de «de ambigüedad y de mestizaje en los géneros literarios», y que en su haber se hallan otros logros, como la «continua búsqueda de nuevos caminos narrativos» (Jiménez Morales, 2013), o el haber sido de los pocos escritores de su época que no se plegaron a la «novela andaluza tradicional»[33]. Pero, sobre todo, y en lo que a nuestro estudio concierne, el haber otorgado a la mujer un «marcado protagonismo» (Correa, 2008: 211).[34]

En *La gitana*, ese protagonismo femenino se plantea de forma brillante porque la lucha de Mercedes por su dignidad no solo desborda límites de género, sino también de clase y raza. Y aunque Rueda se enreda en interminables parrafadas que despliegan los tópicos asociados a su etnia, muestra a una gitana que adquiere su propio espacio en la narración. En cualquier caso, la descripción física y moral de Mercedes, como hemos visto, nos trae a vueltas con los tópicos: la mujer gitana puede ser bella —con una belleza que no «parece» gitana— y honrada, honradez que se presenta como excepcional en ella, tanto por ser criada como por ser gitana; Rueda ha doblado la apuesta y el «desatino» de Cervantes.

Aun así, Mercedes vencerá en su lucha. Para conseguirlo, Rueda ha elegido acogerse a una tradición literaria y estética en ciertos aspectos ajena a su época; ello le permite obviar, asimismo, sus circunstancias sociales. Piénsese que, a finales del siglo XIX, los reajustes económicos habían alterado el mapa de

33. Es decir, «ese tipo de narrativa cuya preocupación esencial no es otra que la de crear una literatura de evasión, fácil y despreocupada, que persigue conectar con un público sin ambiciones, y que por lo tanto hace uso de temáticas y procedimientos formales reiterativos». Frente a esa gran mayoría de autores, otros —como el propio Rueda, Cansinos Assens o Isaac Muñoz— crearon «obras que destacan por su originalidad y que vienen a constituir un intento de ruptura con las técnicas novelísticas clásicas», principalmente por medio de innovaciones que descansan «esencialmente en el lenguaje puesto que sus autores han querido adaptar a la novela los procedimientos estilísticos propios de la poesía» (Grard en Correa, 2008: 210-211).

34. Logros que no oscurecen el hecho de que, «como novelista, Salvador Rueda fue un escritor que pudo llegar a ser más de lo que consiguió. Las opiniones favorables de Pereda le hicieron mucho daño en su evolución narrativa, igual que *Clarín* fue, en opinión de C. Cuevas, el "gran desorientador" del Rueda poeta. El malagueño fue un escritor desigual, de aciertos que precisamente conectaban con las corrientes literarias más modernas del momento. Siempre que iniciaba una nueva forma de escribir y que recibía críticas desfavorables por ello, retrocedía en obras sucesivas, casi unánimemente hacia el costumbrismo, terreno que conocía bien y en el que parecía sentirse cómodo» (Jiménez Morales, 2013).

las relaciones sociales, y los vínculos que aún retenían su carácter «feudal», como era el de amo-criado, comenzaban a mostrar síntomas de desajuste. De hecho, cuando las criadas en la novela del XIX ostentan un cierto protagonismo es bien por el absoluto desamparo con que se enfrentan a los riesgos de su difícil posición social —Esclavitud en *Morriña*— bien por la astucia con que saben manejarlos y utilizarlos en su provecho —Petra en *La Regenta*— o, en último extremo, porque ruedan, en manos del Naturalismo, desde el servicio en «apacibles» hogares burgueses, hasta los abismos del vicio, la delincuencia y la prostitución (Flores, 2014).

Mundos absolutamente ajenos a Mercedes, capaz de sobrevolarlos en alas de su excepcionalidad, la de una ilustre fregona que, en la estela de la Costanza cervantina, ha hecho, partiendo de la más desamparada posición social y racial, de la libertad el fundamento de su virtud; arriesgada acrobacia literaria. Y brillante «desatino» al que, quizás, le falte «propiedad»: «Yo he abierto en mis *Novelas* un camino / por do la lengua castellana puede / mostrar con propiedad un desatino» (Cervantes, 1973: 103).

Bibliografía citada

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española V parte primera: Realismo y Naturalismo. La novela*, Madrid, Gredos, 1996.

ANSÓ, Carlos, «Leandra, Marcela y Maritornes. Apuntes sobre la evolución de la materia pastoril en el proceso creativo del *Quijote*», *Anales cervantinos*, XXXVI, 2004, pp. 279-298.

BALTANÁS, Enrique, *La materia de Andalucía. El* ciclo andaluz *en las letras de los siglos XIX y XX*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

BARRENECHEA, Ana María, «*La ilustre fregona* como ejemplo de estructura novelesca cervantina», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016; <http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra/la-ilustre-fregona-como-ejemplo-de-estructura-novelesca-cervantina/> [consulta: 12 enero 2019].

BLASCO, Javier, Estudio preliminar a *Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. IX-XXXIX.

CARNERO, Guillermo, «Salvador Rueda: teoría y práctica del Modernismo», *Anales de Literatura Española,* 4, 1985, pp. 67-96.

CASALDUERO, Joaquín, «Notas sobre *La ilustre fregona*», *Anales Cervantinos*, 3, 1953, pp. 331-339.

CASAS, Ana, «Los relatos de Salvador Rueda: del cuadro de costumbres al cuento literario», en Salvador Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época: autores, géneros, tendencias, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*

(Universidad de Málaga, noviembre de 2007), Málaga, AEDILE, 2008, pp. 351-362.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Donaires del Parnaso*, ed., estudio y notas Luciano López Gutiérrez, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003; <https://eprints.ucm.es/4649/> [consulta 20 diciembre 2018].

CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.

CERVANTES, Miguel de, *La ilustre fregona*, en Harry Sieber (ed.), *Novelas ejemplares II*, Madrid, Cátedra, 1988.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, primera parte, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Círculo de lectores, Biblioteca de plata de los clásicos españoles, 1989a.

CERVANTES, Miguel de, *La gitanilla*, en Harry Sieber (ed.), *Novelas ejemplares I*, Madrid, Cátedra, 1989b.

CERVANTES, Miguel de, *La guarda cuidadosa*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001; <http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra/la-guarda-cuidadosa--0/> [consulta: 12 enero 2019].

CERVANTES, Miguel de, *La entretenida*, ed. Ignacio García Aguilar, en *Miguel de Cervantes, comedias y tragedias*, Madrid, Real Academia Española, 2015.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *The Spanish Gypsy. The History of a European Obsession*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1992.

CORREA RAMÓN, Amelina, «Salvador Rueda y el auge de la literatura breve de las primeras décadas del siglo XX: sus colaboraciones en *La novela corta*», en Salvador Montesa (ed.), *Salvador Rueda y su época: autores, géneros, tendencias, Actas del XVIII Congreso de Literatura Española Contemporánea* (Universidad de Málaga, noviembre de 2007), Málaga, AEDILE, 2008, pp. 185-212.

COSER, Lewis A. (1973), «Servants: The Obsolescence of an Occupational Role», *Social Forces*, 52/1, pp. 31-40.

FORTEA, Carlos, *Wilhelm Muster y el problema de la interculturalidad*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998; <https://eprints.ucm.es/3935/1/T22476.pdf> [consulta: 29 octubre 2018]

FLORES RUIZ, Eva María, *Almas escritas: retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.

FLORES RUIZ, Eva María, «Criadas en la novela canónica realista, entre el desamparo y la astucia», en Eva María Flores Ruiz (ed.), «Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII-XIX», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 20, 2014, pp. 111-126.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.), *Novelas ejemplares*, Miguel de Cervantes, Crítica, 2001.

GONZÁLEZ TROYANO, Alberto, *La cara oscura de la imagen de Andalucía. Estereotipos y prejuicios*, Sevilla, Fundación Pública Andaluza, Centro de Estudios Andaluces, 2018.

HERRERO, Sebastián, «La Gitana», en *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Visor, 2002, pp. 289-299 (tomo I).

HUERTA CALVO, Javier, «Cristinas (en torno a las criadas de Cervantes)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 95-111.

IRIBARREN, Mary C., «Gitanos y payos. Dos mundos y dos ideas sobre la libertad en *La gitanilla*», *Thémata. Revista de Filosofía*, 40, 2008, pp. 187-196.

JIMÉNEZ MORALES, María Isabel, «Las novelas andaluzas de Salvador Rueda», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-novelas-andaluzas-de-salvador-rueda-1889-1892/> [consulta: 1 septiembre 2019]

JOLY, Monique, «Erotismo y marginación social en la novela cervantina», Edición digital a partir de *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XII, 2, 1992, pp. 7-19; <http://www.cervantesvirtual.com/obra/erotismo-y-marginacion-social-en-la-novela-cervantina/> [consulta: 30 octubre 2019]

KARTCHNER, Eric J., *Unhappily Ever After: Deceptive Idealism in Cervantes's Marriage Tales*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2005.

MARTÍNEZ, Ramón, «Tontas y gallegas en el teatro breve del Barroco», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fubdamentos, 2008, pp. 201-219.

MÉRIMÉE, Prosper, *Carmen*, ed. y trad. Luis López Jiménez y Luis-Eduardo López Esteve, Madrid, Cátedra, 1997.

MONTERO REGUERA, José, «Cervantes y la verosimilitud: *La ilustre fregona*», *Revista de Filología Románica*, 10, 1993, pp. 337-359.

OLID GUERRERO, Eduardo, *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las* Novelas ejemplares *de Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015.

RUEDA, Salvador, *La gitana*, Madrid, Imprenta de don Luis Aguado, 1892.

RUIZ, Reina, «La criada en la comedia del Siglo de Oro: ejemplos, variaciones y denominados comunes», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 113-124.

SAZ PARKINSON, Carlos Roberto, «El feminismo quijotesco de Cervantes», Actas XL *AEPE*, 2005, pp. 115-120.

SIERRA, María, «Estereotipos gitanos del siglo XIX», *Andalucía en la Historia*, 55, 2017, pp. 20-23.

TOLEDO RUIZ, E., «De Dulcinea a la pastora Marcela pasando por Maritornes y Teresa Panza, mujeres del *Quijote*, a la luz del pensamiento psicoanalítico actual», *Anales Toledanos*, 42, 2014, pp. 193-200.

UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, ed. Alberto Navarro, Madrid, Cátedra, 2015.

VALERA, Juan, «*El gusano de luz*. Novela andaluza de Salvador Rueda», *Juan Valera. Obras completas II*, Madrid, Aguilar, 1961.

VILLANUEVA, Antonio, «Interculturalidad. Los gitanos y la literatura», *Primeras noticias. Revista de literatura*, 191, 2002; <https://www.avempace.com/file_download/704/losgitanosylaliteratura.pdf> [consulta: 29 octubre 2019]

ZIMIC, Stanislav, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1996.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 77-98
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.04

Artículo de investigación

Voces de la calle: Los pregones callejeros en el Madrid del siglo XIX

Voices from the street: Street opening speeches in 19th-century Madrid

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA

Autoría:
Salvador García Castañeda
The Ohio State University
Garcia7@osu.edu
https/orcid.org/0000-0003-0958-1262

Citación:
García Castañeda, Salvador. «Voces de la calle: Los pregones callejeros en el Madrid del siglo XIX», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 77-98. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.04

Fecha de recepción: 01-03-2020
Fecha de aceptación: 02-04-2020

© 2021 Salvador García Castañeda

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este artículo analiza la presencia gráfica y literaria de los vendedores callejeros y artesanos ambulantes y sus pregones en el Madrid del siglo XIX. Para ello, se detiene en algunos textos costumbristas de Antonio Flores, Mesonero Romanos o Larra, entre otros; y en manifestaciones populares como las aleluyas.

Palabras clave: Literatura; siglo XIX; vendedores callejeros; folklore.

Abstract

This paper analyzes the graphical and literary presence of the street vendors and their announcements in 19th century Madrid. For that purpose, it pays attention in some folkloric texts of Antonio Flores, Mesonero Romanos or Larra, among others; and in popular manifestations as «aleluyas».

Keywords: Literature; 19th century; street vendors; folklore.

Para María Ángeles Ayala, In Memoriam.

La venta callejera de comestibles y de los enseres caseros necesarios para el diario vivir ha sido parte integrante del entramado social y elemento indispensable de la economía doméstica en las ciudades y aunque los testimonios son escasos parece que en la antigua Grecia y en Roma había pregoneros públicos que divulgaban anuncios y mercaderes ambulantes. Los pregones son la primera forma oral de la publicidad, y en una época en la que la mayoría de la población era analfabeta, el pregón era la única manera que tenían las autoridades y los comerciantes de informar al público, y servía a la vez de avisos y de anuncios.

Las primeras imágenes conocidas de vendedores ambulantes provienen, según Roger Nimier (Massin)[1] en *Les cris de la ville,* de un manuscrito francés del siglo XIV, la *Vie de Monseigneur Saint Denis*, que muestra diez y ocho tipos, entre ellos, un vendedor de vino y otro de agua, una lechera, un trapero, una verdulera, y otros varios. (Massin, 31).

Aquellos pintorescos vendedores y artesanos itinerantes atrajeron la atención de los costumbristas y de los ilustradores, y dejaron el testimonio de su presencia en obras literarias de carácter diverso, y en azulejos, colecciones de tipos, estampas, en *efímera* como barajas, abanicos, cajas de cerillas, juegos de sociedad y sombras chinescas, así como en la literatura de cordel y en álbumes fotográficos, canciones y aires de ópera.

Estoy preparando un trabajo sobre la presencia gráfica y literaria en España de los vendedores callejeros y de los artesanos ambulantes y sus pregones. En este artículo me centraré brevemente en los de Madrid en el siglo XIX.

*

Eugenio de Tapia, Antonio Flores, Mesonero Romanos y Galdós darían protagonismo al Madrid decimonónico que en 1844 no tenía más de doscientos mil habitantes; desde mediado el siglo, hubo gran actividad constructora y se emprendieron obras públicas de la envergadura del canal de Isabel II, el ensanche, la modernización del casco urbano y la construcción de nuevos edificios oficiales,[2] que, al igual que en París y en Londres, atrajeron a quienes buscaban trabajo en ellos.

1. Massin [Roger Nimier], *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue.* Poitiers: Gallimard, 1978. Este libro, bellamente ilustrado, da amplia noticia de los pregones en diversos países de Europa, excepto en España, a pesar de su rica tradición gráfica y escrita.
2. Lee Fontanella, «Peligros de Madrid», *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid: Editorial Tecnos, 1976, pp.67-79; Salvador García Castañeda, «El peligroso Madrid de

Mesonero alababa en 1835 «la espaciosidad y desahogo» de las calles madrileñas, »la regularidad bastante general de su alineación, la variada y caprichosa pintura de las fachadas de las casas y sus distintas formas y dimensiones…» y describía la animación y el movimiento en la Puerta del Sol después de la siesta en las tardes veraniegas, «cuando se abren las tiendas, pero todavía no circulan los carruajes y los cafés están oscuros y vacíos.» («Paseo por las calles», 1967: 217-221). Esta visión coincidía con la del irlandés Martin Haverty[3] según quien, en los años 40, los cafés y las salas de lectura madrileños estaban llenos de gente, había gran actividad comercial y vida teatral, y los paseos estaban muy concurridos (*Wanderings,* 1844: 64).

Pero Madrid no producía nada y, como escribía el viajero inglés Samuel Edward Widdrington[4], por aquellos mismos años,

> En Madrid todo es foráneo: las fresas vienen de Aranjuez a 30 millas, los albaricoques de Toledo, a 50 millas, los melocotones llegan a lomos de mula desde Aragón y la mantequilla de Asturias. Los valencianos venden naranjas y limones, los murcianos dátiles. El origen provinciano es tan fuerte que todo el mundo sabe de dónde es cada uno y es frecuente ir de compras donde el catalán de tal calle o el valenciano de otra, etc. Lo mismo ocurre con las *posadas y casas de pupilos* adónde van a parar los originarios de ciertas regiones (*Sketches,* I, 1844: 163).

Para George Borrow, aquel «Don Jorgito el inglés» enamorado de España, no había ciudad como Madrid, en la que, salvo algunos sastres, guanteros y peluqueros franceses, todos eran españoles, y saludaba –¡Hail, ye!– a los aguadores de Asturias, a los caleseros valencianos, a los mendigos de la Mancha, a los hijos de otras provincias, y finalmente, a «aquellos veinte mil manolos cuyos terribles cuchillos hicieron estragos el 2 de mayo en las tropas de Murat.» (*The Bible,* 1961: 119).

De aquel mosaico de provincianos que formaba la población de Madrid se recordara en el episodio nacional *Bodas reales* de Galdós, a la nostálgica manchega doña Leandra Carrasco, que sueña con volver a su pueblo y frecuenta los mercados y los mesones donde llegan los arrieros y otra gente de la Mancha.

las aleluyas». *Anales de Literatura Española*, Núm. 24, 2012, págs. 11-27; Enrique Rubio Cremades, «Los peligros de Madrid en el *Semanario Pintoresco Español*», *Arbor*, 188-757 (septiembre-octubre 2012), 869-880.

3. Martin Haverty (1809-1887), periodista irlandés autor de *Wanderings in Spain in 1843, en dos volúmenes* (1844).
4. El oficial de marina británico Samuel Edward Cook apellidado después Widdrington (1789-1856), autor de *Sketches in Spain during the years 1828-1833, 2 vols.* (London, 1834) y *Spain and the Spaniards in 1843*, 2 vols. (London: T. & W. Boone, 1844, 2 vols).

Entre quienes describieron aquel menudo e indispensable comercio en el Madrid de la primera mitad del siglo, están Antonio Flores («Los gritos de Madrid»), Mesonero Romanos («Paseo por las calles») y Larra («Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos»), y Manuel Ossorio y Bernard («Varias industrias») en 1882. Los pregones despertaron en ellos el interés y la nostalgia propios del costumbrista por las escenas conocidas antaño desde un presente en evolución tan rápida que mediado aquel siglo lamentaba Flores que el ayuntamiento prohibiera vocear los pregones después de las 10 de la mañana, cuando los ruidos del progreso –«los coches que aturden […], «el atronador rodar de los carruajes» […] o «el silbido de la locomotora»– fueran mucho más desagradables y molestos (1863:4-5).

Los habitantes de cada país de Europa usaban diariamente la ropa propia de su región que los distinguía de las de sus vecinos; por su capacidad económica y por su ilustración quienes pertenecían a las clases altas de las ciudades tenían la posibilidad de viajar y de conocer otros países y culturas y de adoptar modas foráneas, lo que daría un estilo uniforme en el vestir de la clase alta y de la burguesía. El de la gente de campo respondía a las condiciones de su trabajo y a las del clima en que se desarrollaba. En cambio, la ropa de fiesta, especialmente la de las mujeres, era de telas más ricas –lana, terciopelo, pañuelos de seda– a la que acompañaban collares, ajorcas, preseas de coral y piedras semipreciosas, y medallas de plata o de oro. Se guardaba cuidadosamente en el arca e iba pasando de madres a hijas.

Antes de existir la producción industrial masiva que abarataba los costes, cada objeto y cada prenda eran de producción artesana y hecha para que durase, y para prolongar su vida se recurría a dar vueltas a la tela, a parches, remontes, remiendos y teñidos. También eran sencillas las herramientas usadas para componer objetos de uso casero como ollas, cazuelas y sartenes, y de muebles, carros y aperos, que sobrevivían gracias a piezas nuevas, lañaduras y refuerzos. Hasta fines del XIX, y en diferentes épocas en cada país, no hubo electricidad y, consecuentemente, refrigeración, ni otros adelantos como el agua corriente, el telégrafo y el teléfono. Los géneros frescos tan perecederos como la carne, el pescado, la verdura y la fruta tenían corta vida y, de ahí, la necesidad de comprarlos todos los días.

Sorprenden hoy la cantidad y la variedad de tipos dedicados a los oficios y a la venta ambulante, que se anunciaban por unos pregones que llegaron a estereotiparse de tal modo que resultaban inconfundibles, aunque no se entendieran sus palabras.

Aparte de su interés para el costumbrista, estos personajes merecen estudiarse como un importante aspecto de la vida social y de la economía doméstica

ciudadana. Madrid se abastecía diariamente desde los pueblos cercanos, desde las provincias y por artesanos y vendedores que recorrían el país. Además de estos, había otros habituales en las calles y mercados de la ciudad como los murguistas, los ciegos que vendían romances y aleluyas y aquellos que, como los de «Modos de vivir que no dan de vivir», ofrecían artículos inverosímiles.

Fuencarral existía al menos desde principios del siglo XIII, tenía labranza de trigo, cebada y centeno, y llevaba a vender leña a Madrid, avena, guisantes, garbanzos y algarrobas. En el siglo XVIII y el XIX abundaban las viñas y Fuencarral era famoso por su vino de moscatel. Con la extraordinaria expansión de la capital, su inevitable destino, al igual que el de otros pueblos de los alrededores de la capital, fue perder su carácter agrícola y ganadero y pasar a ser un barrio más del Madrid urbano.

De aparición reciente es el libro *Fuencarral y las fuencarraleras. Un pueblo en la literatura madrileña* (Madrid: Ediciones La Librería, 2018) de Antonio Checa Sánchez que estudia la evolución social de este pueblo. Retrata en él la actividad de las fuencarraleras, pues principalmente eran mujeres las que venían a Madrid. Salían por la mañana del pueblo, que distaba 11 kilómetros de Madrid, por el antiguo camino de Francia y es hoy la calle de Bravo Murillo, y a la tarde volvían por el mismo camino. Las llamaban las hueveras o las naberas, pues también era conocido el pueblo por sus nabos, y la mayoría tenían puestos fijos en la Plaza Mayor, en Santo Domingo y en otros sitios.

A fines del XIX observaba Blasco Ibáñez que

> Así como avanzaba el día, era más grande la afluencia de carros y cabalgaduras en la glorieta de los Cuatro Caminos. Llegaban de Fuencarral, de Alcobendas o de Colmenar, con víveres frescos para los mercados de la villa. Junto con los cántaros de la leche descargábanse en el fielato cestones de huevos cubiertos de paja, piezas de requesón, racimos de pollos y conejos caseros. Sobre la platina de la báscula sucedíanse las especies alimenticias en sucia promiscuidad […] Las paletas,

> envueltas en un mantón, con el pañuelo fuertemente anudado a las sienes, volvían a cargar sus mercancías en los serones, y apoyando el barroso zapato en la báscula, saltaban ágiles sobre su asno, azuzándolo al trote hacia Madrid, para vender sus huevos y sus verduras en las calles inmediatas a los mercados» (en Gómez-Porro, 2000:59).

En su «Paseo por las calles» de Madrid, Mesonero Romanos evocaba algunos pregones.

> «–De la lotería-aaaao-cha-vo-A-ochavito los fijos.
> –¿Una calesa, mi amo?
> –De la fuente la traigo ¿quién la bebe?
> –Señores, a un lao, chas.
> –El papel, que acaba de salir ahora nuevo.
> –Cartas de pega
> («Paseo por las calles», 1993: 224).

Basándose en su propia experiencia describió Antonio Flores en «Los gritos de Madrid» los pintorescos pregones de la capital en 1800 y, aparte de su sabor costumbrista, el texto tiene el valor de un documento etnográfico, pues da las épocas del año en las que llegaban los vendedores, de tal manera que «Los gritos venían a ser el verdadero calendario de los pobres».

Flores mencionaba que de las cercanías venían también las patatas de las huertas de Madrid, «las calabazas a cuarto y tres en dos cuartos», los chorizos de Leganés, los melones de cala y cata, y la leche de oveja que traían los serranos.

Del mismo Madrid procedían las buñoleras, que vendían sus buñuelos, «¡A ochavo y a cuarto, calentitos!», y las manolas que pregonaban «caquí hay arveyanas, nuevas arveyanas… como la leche arveyanas fresquitas» en otoño, y naranjas en invierno. Posiblemente también en la capital vivirían la sebera: «¿Hay algo é sebo que vender?», el hombre que compraba trapo y yerro viejo, los que componían «tenajas y artesones…barreños, platos y fuentes!», «el sarteneroooo«, y el rosariero, que iba engarzando rosarios y vendía ratoneras y jaulas para grillos».

En Madrid había franceses e italianos que abrieron restaurantes y fondas, así como peluqueros y sastres franceses que ejercieron su industria a un nivel económico más alto pero ganándose la vida por las calles estaban los afiladores –«El amolaooor…»– «tras del cual por ser francés o parecerlo, solían ir siempre los muchachos gritándole aquello de «el carro español y el burro francés», y los italianos que pregonaban «Santi boniti barati», que «solían ser algunos perros de yeso, o las cuatro partes del mundo, o cosa por el estilo.»

De las provincias llegaban los valencianos que vendían horchata y «Agua sebá», el manchego que llegaba con su burro cargado de alfombras de esparto

para el suelo, gritando «¿Ruedo?» , el palentino pregonando las «Mantas de Palen…», «quedándosele siempre atragantada la silaba final,» los murcianos que traían dátiles, y los choriceros extremeños y de Salamanca .

A Richard Ford debemos una descripción tan desdeñosa y sardónica, como eran las suyas, de otros aspectos del comercio ambulante madrileño, vista

El Choricero.

desde la perspectiva de la otredad de una España exóticamente moruna, tan grata a muchos extranjeros. Por las alamedas y paseos madrileños circulaba el vendedor de agua quien,

> como su colega en Oriente, lleva a la espalda un cántaro de barro poroso con una espita para servir el agua, y sujeta a la cintura una caja de lata en la que lleva vasos, cepillos y algunos ligeros azucarillos, *panales,* hechos de azúcar y clara de huevo, que los españoles mojan en el agua. […] Cerca de ellos corretean unos niños como los que pintó Murillo, que como pequeños artilleros llevan unos chicotes de cuerda encendidos para dar lumbre a los fumadores, que aquí son el 99 por ciento» (*Gatherings*, 2000: 131-132).

Ya desde fines del XVIII los madrileños estaban orientados culturalmente hacia el sur, y admiraban e imitaban las costumbres de los andaluces de las clases bajas, sus gustos, su música, su modo de vestir y hasta de expresarse. El sur atraía a unos extranjeros amantes de lo pintoresco y lo exótico y representaba para ellos una «España de pandereta» rebosante de toreros, de contrabandistas, y de mujeres bravías, siempre elegantes, como la Carmen de Merimée. Los románticos amaban aquellos personajes independientes y rebeldes, y en *Los españoles pintados por sí mismos* (Madrid: Ignacio Boix, 1843-1844), Andalucía está representada nada menos que por once de los diez y seis tipos provinciales. Como advierte Ucelay da Cal, las restantes provincias españolas apenas se

mencionan, y algunas tan importantes como Cataluña y Valencia brillan por su ausencia (158).[5]

Esta imagen está presente en *Los españoles pintados por sí mismos*, en el *Semanario Pintoresco* y en las aleluyas. De ejemplo serviría «Las provincias de España», una aleluya en la que un pareado explica el carácter del personaje; así, en la viñeta 32, «Con su trabuco y su manta / ¡Cómo el malagueño espanta!»; en la 33. «El natural de Sevilla / con suma arrogancia brilla»; en la 34, «Con su caña el cordobés / brindando a su maja ves»; en la 35, «Con su guitarra en la mano / da placer el jerezano»; y en la 37, «Gran peineta a la gitana / la pone hueca y ufana» («Las provincias de España. Colección de trajes españoles». Madrid. Imprenta de J.M. Marés, calle de Relatores, núm. 17).

5. Joaquín Álvarez Barrientos, Alberto Romero Ferrer, eds., *Costumbrismo andaluz*. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998; Guillermo Boto, *Gritos de Cádiz dibujados por Tomás de Sisto*. Cádiz: Diputación de Cádiz, Biblioteca Federico Joly, 2014.

Una imagen que contrastaba con la de los hijos de las aisladas y lejanas tierras del septentrión, atrasadas y pobres, a la que no fueron ajenos nuestros propios costumbristas y sus lectores, más atraídos por las gráciles bailaoras andaluzas que por las robustas pasiegas. Y los autores de las aleluyas, compartieron aquel despectivo paternalismo, reforzando así los acostumbrados clichés. Los provincianos de cierta educación y clase social que llegaban a Madrid solían asimilarse a los usos ciudadanos y no se distinguían de los madrileños de su propia clase, la mayoría de los cuales, o sus padres, todo hay que decirlo, habían sido provincianos o pardillos de los pueblos. Quienes no lo hacían tan fácilmente eran los de las clases más humildes llegados a Madrid desde las provincias del Norte para ganarse la vida como aguadores, mozos de cuerda, cocheros y criados asturianos y

gallegos, dependientes y amas de cría de la Montaña, toda gente de escasa ilustración y fuerte acento nativo. El aguador es un tipo integrante de la sociedad decimonónica madrileña y está presente tanto en la literatura culta como la de cordel.

En las aleluyas «Escenas matritenses», es «un farruco insolente» («Percances de Madrid»), es víctima de las fechorías de los chiquillos («Gritos de Madrid», «El Rastro en Madrid») o de las pesadas bromas de los mayores. («Escenas matritenses»). Es más, a juzgar por el artículo «La gitana» que acompaña un bello dibujo de Alenza en *Los españoles pintados por sí mismos,* de la media aleluya «Costumbres gitanescas», y otros testimonios, parece que los gitanos despertaban más simpatía gráfica y literaria que los gallegos.

Conocidas en Madrid eran también las pasiegas, fueran del Valle de Pas o no, encargadas de amamantar desde los hijos de los reyes hasta los de quienes pudieran pagarlas. Llegaban de las aldeas y las que no tenían empleo se agrupaban en Madrid en la plazuela de Santa Cruz en espera de clientes, y la mayoría de los autores que se refirieron a ellas lo hicieron negativamente acusándolas de comerciar con su cuerpo.[6] Mesonero Romanos aseguraba que «a los anchos y férreos lomos [de un asturiano] no sería imposible el transportar a Madrid la campana toledana o el cimborio del Escorial» (1993: 426) y, según Bretón de los Herreros, en *Los españoles*, una pasiega »podría, en un apuro, tirar de un cabriolé» (Bretón de los Herreros, «La Nodriza», *Los españoles pintados por sí mismos, 1851:34*).

Otros personajes habituales en las calles y mercados de las ciudades eran los ciegos, que tradicionalmente cantaban coplas piadosas y políticas, tonadillas y romances, que luego vendían en pliegos impresos. Eran también difusores de noticias que a veces alteraban, servían de correveidiles y aun de espías. En cierto momento llegaron a

6. José Manuel Fraile Gil, *Amas de cría. Catálogo de la Exposición*. Santander, CEDESC, 2000.

formar un poderoso gremio que vendía gacetas, y tenía monopolizada la venta de aleluyas y otros pliegos de cordel.[7]

Como fuentes de la representación gráfica de tipos se consideran la abundante literatura de viajes que despertó entre sus lectores la curiosidad por conocer gentes de otras tierras, y dio lugar desde fines del siglo XVIII a la publicación de series de estampas de trajes y tipos populares, presentes en los sainetes de don Ramón de la Cruz y en los del gaditano González del Castillo, en las pinturas de carácter costumbrista de Goya, y en los libros y grabados que representaban tipos populares y, a veces, en colecciones de ellos, identificables por sus actividades o por su ropa. Así, la *Colección de trajes de España…* de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (Madrid, 1777), y la de Antonio Rodríguez Onofre, *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España.* Principiada en el año 1801. Librería de Castillo, 1801, compuesta de 112 grabados-calcográficos de tipos regionales, con un refrán o frase al pie que define la estampa; y también del mismo Rodríguez Onofre es *Tipos y modas de Madrid en 1801*. Y a lo largo del siglo también dibujaron tipos Valeriano Bécquer, Alenza, Ortego y Doré, y están presentes en las revistas ilustradas de la época.

Inspirado en publicaciones extranjeras como *Heads of the People; or Portraits of the English,* publicado por entregas en 1838 y como libro en 1840-1841, y *Les francais peints par eux memes*, que salió del mismo modo entre *1839* y 1842, apareció también por entregas *Los españoles pintados por sí mismos,* en dos tomos (Madrid: Ignacio Boix, 1843 y 1844), del que hubo una segunda edición (Madrid: Gaspar y Roig, 1851), con los mismos textos y diferentes grabados. Influyó sobre obras semejantes estudiadas por María de los Ángeles Ayala en

7. Jean Francois Botrel, «Les aveugles, colporteurs d'imprimés en Espagne. I. La confrérie des aveugles de Madrid et la liberté de commerce», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX, 1973, pp. 417-482 ; «Les aveugles, colporteurs d'imprimés en Espagne. II. Des aveugles considérés comme mass-media», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X, 1974, pp. 233-271(En colaboración con G. Castagnaret).

su libro *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Entre ellas, *Los españoles de ogaño* (1872) tiene el propósito de ser «una segunda parte de *Los españoles pintados por sí mismos*», y como en la mayoría *de* las colecciones costumbristas casi todos los tipos pertenecen a Madrid y a la sociedad de la época. El grupo más numeroso es el de las clases populares, con más de veinte tipos que ejercen pequeños oficios, y entre los de la burguesía destaca el aspecto del «quiero y no puedo», tan presente en la novela galdosiana. *Madrid por dentro y por fuera* (1873) de Eusebio Blasco, es un libro esencial para conocer las costumbres burguesas de la época posterior a la Revolución de Septiembre, y sus personajes y el mundo en el que se mueven son los mismos que los que aparecen en la novela realista y naturalista.

Por otro lado, la «literatura de cordel» llevó a un público humilde, romances, leyendas de santos y relatos de las hazañas de aventureros y malhechores, así como otros temas e imágenes[8]. Según Pons y Massaveu, el origen de los tipos que aparecen en las aleluyas [auques en catalán][8] de Artes y Oficios se remonta a la Edad Media y están inspirados en las miniaturas, viñetas y demás ilustraciones que ornamentaban los libros gremiales, y que se popularizaron en hojas sueltas impresas y en azulejos, llamados también manisas y rajolas. Muestra de su difusión en Cataluña y Valencia es el hecho de que «Raras eran las casas del pasado siglo [XVIII] y aun del comienzo del presente que no contasen con un azulejado de Artes y Oficios en sus respectivas cocinas; y tal es la identidad de sus dibujos, tal lo que se parecen con nuestras aucas de redolines, que no nos cabe duda alguna de que son éstas copia fiel de los referidos azulejos» («Sobre les auques de redolins», en *Calendari Catalá para 1901*. Barcelona, pág. 68, cit. por Gayano, 1942: 56), y también para Gayano y Lluch, «La azulejería pasó a reproducir escenas menestrales que luego fueron tipos y más tarde pregones». (1942: 56). En cambio, para Joan Amades, el folklorista estudioso de *Les Auques*», «en algunos casos no ha sido el azulejo el que ha copiado al auca, sino el auca al azulejo» (*Els rajoles dels oficis*. Barcelona, 1937: 111).[9]

También se da en los azulejos la interrelación e influencia mutua entre las imágenes de origen culto y las de origen popular. Destaco la cocina en casa

8. Las aleluyas citadas en este trabajo proceden del fondo de la Fundación Joaquín Díaz.
9. Para bibliografía referente a los azulejos, ver Inocencio V. Pérez Guillén, *Las azulejerías de la Casa del Obispo en Sierra Engarcerán (Castellón)*. Diputació de Castelló. Institut de Promoció Cerámica, 2008, págs. 203-206.

del obispo Beltrán,[10] en la Sierra Engarcerán, Castellón, una de las cocinas valencianas en las que por razones de limpieza y adorno tenían las paredes recubiertas de azulejos con figuras, de los que se producían en las fábricas valencianas a partir de 1750. Los de esta casa representan animales, plantas y cenefas decorativas, así como personajes. Estos últimos son de figura completa, sin fondo de paisaje, y representan tipos masculinos y femeninos de varias regiones españolas, de diversas clases sociales (Petimetre, alguacil, estudiante manteísta, abate, soldado, torero, la actriz María Antonia Fernández «la Caramba»), y algunos tipos de oficios (criada, pastora, labrador, labradora, gacetera, recadero de Astorga, pastor, aguador, ciego jacarero). Los azulejos que representan personajes son de en torno a 1830 y la mayor parte están inspirados directamente en la *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*. (Madrid: Casa de M. Copin, 1777), de Juan de la Cruz Cano y Holmedilla, (Pérez Guillén, 2008: 37).

Los usos originales de la aleluya como juego de azar y como cábala desaparecieron y los pliegos tomaron un tono instructivo para un pueblo que tenía ahora un afán de saber que despertaron la Revolución Francesa, la guerra de la Independencia, las luchas constitucionales y el renacer industrial. Tocaban temas muy diversos y tuvieron un eficaz valor pedagógico pues los niños,

10. Felipe Beltrán García (Sierra Engarcerán, 1704-Madrid, 1783), obispo de Salamanca (1763) e Inquisidor General (1775), «una de las personalidades eclesiásticas más interesantes del siglo de las luces en España» (Pérez Guillén, 2008: 15).

atraídos por los grabados, aprendieron en las aleluyas muchas de las primeras nociones de conocimientos muy diversos. Tenían siempre un profundo sentido moral y las recortaban para jugar y para hacerlas servir de moneda («patacons») hasta que la llegada de la prensa infantil ilustrada las fue haciendo desaparecer.

Las aleluyas despertaban la curiosidad de los niños por la diversidad de tipos que mostraban al tiempo que les enseñan a leer. El «Abecedario y gritos de Madrid» y «Abecedarios. Vendedores y oficios» llevan en el ángulo superior izquierdo la letra del abecedario, en el derecho, el número, con la palabra que describe el personaje y su pregón al pie, con las sílabas separadas; en «Gritos de Madrid» las primeras 24 figuras, del 1 al 24 son masculinas, y las 24 siguientes, femeninas; en «Vendedores y Oficios», las primeras 24 viñetas son de «Vendedores» y las otras 24 de «Oficios». Tal numeración corresponde a la escasa capacidad adquisitiva de los niños y a facilitarles la posibilidad de comprar media aleluya, e incluso había algunas cuya numeración permitía venderlas en cuatro partes. Uno de los juegos de azar derivados de la auca primitiva es el de la lotería; hay varias con este tema, como la «Lotería para los niños. Con los trajes de todas las provincias de España y número de habitantes que tiene cada capital. Instrucciones para jugarla,» En ella, aprenderían geografía en el transcurso del juego y a distinguir a cada personaje por su modo de vestir; las instrucciones del juego son muy semejantes a las de la tradicional lotería de cartones.[4]

Como es sabido, los impresores de la literatura de cordel no tenían reparos en copiarse unos a otros o en buscar inspiración en obras literarias o artísticas conocidas, y como advertía Durán i Sampere también los escritores y los artistas buscaron temas y asuntos en el estro popular (1971: 76)[11]. Así, «La lotería. Espresiones de los jugadores» está basada en tipos de Antonio Rodríguez (*Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España*); los tipos de «Gritos de Madrid» en los *Gritos* de Manuel Gamborino»; «Las provincias de España. Colección de trajes españoles», en los tipos de Múgica aparecidos en la *Geografía Estadística y Pintoresca*.

También el título y los grabados de algunas de estas aleluyas muestran influencias más o menos directas de colecciones de tipos como *Los españoles pintados por sí mismos* y tanto los autores de «Percances de Madrid» como de «Escenas matritenses», cuyo título evoca el libro de Mesonero, conocerían sin duda los grabados de «Peligros de Madrid» que fue publicando el *Semanario Pintoresco* entre 1836 y 1857; y la aleluya «Los españoles pintados por sí mismos» fechada en 1870 está basada en *Los españoles pintados por sí mismos* y sus viñetas imitan con bastante fidelidad sus tipos aunque no hay ninguna alusión al libro.

11. Sobre la literatura de cordel hay estudios tan valiosos como el *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Revista de Occidente, 1969) de Julio Caro Baroja; *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX* (Madrid: Taurus, 1977, 2 vols.) de Joaquín Marco; y *Aspects de la literature de colportage sous la Restauration* de Jean-Francois Botrel (Grenoble: PUG, l977) y sobre las aleluyas, *L'imaginerie populaire italienne* (París, 1929) de A. Bertarelli; el imprescindible estudio *Les auques*, en 2 volúmenes (Barcelona: Editorial Orbis, 1931) de Joan Amades, Joan Colominas y Pau Vila. (Amades es autor de otros varios trabajos sobre el tema); *Grabados populares españoles* (Barcelona: Edit. Gustavo Gili, 1971) de Agustín Durán i Sanpere; y *The Early Comic Strip c.1450-l8*[25]. *Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825* (Berkeley and Los Angeles: U. of California Press, 1973, 2 vols.) de J. David Kunzle.

La comparación entre las imágenes y los textos publicados en el *Semanario Pintoresco* y en *Los españoles pintados por sí mismos* con los de las aleluyas revela, por una parte, la creciente y mutua interrelación texto-imagen, así como la influencia de la literatura culta sobre la popular y de ésta sobre la culta.

*

Las obras emprendidas a lo largo del siglo XIX para ampliar y modernizar las ciudades atrajeron a quienes cada vez en mayor número llegaban en busca de una posible prosperidad. En muchos casos no lo conseguían y malvivían en los barrios extremos y en nuevos poblados de chabolas formando un mundo marginal, apenas entrevisto por los costumbristas.

Al pintor William Hogarth debemos una visión de los barrios populares de Londres a mediados del XVIII de un descarnado realismo, en la que resaltan el vicio, la insalubridad y la miseria. Y en *London Labour and the London poor* (Londres 1851), y en *London Characters, illustratioms of the humor, pathos, and peculiaries of London life* (Londres, 1881), Henry Mayhew dejó unos estudios sociales metódicos y detallados de la vida en Londres en tiempos de la reina Victoria, en los que hizo una descripción vibrante y colorista de sus barrios populares y sus mercados, y de la confusión y el estruendo de los pregones de los vendedores callejeros. En 1850 Paris tenía un millón de habitantes y el éxodo del campo a las ciudades aumentó el incipiente proletariado urbano, así como el número de vagabundos y de mendigos; y no pocos de los vendedores ambulantes podrían formar parte de esta población marginal.

En los años posteriores a la Desamortización se desarrolla una gran actividad constructora en Madrid, y nacieron nuevos edificios y monumentos públicos, plazas y paseos. El largo reinado de Isabel II abundó en recepciones palatinas, solemnes ceremonias religiosas, desfiles militares, temporadas de ópera y de teatro y suntuosas fiestas en las que las damas ostentaban sus joyas y sus costosos vestidos.[12] Pero la vida de la corte no correspondía a los serios problemas económicos del país, y a la inestable política española; en ningún

12. Salvador García Castañeda, «El Madrid isabelino de los años cuarenta visto por los ingleses», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo». Revista digital del Grupo de Estudios del siglo XVIII,* Nº 18 (2012),1-18; «Ecos de sociedad. La vida cortesana isabelina (1842-1846) que vio Washington Irving», *El Costumbrismo, nuevas luces.* (Dolores Thion Soriano Mollá, ed). Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, pp 233-250; «Washington Irving y la joven Isabel II (1842-1846): un testimonio» en *La Península romántica. El Romanticismo europeo y las letras españolas del XIX.* Palma de Mallorca: Genueve Ediciones, 2014, pp., 163-174.

período de aquel siglo hubo en España mayor penuria, miseria y descontento y el país vivía al borde de la bancarrota.

Frente al mundillo colorista y alegre de los pregones callejeros que pintaron Mesonero, Antonio Flores y los extranjeros nos dio a conocer Larra los aspectos más bajos del menesteroso comercio ambulante y los inverosímiles oficios que dependían de una hipotética clientela, –«los *modos de vivir que no dan de vivir*»– que era –escribía– «una rara superabundancia de pequeños oficios, los cuales no pudiendo sufragar por sus cortas ganancias a la manutención de una familia, son más bien *pretextos de existencia* que verdaderos oficios». Y daba entre ellos, al del hombre que da *higos y pasas* por *hierro viejo,* al otro que compra *palomina,* al que vende *alpiste* para *canarios*, y «esa multitud de corredores de usura que viven de llevar a empeñar y desempeñar, […] en punto a costumbres y menudos oficios acaso son los más picantes los que es forzoso callar: los hay odiosos, los hay despreciables, los hay asquerosos, los hay que ni adivinar se quisieran…» (Larra, «Modos de vivir que no dan de vivir», *Obras Completas,* 1886: 441-444).

De época más tardía es la aleluya «Tipos madrileños. (Núm. 153 Li. Boronat. Madrid. 48 v) [muchas aleluyas no llevan fecha], que destaco por su riqueza de temas. Está dentro de la tradición de los «Avisos a los forasteros», de la de «Los peligros de Madrid», de los que conocemos otras aleluyas, y por reunir un amplio grupo de personajes muy diversos pero representativos de la variopinta vida madrileña, algunos ya conocidos de *Los españoles pintados por sí mismos*, del *Semanario pintoresco* y de otras aleluyas.

«Tipos madrileños» ofrece una visión crítica y negativa de Madrid; en su primera viñeta anuncia que «Hay en las grandes ciudades / inmensas calamidades», y muestra los tipos tradicionales del aguador, del maragato, de quienes venden periódicos y lotería, merengues, fósforos y barquillos, del cochero simón, «mal educado y gruñón,» y del mozo de cordel, «servicial, sufrido y fiel».

Junto a ellos están los volatineros y algunos mercaderes de los que conoció Larra como el revendedor de entradas de teatro, el trapero, el casquero, y el que vende «¡A real y medio la pieza!» lo que tiene en una manta en el suelo. Y omnipresentes y temibles, están los hijos de esa economía subterránea de la delincuencia como el chulo, los jugadores de manos, los rateros, el gancho «ladino«, los petardistas y ladrones, de los que «hay en Madrid a montones», tomadores del dos, meretrices y busconas. Es un mundo de apariencias engañosas: «Se confunde aquí el jumento / con el hombre de talento», «Madrid a toda hora / es la caja de Pandora».

Desde nuestra perspectiva de las primeras décadas del siglo XXI, todo esto tiene un aire antañón y literario, y el gran desarrollo económico y tecnológico acabó con muchas de las necesidades y de los oficios de aquel mundo. Pero el evocado aquí sigue vivo, quizá más vivo que antes, debido a la emigración de tanta gente menesterosa que llega de otras tierras y busca en el comercio callejero uno de esos «medios de vivir que no dan de vivir».

Bibliografía citada

«Abecedario y gritos de Madrid». Aleluya. Madrid. Almacén de papel y litografía de F. Castelló, calle de la Concepción Jerónima, núm. 1.

«Abecedarios. Vendedores y oficios». Aleluya. Despacho [Marés y Compañía] calle de Juanelo, núm. 19, Madrid (núm. 22).

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, Alberto ROMERO FERRER, eds., *Costumbrismo andaluz*. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Gritos de Madrid, ciegos y tertulias» en *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid: Abada Editores, 2017, págs. 112-119.

AMADES, Joan, Joan Colominas y Pau VILA, *Les auques*, 2 vols. Barcelona: Editorial Orbis, 1931

AMADES, Joan, *Els rajoles dels oficis*. Barcelona, 1937.

AYALA, María de los Ángeles, *Las colecciones costumbristas. (1870-1885)*. Alicante, Universidad de Alicante, 1993.

BERTARELLI, Achille, *L'imagerie populaire italienne*, Paris, 1929.

BLASCO, Eusebio, *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Edición, estudio y notas de María de los Ángeles Ayala, Universidad de Alicante: Biblioteca Nueva, 2008.

BORROW, George, *The Bible in Spain* (Int. de Walter Starkie). London: J. M Dent, Everyman's Library, 1961

BOTO, Guillermo, *Gritos de Cádiz dibujados por Tomás de Sisto*. Cádiz: Diputación de Cádiz, Biblioteca Federico Joly, 2014.

BOTREL, Jean-Francois, *Aspects de la literature de colportage sous la Restauration*. Grenoble: PUG, 1977.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, «La nodriza», *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig, 1851: 33-36.

Costumbres gitanescas. Aleluya. [Colegiata, 6. Núm. 14].

CHECA SÁNCHEZ, Antonio, *Fuencarral y las fuencarraleras. Un pueblo en la literatura madrileña.* Madrid: Ediciones La Librería, 2018.

CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1969.

CRUZ CANO Y HOLMEDILLA, Juan de la, *Los gritos de Madrid*. Colección de setenta y dos grabados. Edición facsímil. Madrid: Ediciones Guillermo Blázquez, l982. Con introducción «Pregones de ayer y de hoy» de Ramón Gómez de la Serna.

CRUZ CANO Y HOLMEDILLA, Juan de la, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*. (Madrid: Casa de M. Copin, 1777); Ed. facsímil. Pról. de Valeriano Bozal. Fundación Universidad-Empresa, Turner, 1988.

DURÁN I SANPERE, Agustín, *Grabados populares españoles*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

«Escenas matritenses». Aleluya. Despacho de Marés y Compañía, Juanelo, 19, Madrid (Núm. 22).

Españoles pintados por sí mismos, Los. Madrid: Ignacio Boix, 1843-1844; 2a. ed., Madrid: Gaspar y Roig, 1851.

«Españoles pintados por sí mismos, Los». Aleluya. Imprenta de José María Marés, calle de Relatores, 17, Madrid.

FORD, Richard, *Handbook for travellers in Spain*. London: John Murray, 1845.

FORD, Richard, *Gatherings from Spain*, London: John Murray, 1846.

FLORES, Antonio, *Ayer, hoy y mañana o La Fe, el Vapor y la Electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899* dibujados a la pluma por D. Antonio Flores, Tomo I. Ayer. Barcelona: Montaner y Simón, 1892 [IV. Los gritos de Madrid»41-418)]. *Ibid.*; Tomo II. Hoy. 1893 [«Los gritos de Madrid o la publicidad en 1850», 19-26]; *Ibid.*, Tomo III. Mañana. 1893.

FLORES, Antonio, *Ayer, hoy y mañana, o la Fe, el Vapor y la electricidad, Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados a la pluma por…* Madrid: Imprenta de D. José María Alonso, 1853.

FLORES, Antonio, *La sociedad de 1850,* Edición y prólogo de Jorge Campos, Madrid: Alianza Editorial, 1968.

FONTANELLA, Lee, «Peligros de Madrid», *Poemas y ensayos para un homenaje*. Madrid: Editorial Tecnos, 1976, pp.67-79.

FRAILE GIL, José Manuel, *Amas de cría. Catálogo de la Exposición*. Santander, CEDESC, 2000.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «El pintoresco mundo de la calle o las costumbres del día en aleluyas», en *Romanticismo 6, Actas del VI Congreso, El costumbrismo romántico*, Roma: Bulzoni,1996, pp.171-178.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «Town versus country: the depiction of northern labourers in Madrid in the eighteenh and nineteenth centuries. *Galician Review*, 3-4 (1999-2000), 19-33; «Aldeanos en la Corte: las gentes del Norte de España, vistas por los madrileños (siglos XVIII y XIX)», *Aleluyas,* Urueña, Valladolid: Etnografía, 2002, 56-77.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, «El peligroso Madrid de las aleluyas». *Anales de Literatura Española*, n.º 24, 2012, págs. 11-27.

GAYANO I LLUCH, Rafael, *Aucologia valenciana. Estudio folklorico*. Valencia: [Imp. Vives Mora], l942, 56.

GÓMEZ-PORRO, Francisco, *La Conquista de Madrid. Paletos, provincianos e inmigrantes*. Madrid: Silex, 2000.

«Gritos de Madrid». Aleluya. [Sin pie de imprenta].

HAVERTY, Martin, *Wanderings in Spain in 1843*. London: T. C. Newby, 1844, 2 vols.

KUNZLE, J. David, *Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheets from c. 1450 to 1825.*, 2 vols. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.

LARRA, Mariano José de, «Modos de vivir que no dan de vivir. Oficios menudos», *Obras Completas*. Barcelona: Montaner y Simón, 1886, págs. 441-444.

«Lotería. Expresiones de los jugadores, La». Aleluya. Madrid.

«Lotería para los niños. Con los trajes de todas las provincias de España y número de habitantes que tiene cada capital. Instrucciones para jugarla,» Aleluya.

MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, Taurus, 1977, 2 vols.

MASSIN [ROGER NIMIER], *Les cris de la ville. Commerces ambulants et petits métiers de la rue*. Poitiers: Gallimard, 1978.

MAYHEW, Henry, *London Labour and the London poor* (Londres, 1851); *London Characters. Illustrations of the humor, pathos, and peculiarities of London life*. (Londres, 1881).

MESONERO ROMANOS, Ramón, «Paseo por las calles», *Escenas y tipos matritenses*, ed. de Enrique Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993, págs. 215-229.

MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón* (edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos). Madrid: Castalia, 1994.

PALOMO, María del Pilar, «Texto e imagen en el *Semanario Pintoresco*: Mesonero y Alenza», en *Romanticismo 6, Actas del VI Congreso, El costumbrismo romántico* (Nápoles, 27-30 de marzo de 1996), Roma: Bulzoni,1996, pp.239-247.

«Peligros de Madrid». Aleluya. [Sin pie de imprenta].

«Percances de Madrid». Aleluya. Imprenta de Marés y Compañía, calle de la Encomienda, 19, Madrid (núm. 85).

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Bodas reales, Episodios Nacionales*, Tercera Serie. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1952.

PÉREZ GUILLÉN, Inocencio V., *Las azulejerías de la Casa del Obispo en Sierra Engarcerá (Castellón)*. Diputació de Castelló. Institut de Promoció Cerámica, 2008.

PONS I MASSAVEU, Joan, «Sobre les auques de redolins», *Calendari Catalá para 1901,* Barcelona.

«Provincias de España, Las. Colección de trajes españoles». Aleluya. Madrid: Imprenta de J. M. Marés, calle de Relatores núm. 17.

«Rastro en Madrid, El». Aleluya. Lit. Boronat. Madrid (Núm. 153).

RODRÍGUEZ ONOFRE, Antonio, *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España.* Principiada en el año 1801. Madrid: Librería de Castillo, 1801; Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1989. Compuesta de 112 grabados-calcográficos, está dedicada a tipos regionales, con un pie de dibujo que define la estampa con algún refrán o frase popular. Hay ed. facsímil por Juan Carrete Parrondo, Madrid: Ayuntamiento, 1959. También *Tipos y modas de Madrid en 1801* y *Modas de Madrid* (1801).

RUBIO CREMADES, Enrique, «Los peligros de Madrid en el *Semanario Pintoresco Español*». *Arbor*, vol. 188-757 (septiembre-octubre 2012), 629-880.

Tipos madrileños. Aleluya (Núm. 153 Li. Boronat. Madrid).

WIDDRINGTON, Samuel Edward, *Sketches in Spain, in 1829-30-31-32*. In two volumes. London, T & W. Boone, 29, New Bond Street, 1844 [?]; otra ed. de Paris, Galignani.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 99-118
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.05

Artículo de investigación

La poesía de la experiencia o la poética del suicidio literario en Jaime Gil de Biedma

The Poetry of Experience or the Poetics of Literary Suicide in Jaime Gil de Biedma

Mariana Iglesias Arellano

Autoría:
Mariana Iglesias Arellano
El Colegio de México
miglesias@colmex.mx
https://orcid.org/0000-0001-8423-8582

Citación:
Iglesias Arellano, Mariana. «La poesía de la experiencia o la poética del suicidio literario en Jaime Gil de Biedma», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 99-118. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.05

Fecha de recepción: 26-02-2020
Fecha de aceptación: 01-11-2020

© 2021 Mariana Iglesias Arellano

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo demostrar de qué manera la problematización del «yo» y el «tiempo», ambos elementos centrales en la poética de Jaime Gil de Biedma, son consecuencia directa de la reflexión que el poeta tuvo respecto de las ideas de Robert Langbaum sobre la poesía de la experiencia. Aunque la crítica reconoce ampliamente la presencia de estos elementos en la poética del autor, no se ha indagado lo suficiente en la conexión que guardan entre sí. Finalmente, mi hipótesis es que la conjunción de estos tres factores influyó notablemente en el agotamiento de la capacidad creativa del autor.

Palabras clave: Jaime Gil de Biedma; poesía de la experiencia; yo; tiempo; Robert Langbaum; metapoesía; suicidio poético; escritura; romanticismo inglés.

Abstract

This article aims to demonstrate how the problematization of "the self" and "time", both central elements in Jaime Gil de Biedma's poetics, are a direct consequence of the poet's reflection on Robert Langbaum's ideas about the poetry of experience. Although critics widely acknowledge the presence of these elements in the author's poetics, the connection between them has not been sufficiently explored. Finally, my hypothesis is that the conjunction of these three factors had a significant influence on the exhaustion of the author's creative capacity.

Keywords: Jaime Gil de Biedma; poetry of experience; the self; time; Robert Langbaum; metapoetry; poetic suicide; writing; English Romanticism.

Tanto en los estudios críticos (Payeras Grau, 1984; Pozuelo, 2009; Ferraté, 1957; Mangini, 1977) cuanto en los comentarios que el poeta hizo sobre su obra hay tres elementos que a menudo se destacan como constantes indispensables para comprender la poesía de Gil de Biedma: el «yo», el tiempo y la «poesía de la experiencia». El poeta confesó la centralidad que en su poesía ocupaban el «yo» y el tiempo —«En mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo» (Campbell, 1971: 249)— y también reconoció en varios de sus ensayos («Sensibilidad infantil, mentalidad adulta» de 1957, «El mérito de Espronceda» de 1966, «Como en sí mismo al fin» de 1977, «La imitación como mediación, o de mi Edad Media» de 1980, etc.) la enorme influencia que la poesía de la experiencia ejerció en su quehacer poético.[1] Aunque se ha dicho mucho sobre la importancia de estos tres elementos en la poética de Jaime Gil de Biedma, no se ha insistido lo suficiente en la relación que éstos guardan entre sí. Mi hipótesis es que la problematización del «yo» y el «tiempo» en la poesía de Gil de Biedma son consecuencia directa de la reinterpretación de las ideas de Robert Langbaum sobre la poesía de la experiencia.[2]

En resumen, considero que la reflexión sobre el distanciamiento entre la realidad y la representación de la realidad que se llevó a cabo, de acuerdo con Robert Langbaum, en el romanticismo, hizo pensar a Gil de Biedma sobre la separación que ocurre en la experiencia poética entre el poeta y el yo que da voz al poema, el llamado «yo lírico». Pronto esta idea aterrizó en los poemas tomando como eje reflexivo el punto de vista temporal: lo importante era comprender la distancia que se daba entre un yo pasado, ligado a la memoria, un yo presente, y la conflictiva relación entre ambos. La evolución de este proceso de distanciamiento terminó por generar, según mi perspectiva, una triplicación del yo: la voz lírica, situada en el eje temporal del propio poema, expresaba la confrontación directa entre las dos instancias desdobladas, pasado y presente, que, aunque pertenecían a ejes temporales distintos, parecían enfrentarse en un eje sincrónico facilitado por el propio poema. En esta nueva dinámica, la lucha se hizo cada vez más aguda hasta provocar la desaparición del yo pasado y yo presente y, finalmente, la eliminación del yo situado en el eje temporal

1. La lectura de las ideas de Langbaum, reconocía el poeta en su ensayo «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», «alteraron considerablemente mis nociones acerca de lo que en poesía convenía hacer» (Gil de Biedma, 2010: 1066). En el presente trabajo utilizaré en todo momento la edición de las obras completas de Jaime Gil de Biedma (2010), por lo que sólo citaré como referencia el título de la obra y, en el caso de los poemas, el número de verso.
2. Muy recientemente Luis García Montero (2019) publicó un estudio en el que destaca como elemento fundamental la importancia de la subjetividad y la poesía de la experiencia en la poética explícita del poeta.

del propio poema, es decir, el yo lírico. Una vez eliminada la voz poética ¿con qué voz escribir? Como hipótesis final, me parece que la evolución de la poética adoptada por Gil de Biedma provocó, como desenlace final, el cese de la escritura.[3] A continuación, desarrollaré el modo en que, considero, se lleva a cabo este paulatino proceso de desaparición del yo.

Robert Langbaum (1963) intenta definir las circunstancias que propiciaron la aparición, en el romanticismo inglés, de una nueva sensibilidad.[4] Según Langbaum, el romanticismo nació como reacción a las ideas de la Ilustración que, otorgando primacía a la razón —junto con la confianza en la ciencia y el acceso a la verdad a través del método empírico— terminaron por destruir el *dosel sagrado*, utilizando el concepto de Peter Berger, que daba sentido metafísico a la existencia humana.[5] Como sostiene Langbaum, «it was as literature began in the latter eighteenth century to realize the dangerous implications of the scientific world-view, that romanticism was born» (1963: 11). Aunque el poeta romántico no podía seguir creyendo ciegamente en aquel *dosel sagrado* —pues era, a fin de cuentas, hijo de aquella Ilustración de la cual buscaba revelarse— seguía teniendo una sed trascendental que la razón en sí sola no podía otorgarle: «It was when, confronted with a world rendered meaningless by the Enlightenment, they discovered in themselves the will and capacity to transform the world and give it meaning that they embarked on the reconstructive task of the nineteenth century» (Langbaum, 1963: 14). La conjunción entre el pasado, la naturaleza y el «yo», como explica Langbaum, se convierten en el espacio ideal mediante el cual el poeta romántico construirá un nuevo *mito* dador de sentido. El poeta romántico intentó reconstruir, de la forma más verosímil posible, el momento mismo en que las facultades imaginativas del sujeto descubrían en su alrededor la trascendencia escondida. Así es cómo nació la técnica estética que Robert Langbaum denominó «poesía de la experiencia». La «poesía de la experiencia» consiste, pues, en reconstruir con «la imaginación poética» el momento en que el sujeto «descubre» el sentido profundo que reside en aquello que contempla.

3. Sobre el «pacto ambiguo» de lectura y la posibilidad de establecer nexos entre el «yo autorial» y el «yo lírico» véase Laura Scarano (2014).
4. Dado que mi intención no es desarrollar una exposición profunda de lo que se entiende por «poesía de la experiencia», destacaré solamente los elementos que, considero, fueron decisivos en la evolución poética del autor.
5. «According to Berger's "synoptic interpretation" of the human condition, religion in its manifold forms originated when the socially constructed *nomos* was "cosmicized" and projected communally onto the universe as a higher order, thus forming a "sacred canopy" over the abyss of meaninglessness. The opposite of the sacred is thus not just the profane but, at a deeper level, chaos, the intimation of nothingness» (en Griffin, 2007: 75).

Ahora bien, el poeta romántico no sólo es consciente de que la recreación de la experiencia es, a fin de cuentas, un artilugio literario ficcional; el poeta reconoce también que el sustento más profundo sobre el que la poesía de la experiencia se basa, es decir, la «imaginación poética», no deja de ser un *mito* restaurador creado como reacción al proceso de desmantelamiento llevado a cabo por el pensamiento ilustrado. De la misma manera, la reconstrucción de la «experiencia» en el poema supone también el reconocimiento de la perspectiva limitada e individual desde la cual el sujeto lleva a cabo un proceso de aprehensión de su alrededor. En la creación poética no es posible aprehender fielmente la realidad evocada, pues siempre hay un distanciamiento irreparable. Esta perspectiva crítica impide que el poeta romántico —hijo, al fin, del racionalismo empírico— sea creyente de su propio mito. Como señala Jordi Doce, el poeta romántico busca, por un lado, construir la experiencia de la forma más verosímil posible, bajo una perspectiva y unas circunstancias únicas —«Los valores han de sostenerse en una experiencia expresable y comunicable. Y el poeta ha de dejar claro que dicha experiencia es un ámbito singular, irrepetible, cuyos valores no pueden ser trasladados automáticamente a otra experiencia» (2005: 107)— mientras que, por otro lado, no deja de reconocer el carácter ilusorio de esa experiencia recreada.

Gil de Biedma reconocerá esa perspectiva limitadora como algo que no sólo afecta la forma en que se percibe la experiencia, sino también la forma en que se percibe el «yo». Si los románticos encuentran en la explícita conexión autobiográfica un mecanismo exitoso para reforzar la validez de la experiencia vivida en el poema (Langbaum, 1963: 48 y ss.), para Gil de Biedma este mecanismo será, precisamente, una ranura a partir de la cual problematizar la estabilidad de la misma identidad. Sobre este asunto el poeta insiste en el coloquio con Carlos Barral, Beatriz de Moura y Juan Marsé, recopilado en *El pie de la letra* bajo el título «Sobre el hábito de la literatura como vicio de la mente y otras ociosidades». Uno de los temas de la conversación versa, precisamente, en torno a la capacidad —presente en el poeta moderno— de distinguir entre la «naturaleza» y la expresión literaria de esa «naturaleza». Mientras que Barral reclama que esta distinción no la establecieron los románticos —«asumían su personaje con todo el calor y sin ningún sentido crítico; no ponían ninguna distancia entre el material escribidor de los versos, y el personaje del poema» (2010: 720)— Gil de Biedma defiende el romanticismo aduciendo ejemplos también citados por Langbaum.[6] Luego define el

6. «Basta comparar el relato que hace Wordsworth en su diario del incidente que dio lugar a "Resolution and Independence" con el poema mismo para darte cuenta de todo lo que ha puesto Wordsworth sentado a la mesa. Wordsworth no era tonto, sabía perfectamente

movimiento literario con los mismos términos en que entiende la poesía de la experiencia:

> Eso es el romanticismo. La poesía consiste en integrar hechos y objetos, de un lado, y significaciones, por otro, e integrarlos en una identidad que es a la vez el hecho, el objeto y la significación. Eso también lo hacían los poetas clásicos, pero ellos se apoyaban en una visión supuestamente universal de la naturaleza, que el poeta moderno no tiene. Por tanto, lo que debe hacer un poeta moderno es mostrar sus límites subjetivos de esa integración entre hechos, objetos y significaciones. Es decir, sólo una vez que en el poema estén claramente expresos los límites subjetivos de la integración de valores y significaciones con objetos y hechos, el poema será válido (Gil de Biedma, 2010: 722).

Lo importante es que el poeta reconozca que la subjetividad inherentemente limitada imposibilita la fiel reproducción en el poema del «hecho» situado en la realidad. La conversación se decanta rápidamente hacia la discusión del distanciamiento entre el «yo» que percibe el mundo —situado en la realidad histórica— y el «yo personaje» que es construido a partir de esta percepción: «Para mí [dice Gil de Biedma] la literatura, y sobre todo la poesía, es una forma de inventar una identidad» (2010: 720). El distanciamiento entre realidad y poesía se convierte, en las reflexiones de Gil de Biedma, en la tensión entre un «yo» y la transformación de ese yo que, al ser incorporado al poema, es inevitablemente deformado y convertido en «otro».

Si echamos un vistazo a la producción poética de Jaime Gil de Biedma nos daremos cuenta de que la incorporación del «otro» a los mecanismos expresivos de los poemas es tardía. En realidad, viene de la mano con la incorporación de la ironía como mecanismo predominante en la poesía de Gil de Biedma. La ironía, como advierte James Valender, no aparece sino hasta la segunda sección (la última en escribirse) del poemario *Compañeros de viaje*. En «Por vivir aquí», comenta Valender, «Gil de Biedma finalmente encuentra su propia voz, que no es la de quien ha visto la verdad, sino precisamente la de quien duda sobre el valor que hay que atribuir a su propia experiencia» (1985-1986: 143). Aun así, la reflexión en torno al distanciamiento y al desdoblamiento del yo aparece ya en varios de sus primeros poemas. Esto se puede percibir, por ejemplo, en los poemas «Amistad a lo largo» y «Las afueras» de la sección «Ayer». En el segundo poema, que consta de doce apartados, el poeta adopta un lenguaje simbolista para intentar articular, a través de la imagen de Narciso, el desdoblamiento de un «yo» mediado por el tiempo. El segundo apartado inicia

la distancia que había entre él, como persona real, y él como personaje poético» (Gil de Biedma, 2010: 721).

de la siguiente manera: «Quién? Quién es el dormido? / Si me callo, respira? / Alguien está presente / que duerme en las afueras» (vv. 15-19). Se establece la presencia de un «otro» que, del otro lado del reflejo, está haciéndose la misma pregunta: «Y quizá me asustara / yo también si él me dice / irreparablemente / quién duerme en las afueras» (vv. 33-36). Es inevitable no pensar en ese famoso cuento laberíntico «La madriguera» de Franz Kafka en que, como un anillo de *moebius*, la presencia de un ruido ajeno que amenaza la paz de un roedor termina siendo el ruido que él mismo, en un mundo reflejo, efectúa para protegerse de su propia amenaza.

Lo curioso es que esta otredad se articula también desde una perspectiva temporal. Gil de Biedma construye un proceso de distanciamiento entre un «yo pasado» y el «yo presente» que conforma la instancia discursiva de los poemas. Al igual que en «la poesía de la experiencia», en Jaime Gil de Biedma el mito de la imaginación poética recaerá directamente en el reconocimiento del mito del «yo pasado» y su condición idealizada, producto de la creación poética. No es extraño que, precisamente, en el ensayo en que Gil de Biedma articula el proceso de distanciamiento que se da en la poesía de la experiencia —me refiero a «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta»— la reflexión sea planteada desde el punto de vista del poeta adulto y la reconstrucción, a través de la memoria, de su pasado infantil. En este ensayo Gil de Biedma ahonda en la relación ambigua, de continuidad y ruptura, que se da entre la mentalidad del poeta y aquella del niño. Aunque el poeta aspira a unificar su sensibilidad con la del niño que alguna vez fue, en el fondo reconoce que son inútiles las tentativas para lograr ese retorno de manera completa o permanente: «como el poeta no es ningún Peter Pan, el retorno a esa primitiva continuidad cada vez le resulta, según los años pasan, más difícil y precario» (Gil de Biedma, 2010: 530). Se crea una distancia difícil de subsanar porque, aunque ambos comparten una común propensión a asimilar la realidad de la experiencia mediante un proceso de mitificación, lo que diferencia al poeta del niño que fue es que, mientras que para este último el mito creado le parece «un sistema de significación objetivas, válidas más allá de su experiencia» (Gil de Biedma, 2010: 531), aquél sabe que la validez significativa de su mito creado sólo halla sentido en los límites del poema.

La brecha creciente entre la sensibilidad infantil y la mentalidad adulta se retoma en términos similares en el curioso ensayo «¿Adónde el paraíso, sombra, tú que has estado?» de 1964. El retorno al mito de la sensibilidad infantil es en este caso «el paraíso» al que todo poeta aspira volver:

> las visiones paradisíacas ofrecen a los que no somos teólogos ni agentes de la Interpol posibilidades especulativas desde luego más particulares, pero igual

> de apasionantes y mucho más variadas. Las de indagar en el íntimo paraíso imposible, e intransferible, cuya nostalgia acompaña a cada cual, a lo largo de su vida, como una sombra (Gil de Biedma, 2010: 669).

Ese último paraíso imposible es, desde luego, la vuelta a la infancia: «Uno quiere volver a la infancia, por supuesto, pero de otra manera. Lo que quiere, para decirlo con palabras de Baudelaire, es *l'enfance retrouvée à volonté*; ahí está toda la diferencia, todo el interés» (Gil de Biedma, 2010: 669). La voluntad es la mentalidad adulta que es capaz de encontrar nuevos sentidos y significaciones al paraíso infantil. Dado que el adulto no puede volver a ese paraíso, sólo accede a él a través de la nostalgia. El verdadero problema es que el retorno al paraíso es imposible, dice Gil de Biedma, no sólo porque se sitúa siempre en un pasado inalcanzable, sino también porque el soñador está condicionado por su mentalidad adulta y, por ello, «está perfectamente convencido de que la edad de oro no existió nunca» (2010: 670). El poeta busca volver, mediante la nostalgia, a un paraíso mientras en el fondo reconoce que éste es una invención propia de su condición adulta para hacer más llevadero el desencanto de la vida presente:

> Falto de una referencia recibida del pasado que le sirva de asidero, se ve entonces forzado a inventar, a inventariar detalles concretos en cuyo mosaico final —los aportó para convencerse, precisamente porque está más seguro de ellos que de sí— él mismo se ve retratado, en su imagen y en su desemejanza, como en su sombra (Gil de Biedma, 2010: 670).

El yo del pasado es una creación, un personaje inventado por la mentalidad adulta presente. Ese retrato irrumpe en la vida del sujeto presente acompañándolo «como una sombra».

Volviendo al poema «Las afueras», en el apartado número V el sujeto lírico reconoce que la persona a quien dedica los versos es directamente una creación de la memoria: «Pero es inútil, nunca / he de volver a donde tú / nacías ya con forma de recuerdo» (vv. 72-74) y, en el séptimo, la memoria de la noche del adolescente toma «forma sensible de la ausencia» (v. 125) y se convierte en un ente que habita «el otro lado de la noche» (v. 130). El yo presente vive agobiado por el anhelo de asomarse a una versión ideal paradisíaca de sí mismo y por la imposibilidad de lograrlo. Le duele, además, saber que esa imagen es creación de un yo suyo que, desde el presente, busca sabotearse a sí mismo al inventarse una y otra vez una mejor versión de su persona.

En «Por vivir aquí» la segunda sección de *Compañeros de viaje*, la memoria ha dejado de ser un concepto filosófico sobre el cual reflexionar, como sucede en la sección anterior, y se convierte ahora en la instancia mediadora entre el yo presente y la proyección de ese yo pasado antes instaurado sólo en el plano reflexivo de los poemas. Las composiciones de «Por vivir aquí», señala María

Payeras Grau, reflejan «la constatación del inexorable paso del tiempo que deja a Gil de Biedma sumido en el desamparo de comprender que el pasado es irrecuperable, motivo por el cual utiliza la memoria como «salvadora de instantes» en un anhelo por retener de algún modo el tiempo ido» (1984: 23). Este fenómeno puede observarse, por ejemplo, en el poema «Aunque sea un instante». El sujeto lírico de este poema recurre al pasado como una manera de huir de la crueldad de la vida presente: «Parece como si un instante el poeta hubiese tenido la esperanza de salvarse a través de la memoria. La ilusión de detener el tiempo en curso, de rescatar los sueños de ayer para el mañana, late apresurada y fugaz en estos versos, hasta que la única verdad se impone» (Payeras Grau, 1984: 19). El poema delega en la memoria el remedio del poeta para alcanzar una cierta paz, «Aunque sea un instante, deseamos / descansar» (vv. 1-2). El problema es que, tan pronto como la memoria irrumpe en la configuración de los poemas, tan pronto se reconoce como un «engaño»:

> Un instante, tal vez. Y nos volvemos
> atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose
> sobre el mismo temor actual, que día a día
> entonces también conocimos (vv. 5-8).

El pasado es un terreno en el cual —como sucedía en la relación de los románticos con el paisaje observado— el yo presente puede reflejarse y, con ello, hallar en su sensibilidad una especie de consuelo. Aunque en un primer término el reflejo podría servir como aliciente que remueve instantáneamente el dolor del presente, su carácter inventado hace que, finalmente, el dolor y la indiferencia de la realidad presente vuelvan con más fuerza a golpear la estabilidad del yo poeta:

> Así que a cada vez que este temor,
> el eterno temor que tiene nuestro rostro
> nos asalta, gritamos invocando el pasado
> —invocando un pasado que jamás existió— (vv. 15-18).

El yo presente recurre a la memoria para revivir un pasado inventado, y lo hace para intentar sobrellevar el fracaso que supone una vida que no acaba de satisfacer: «para creer al menos que de verdad vivimos / y que la vida es más que esta pausa inmensa, / vertiginosa» (vv. 19-21). Si el proceso de distanciamiento tenía como primer objetivo configurar una poesía anclada en la mejor representación posible de una experiencia, pronto se convierte en un modo de problematizar la solidez de un «yo» siempre mediado por la construcción e imagen de sí mismo en el pasado, nunca accesible en su condición ontológica presente.

A partir de *Moralidades*, el segundo poemario publicado en 1966, el proceso de distanciamiento temporal se transforma en una reflexión relacionada con el vigor y la vitalidad sexual del joven, perdida ahora en una madurez que se precipita aceleradamente hacia la irremediable decrepitud. «El *homo eroticus*», señala José Olivio Jiménez, «cuando llega a la madurez, si le acompaña una conciencia alerta, se hace crudamente sensible (y hablo en el nivel más físico) de la caída del cuerpo, de la figura, del atractivo. Y ello vale tanto como una despedida nostálgica de la verdadera vida, que es la de la juventud, aunque la existencia continúe» (1996: 343). El poemario parece asirse a los recuerdos eróticos y amorosos como último suspiro frente al desencanto que pronto será respaldado por la prueba física de la decadencia corporal. A *Moralidades* pertenece el poema «Desembarco en Citerea». En él se narra en tercera persona el paseo nocturno de un personaje por los bares cercanos a un puerto. El personaje se deja llevar por el ambiente erótico marino en que «de vivir en la arena, bajo el sol, / son nobles esos cuerpos / y capaces de hacer llorar de amor» (vv. 7-10). Más tarde, dice la voz que narra el poema, caminando en soledad hacia su casa, el personaje recordará la figura de los cuerpos y, la envidia y el deseo en él, ya con años encima, se convertirán en «nostalgia de una edad del corazón, / y de otra edad del cuerpo» (vv. 18-19). El personaje ya no pertenece a ese paraíso erótico y sólo puede observarlo desde la distancia que la nostalgia marca. Para este personaje viejo el sueño de la adolescencia, que consiste en «no sólo desear, pero sentirse / deseado él también» (vv. 22-23), resulta «cada vez más remoto» (v. 25).

A medida que el «yo viejo» ve alejarse su «yo pasado», el rechazo hacia lo que se ha convertido es cada vez más definitivo. Lo que sucederá a partir de ahora es que el rechazo será tan grande que el desdoblamiento, antes justificado por el discurrir temporal pasado / presente, ahora provocará la bifurcación del yo situado en el presente. Se crearán pues, tres instancias: el «yo pasado», el «yo presente viejo» y otro «yo presente» que, desdoblándose, rechaza ahora al «yo presente viejo». Aún más, mientras que en poemas anteriores el desdoblamiento del yo se ve reflejado en el campo de reflexión del poema, en la temática misma, a partir de ahora abarcará también la voz enunciativa de los poemas. Al respecto de este fenómeno, Pozuelo Yvancos hace ver que la distancia dramatizadora propia de la poesía de la experiencia se da en Gil de Biedma a partir de «la multiplicación de los registros de enunciación», las voces múltiples en que se desenvuelven los poemas, y también en «la narratividad»: «Porque en la narratividad de Gil de Biedma el eje constructivo fundamental es la *memoria*, el recuerdo desde "ahora" (adverbio que inicia muchas estrofas en diferentes poemas) hacia el "ayer"» (2009: 224 y ss.).

Este fenómeno se percibe claramente en *Poemas póstumos* (1968) el tercer y último poemario publicado. La distancia ha sido tan grande que se ha creado una ruptura, un antes y un después anunciado ya en el título del poemario. El poema «*De senectute*» lo dice muy claramente desde el primer verso: «No es el mío, este tiempo» (v. 1). El yo poético no es ya el yo viejo que recordaba nostálgicamente el pasado. La creación del mito de juventud, es decir, el artilugio que el yo viejo crea para rechazarse a sí mismo, ha triunfado. Lo que hay ahora es una nueva instancia dramática, un nuevo yo que parece querer desmarcarse del patetismo con que identifica ahora la figura del personaje viejo: «Me despierto / como quien oye una respiración / obscena. Es que amanece» (vv. 7-9). Si el yo viejo había creado una distancia respecto del yo pasado y, con ello, un desdoblamiento marcado por el eje temporal, el viejo se desdobla en un nuevo personaje, una nueva instancia del yo que, a su vez, lo rechaza. El yo presente no sólo niega la imagen que de sí mismo se ha creado, sino también la posibilidad de asirse a una realidad vital. El poema cierra con la sentencia «De la vida me acuerdo, pero dónde está» (v. 17). Es como si el yo poético, ahora apropiándose del discurso, identificara el personaje viejo con aquel ligado a la instancia autoral. Como José Teruel señala, «establecida la afinidad con su persona en el plano del enunciado a través del monólogo dramático, emerge el vínculo de la identidad en el plano de la enunciación a través del nombre propio en su último libro: *Poemas póstumos*. Su personaje se ha convertido en su propia persona, es una réplica de su identidad exhibida ya con nombre propio» (2008:110).

El fenómeno de desdoblamiento entre el personaje viejo, ligado a la instancia autoral, y el yo que lo rechaza, dueño ahora de la instancia narrativa, halla su máxima expresión en el famoso poema «Contra Jaime Gil de Biedma»:

> De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
> dejar atrás un sótano más negro
> que mi reputación —y ya es decir—,
> poner visillos blancos
> y tomar criada,
> renunciar a la vida de bohemio,
> si vienes luego tú, pelmazo,
> embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
> zángano de colmena, inútil, cacaseno,
> con tus manos lavadas,
> a comer en mi plato y a ensuciar la casa? (vv. 1-11).

Mientras «*De senectute*» apenas anunciaba el desdoblamiento, aquí la sentencia se ha llevado a cabo. El monólogo dramático se convierte ahora en un *diálogo* entre el «yo», nueva instancia discursiva presente, y un «tú», el personaje

viejo que ha perdido el protagonismo del discurso protagónico. El problema es que esa nueva instancia no se libra de su «otro», reflejo al fin —a pesar de negarlo— de sí mismo: «Y si te increpo, / te ríes, me recuerdas el pasado / y dices que envejezco» (vv. 20-22). Es notable la conexión que algunos poemas de Gil de Biedma guardan con la figura de Calibán, articulada tanto en el poema de W. H. Auden cuanto en el poema «Caliban upon Setebos» de Browning (ambos una reelaboración de *La tempestad* de Shakespeare). La deuda poética fue reconocida en múltiples momentos por el poeta y también ha sido señalada por la crítica literaria. Me gustaría, sin embargo, mostrar hasta qué punto el tono del rechazo hacia la figura del viejo y el consecuente desdoblamiento del yo están íntimamente ligados con el poema de W. H. Auden. El escritor anglosajón explora, precisamente, la relación de Próspero, el protagonista de *La tempestad*, con su esclavo Calibán. Este último articula de qué manera Próspero lo rechaza por ser no otra cosa que una versión degradada de su persona:

> Striding up to Him in fury, you glare into His unblinking eyes and stop dead, transfixed with horror at seeing reflected there, not what you had always expected to see, a conqueror smiling at a conqueror, both promising mountains and marvels, but a gibbering fist-clenched creature with which you are all too unfamiliar, for this is the first time indeed that you have met the only subject that you have, who is not a dream amenable to magic but the all too solid flesh you must acknowledge as your own... (Auden, 2003: 38).

Próspero, alguna vez dueño de sí mismo, se ha convertido ahora, no en Ariel, versión idealizada de su persona, sino en Calibán, aquél que, de entre todos, más rechazaba. Lo único que le queda es, como Calibán aconseja, aprender a convivir y aceptar que es la única convivencia posible:

> From now on we shall have, as we both know too well, no Company but each other's, and if I have had, as I consider, a good deal to put up with from you, I must own that, after all, I am not just the person I would have chosen for a life companion myself; so the only chance, which in any case is slim enough, of me getting a tolerably new master and you a tolerably new man, lies in our both learning, if possible and as soon as possible, to forgive and forget the past, and to keep our respective hopes for the future within moderate, very moderate, limits (Auden, 2003: 41).

Gil de Biedma reflexiona en «Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje» sobre la relación entre Calibán y Próspero en un comentario sobre la novela *Valentín* de Juan Gil-Albert (1974). Sobre la escena en que el protagonista Richard, por un ataque de celos, pierde el control sobre su persona, Gil de Biedma comenta lo siguiente:

> En el extravío de su laberinto, tras el espejeo de esa imagen, cuando en una noche, exasperado por los celos y la soledad de la hora, sobrecogido por un

> estallido de irreprimible furia, insulta rencorosamente a Valentín, para luego desplomarse entre lágrimas y peticiones de perdón, al fin le sale al paso el verdadero monstruo. Ante Próspero anonadado, y en su lugar, se yergue ahora el otro terrestre habitante de la mágica isla, aquel cuya importuna presencia siempre procuró evitar, pero de cuyo servicio jamás supo ni pudo prescindir, «the savage and deformed slave, capable of all ill», la otra irrenunciable dimensión de su persona, Calibán (Gil de Biedma, 2010: 787).

Richard, continúa el poeta, «contempla fascinado a esa atroz y deleznable criatura en la que se reconoce, en la que reconoce no sólo la impotencia del que había creído ser, sino su inexistencia, su nulidad. Y por primera vez siente repulsa, odio de sí mismo, al que inútilmente busca sustraerse en el retiro del campo» (2010: 787). En Richard, el protagonista de *Valentín*, en Próspero, y en la voz poética de Gil de Biedma, el rechazo hacia el otro es un rechazo furioso también a sí mismo. El inconveniente en nuestro poeta, a diferencia de lo que ocurre en los otros dos, es que el rechazo hacia sí mismo se traslada al rechazo hacia la figura de escritor con que el personaje creado poéticamente se identifica.

Continuando con el comentario sobre la obra de Gil-Albert, Gil de Biedma termina por reconocer que él comete el mismo error en que cayó Richard: «Por equivocación peca él, que se creyó distinto de los demás mortales y no supo comprender a tiempo que esa confianza suya era en el fondo resentimiento y menosprecio de la vida» (2010: 789). El problema es que Próspero, en quien se condensa la figura de Richard, destinó toda su confianza y fortaleza en su consabida capacidad de genio creador, sin darse cuenta de que, en el momento en que su creación dejara de satisfacerlo, ésta se convertiría en un insoportable y constante reflejo fiel de su persona y de su fracaso:

> ¿Pero no es ése el error en que todos los discípulos de Próspero caemos, Gil-Albert incluido, y del que sólo despertamos para sobrellevar, aunque sea en circunstancias aparentemente menos trágicas, el peso de una doble decepción: la de la insuficiencia del arte, la de la irremediable insuficiencia de la vida? (Gil de Biedma, 2010: 789).

El personaje que ha creado Gil de Biedma en sus poemas ya no lo satisface y, dado que ha sido un simulacro de su experiencia vital, el mecanismo reflejo se traslada ahora del plano poético al terreno vital. No es extraño que la sensación de que hay un «otro» *impersonando* al «yo real» se traslade también a su *Diario de un artista seriamente enfermo* de 1974, luego incorporado a un texto más largo, su *Retrato del artista en 1956* (1991): «Paso casi todo el día solo, leyendo y escribiendo, escucho música… Por las noches, cuando apago la luz, estoy tiempo despierto y pienso al azar. O sea, que mi vida es un casi continuo soliloquio. Sin embargo, me parece tan ajena, tan dada, como cuando estoy en

la oficina: en ningún momento la confundo conmigo» (2010: 423). El proceso de distanciamiento es una reflexión del autor, producto de la asimilación de su quehacer poético, que afecta tanto la materia de poesía como la reflexión sobre su *ser en el tiempo*. Incluso, los términos en que se expresa para hablar de su vivencia son casi idénticos: «Existe una zona donde se produce una discontinuidad, una inversión de la conciencia semejante a un reflejo social. Yo trato conmigo y no encuentro en mí más realidad que la que encuentro en cualquier otro. Ni siquiera me identifico del todo con los recuerdos, a pesar de cómo me poseen aquí» (2010: 423). El artista real comienza a confundirse con la abstracción rechazada de sí mismo: «Creo que he perdido el sentimiento de mí mismo y que me voy volviendo neutro como un alma sin pena, como una abstracción que no acaba de encarnarse en nada de lo que pienso, digo y hago» (2010: 423).

La convivencia entre las instancias discursivas del yo creado es más y más insoportable. Mientras el mito creado de la juventud ideal gana peso, la nueva instancia narrativa tiene más razones para rechazar a la encarnación opuesta y patética de ese mito: el yo viejo. El inconveniente es que este último está ligado directamente con la voz que da vida a los poemas. Sin ella, todo desaparece. Y nos acercamos al suicidio, inevitable ya, que se dramatiza finalmente en el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Se trata de uno de los *Poemas póstumos* en que el poeta se enfrenta con el miedo que siente al perder su juventud. Pasado, presente y futuro se superponen en este poema para anunciar la irremediable supresión del sujeto. A través de la memoria —una memoria que sirve, como en los poetas románticos, como instrumento de distanciamiento— se reconstruye el suicidio hipotético de Jaime Gil de Biedma. El poema se inaugura con la rememoración: «En el jardín leyendo, / la sombra de la casa me oscurece las páginas / y el frío repentino de final de agosto / hace que piense en ti» (vv. 1-4). En un estado de paz y de serenidad, la instancia discursiva presente se acuerda del Jaime Gil de Biedma de juventud:

> El jardín y la casa cercana
> donde pían los pájaros en las enredaderas,
> una tarde de agosto, cuando va a oscurecer
> y se tiene aún el libro en la mano,
> eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte.
> Ojalá en el infierno
> de tus últimos días te diera esta visión
> un poco de dulzura, aunque no lo creo. (vv. 5-12)

La experiencia del sujeto poético, que se desarrolla en tiempo presente en la primera estrofa, permite la conexión con el pasado del sujeto que ha muerto. Gil de Biedma decide objetivar su experiencia y, mediante un yo poético —un

personaje—, escribe el poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Si bien el poema deja constancia de la aparente pérdida de un yo pasado, en la propia enunciación, en cambio, observamos, no sólo una «rememoración» que nos sitúa en el presente mismo, sino también la paradoja de que, de hecho, la escritura permanece aún después del suicidio de aquel que escribía antaño.

> En paz al fin conmigo,
> puedo ya recordarte
> no en las horas horribles, sino aquí
> en el verano del año pasado,
> cuando agolpadamente
> –tantos meses borrados–
> regresan las imágenes felices
> traídas por tu imagen de la muerte…
> Agosto en el jardín, a pleno día. (vv. 13-21)

Gil de Biedma dedicará los siguientes versos al recuerdo que el yo presente compartía con el yo pasado. Recuerda, por ejemplo, una fiesta con «Vasos de vino blanco / dejados en la hierba, cerca de la piscina» (vv. 22 y 23), en donde se anunciaba la llegada próxima de otros amigos:

> Ángel,
> Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina
> –Joaquina de pechitos de manzana.
> Tú volvías riendo del teléfono
> anunciando más gente que venía:
> te recuerdo correr,
> la apagada explosión de tu cuerpo en el agua. (vv. 26-32)

Rememora también las veces en que se quedaba sólo en casa y lo mucho que se divertía «en la alternancia / de desnudo y disfraz, desempolvando / batines, botas altas y calzones,» (vv. 39-41) para hacer realidad «viejos sueños eróticos» (v. 43). Esta rememoración, si bien en un principio parece describir una felicidad a la cual el sujeto presente desearía volver, al mismo tiempo deja resquicios que delatan la idealización de ese pasado que, en realidad, nunca llegó a tal grado de satisfacción afectiva: «viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia, / muchacho solitario» (vv. 43-44). Es curioso el uso del adjetivo «solitario» cuando versos antes se describía una fiesta y se enlistaban, en el mismo poema, los invitados confirmados: «Ángel, / Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina» (vv. 26 y 27). Más adelante ese «muchacho solitario» volvía riendo del teléfono «anunciando más gente que venía» (v. 30). Este ejemplo nos ayuda a identificar la triplicación de identidades. El «yo pasado» del poeta se presenta como un muchacho feliz. Sin embargo, el yo presente delata el distanciamiento que toma al hablar de él como un «muchacho solitario». Ahora bien, la propia

disposición del poema revela un tercer estatuto del sujeto, aquel que se atiene a la orografía de la linealidad poética y que revela el tercer distanciamiento. Primero se habla de «muchos invitados», después de un «muchacho solitario», y el poema continúa con esta aseveración por parte del sujeto del presente: «Fue un verano feliz» (v. 51). Después de la contradicción que reflejaban los versos anteriores, el sujeto poético del poema nos revela, a su vez, el autoengaño del sujeto situado en el presente. El lector, en el último nivel de comprensión, ve cómo el yo del presente se «desdice a sí mismo» pero, a pesar de eso, logra asir el mensaje y mantenerlo en la propia materialización del poema.

> Fue un verano feliz.
> …«El último verano
> de nuestra juventud», dijiste a Juan
> en Barcelona al regresar
> nostálgicos,
> y tenías razón. Luego vino el invierno,
> el infierno de meses
> y meses de agonía
> y la noche final de pastillas y alcohol
> y vómito en la alfombra.
> Yo me salvé escribiendo
> después de la muerte de Jaime Gil de Biedma. (vv. 49-60)

Aquella proyección del pasado, el yo de juventud, adquiere aquí una muerte figurada en un tono totalmente desencantado y más propio del yo presente. El «último verano de juventud» deja de existir y se convierte en un invierno de degradación. Si en los versos antecedentes el yo pasado se situaba en un ambiente idealizado de felicidad, aquí comienza a gravitar hacia el yo del presente hasta confundirse con él. El suicidio del «yo pasado» queda materializado en el poema en el hastío de un sujeto agobiado por un sentimiento de decadencia: «y meses de agonía / y la noche final de pastillas y alcohol / y vómito en la alfombra» (vv. 56-58). El yo del presente rescata el pasado para después él mismo propugnarle un final. Los esfuerzos del poeta por construir un pasado entrañable sucumben ante su imposibilidad. Es él mismo quien, dentro de la descripción idealizada, deja resquicios de desencanto que terminan por desmontar la felicidad anunciada. Los versos «Yo me salvé escribiendo / después de la muerte de Gil de Biedma» (vv. 59 y 60) sintetizan el punto donde pasado y presente confluyen: la escritura misma. La salvación de la que se habla subsiste gracias a la rememoración del yo pasado (el elemento esencial del poema), pero también gracias a la reflexión del sujeto presente en torno a ese proceso de rememoración. Lo que queda es la escritura que da curso a esa experiencia. Es decir, en el plano de la poesía, siempre permanece el testimonio

de la pérdida, que afirma, más bien, la presencia de la escritura. Joan Ferraté sintetiza muy bien este resultado al hablar de la poesía como «representación de la vida que evade la vida» (1957: 29). José Olivio Jiménez lo anuncia también desde una perspectiva más filosófica. Según él, la única lectura totalizadora de la poesía de Jaime Gil de Biedma

> se ha de producir sobre la observación rigurosa en ella de la dialéctica inextricable que entre sí arman las decisiones contrarias de erigir y disolver, de perfilar y difuminar, de escribir y borrar. El resultado de esta interacción, o sea la síntesis de ese dialéctico proceso, sería el poema, donde asistimos simultáneamente a tal interacción de ambas acciones enemigas, pero integradoras en el mismo grado de aquella síntesis (esto es, del poema) (Jiménez, 1996: 341).

Para él, la acción de «erigir y disolver», «borrar, borrarse», es lo que yo llamaría una especie de boicot poético de la experiencia vital. Pero en ese boicot, las «acciones enemigas» del pasado y el presente del yo poético se sintetizan, se unen, en la materialización del poema. Yo añadiría que esa «dialéctica inextricable», sobre la cual reflexiona Olivio Jiménez y que conforma el quehacer poético, se manifiesta también en la fragmentación del individuo. El sujeto se ve imposibilitado a asir su propio presente, pero también reconoce haber inventado una identidad pasada, convertida en *personaje*. El sujeto de la enunciación poética tiende, por tanto, a su propia desintegración.

> De los dos, eras tú quien mejor escribía.
> Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
> el deseo de ensueño y la ironía,
> la sordina romántica que late en los poemas
> míos que yo prefiero, por ejemplo, en «Pandémica…».
>
> A veces me pregunto
> cómo será sin ti mi poesía. (vv. 61-67)

Ocurre en estos versos una fragmentación temporal que sitúa el poema que, en efecto leemos, en un «después», es decir, una etapa de creación posterior a la efectuada por el yo pasado (un antes y un «después» de la muerte de Jaime Gil de Biedma). Se entiende que, a partir de aquí, ya es «otro el que escribe» y no el «yo pasado». Pero, ¿fue alguna vez el yo pasado el autor de la escritura? El yo del presente, de nuevo, se distancia irónicamente y habla de un quehacer poético que, en efecto, está repitiendo en el poema: «Ahora sé hasta qué punto tuyos eran / el deseo de ensueño y la ironía,» (vv. 62 y 63). Precisamente el yo del presente, el que escribe «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» ha demostrado un «deseo de ensueño», una ilusión de presentar un pasado de juventud cargado de felicidad y, al mismo tiempo, una distancia irónica que cuestiona, en un segundo grado de comunicación, esa misma felicidad. Los

dos versos que anteceden a la estrofa final muestran la materialización de la paradoja y el efecto irónico del poema: «A veces me pregunto / cómo será sin ti mi poesía» (vv. 66 y 67). Si el lector se fija en los límites de la construcción del poema puede hallar, desde luego, respuesta a esa pregunta anunciada. La poesía siempre estuvo formada por la ausencia del sujeto pasado. Si el poema existe, es gracias a que esa experiencia se cuenta desde la perspectiva de un presente que rememora con nostalgia, pero también con desencanto e ironía. Esto se comprueba en los versos que cierran el poema:

> Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
> Quien te enseño a vengarte de mis sueños,
> por cobardía, corrompiéndolos. (vv. 68-70)

El orden cronológico que se había mantenido a lo largo del poema ahora se rompe del todo. El yo presente expresa la posibilidad de haber sido él quien «enseñó» al yo del pasado. El yo poético plasma la experiencia de los sueños, por defecto construidos bajo un precepto idealizador, pero, al hacerlo, termina por corromperlos. Es por ello que la experiencia, al ser retrotraída al mundo del poema, no sólo guarda dentro de sí el elemento más idealizado, sino la perspectiva de aquel que observa desde la distancia. El yo presente crea al yo del pasado para desmitificar los sueños y darles un carácter doble, ambiguo, que corresponde a una visión dialógica de la experiencia. Así, la corrupción no es más que la plasmación de la experiencia, algo que desde la perspectiva múltiple y contradictoria sólo es posible en el mundo «imaginado» del poeta. La lucha entre la re-creación del pasado y el rechazo del presente terminó por reducir el espacio del sujeto a un rincón donde sólo era posible el suicidio.

La poesía de Jaime Gil de Biedma, obsesionada con la creación del pasado y fastidiada por la experiencia presente, tenía que reducir, poco a poco, su campo de creación hasta que la desilusión del presente lo inundara todo, incluyendo la energía para escribir. Si el yo, convertido en materia poética, dejaba de satisfacerlo, era inevitable que el reflejo que el poeta había creado de sí mismo terminara por destruir la ilusión de toda creación. Un ensayo con título casi homónimo, refleja el sentimiento del autor. En «Después de la muerte de Alfonso Costafreda» (1974) Gil de Biedma homenajea al escritor suicidado mostrando su admiración porque «apostó toda su vida a una sola carta: ser poeta. Y que cuando descubrió, como a todos nos ha ocurrido, que nunca sería el poeta grande que había soñado, no quiso ser, ni aparentar, ninguna otra cosa» (2010: 712). Ante la asunción de esta verdad, que el poeta asume como propia, Gil de Biedma sentencia: «Quizá el suicidio es la decencia última» (2010: 713). La muerte de la experiencia pasada del joven adolescente significó la reducción de la poesía a las vivencias de un *personaje* presente caricaturizado y ligado

directamente a la instancia autoral: «zángano de colmena, inútil, cacaseno» (v. 9, «Contra Jaime Gil de Biedma»). Frente a éste, un nuevo yo inició un cansado período de lucha, «Y si yo no supiese, hace ya tiempo / que tú eres fuerte cuando yo soy débil / y que eres débil cuando me enfurezco…» (vv. 35-37, «Contra Jaime Gil de Biedma»), para, poco después, anunciar su retirada.

En la «Nota autobiográfica» a la edición de 1981 de *Las personas del verbo*, Jaime Gil confiesa las razones del cese de su escritura: «preguntarme por qué no escribo inevitablemente desemboca en otra inquisición mucho más azorante: ¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer» (2010: 81). Y continúa:

> Mis repuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; inventada ya, y asumida, no me ocurre más aquello de apostarme entero en cada poema que me ponía a escribir, que era lo que me apasionaba. Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema. Y en parte, en mala parte, lo he conseguido; como cualquier poema medianamente bien hecho, ahora carezco de libertad interior, soy todo necesidad y sumisión interna a ese atormentado tirano, a ese *Big Brother* insomne, omnisciente y ubicuo —Yo. Mitad Calibán, mitad Narciso, le temo sobre todo cuando le escucho interrogarme junto a un balcón abierto: «¿Qué hace un muchacho de 1950 como tú en un año indiferente como éste?». *All the rest is silence* (Jaime Gil, 2010: 82).

El personaje creado no sólo ya no lo satisfacía, sino que éste había invadido el terreno de la escritura y parecía no marcharse. Sometido a ese tirano «insomne, omnisciente y ubicuo», el poeta había sido suplantado. El poeta, como los románticos, creó un mito de la experiencia basado en la construcción de su propio personaje. Jordi Doce señala que la esencia en que se construye el romanticismo inglés «lleva en sí el germen de su disolución»:

> El hombre romántico es, a su pesar, un hijo de la razón ilustrada: instalado en la historia, roído por la crítica, es más espectador que parte de la visión analógica. Su educación en la razón crítica le impide fundar un nuevo mito perdurable: a lo más que puede aspirar es a iluminaciones fugaces, temporales, imprevisibles (Doce, 2005: 84).

El carácter crítico-reflexivo que constituirá la literatura del siglo XX se encuentra ya en la contradicción esencial de la poesía romántica que, mientras se empeña en querer creer en el mito construido, reconoce en todo momento el carácter ilusorio del mismo. Jordi Doce también señaló que las exigentes condiciones que suponía la recreación, en cada poema, de la singularidad de la experiencia —«la percepción imaginativa ha de ser reconquistada una y otra vez, en una lucha con la losa de la rutina y la repetición. Esta lucha exige un esfuerzo y una fe renovables en las propias facultades»— terminaron condenando a

poetas románticos como Coleridge, y más temprano W. Wordsworth a un «agotamiento prematuro de sus facultades creativas» (Doce, 2005: 108). Reconocemos pues, que la veta romántica de Gil de Biedma lo llevó, poco a poco, por un mismo camino. El problema de nuestro poeta se hizo aún más difícil de subsanar porque, como Narciso, la ilusión de la construcción pasó a configurarse también en una reflexión sobre el carácter ilusorio de su propia figura como escritor. Después de llevar a cabo la recreación de la experiencia del propio suicidio, ¿qué queda por configurarse poéticamente que no constituya en sí mismo un pastiche, una reelaboración falsa? *And all the rest is silence.*

Bibliografía citada

AUDEN, W. H. (2003), *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest,* Arthur Kirsch ed., Nueva Jersey, Princeton University Press.

CAMPBELL, Federico (1971), *Infame turba*, Barcelona, Lumen.

DOCE, Jordi, (2005), *Imán y desafío: presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península.

GARCÍA MONTERO, Luis (2019), *Un orden conflictivo: (la poesía de Jaime Gil de Biedma)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

GIL-ALBERT, Juan (1974), *Valentín: homenaje a William Shakespeare*, México, J. Mortiz.

GIL DE BIEDMA, Jaime (2010), *Obras. Poesía y prosa*, ed. Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

GRIFFIN, Roger (2007), *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

FERRATÉ, Joan (1957), *Teoría del poema: ensayos*, Barcelona, Seix Barral.

JIMÉNEZ, José Olivio (1996), «Borrar, borrarse: La escritura poética de Jaime Gil de Biedma», *Revista Hispánica Moderna*, 49, pp. 341-350.

KAFKA, Franz (2009), *La madriguera*, trad. Ariel Magnus, Buenos Aires, La Compañía.

LANGBAUM, Robert (1963), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York, The Norton Library.

MANGINI, Shirley (1977), *Gil de Biedma*, Barcelona, Ediciones Júcar.

PAYERAS GRAU, María (1984), «*Los poemas póstumos* y la significación del tiempo en la poesía de Jaime Gil de Biedma», *Caligrama: Revista Insular de Filología*, 1, pp. 9-42.

POZUELO YVANCOS, José María (2009), *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva.

SCARANO, Laura (2014), *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y antología)*, Santa Fé (Argentina), Editorial de la Universidad del Litoral.

TERUEL, José (2008), «Poesía e identidad. Efectos de las relaciones dialógicas en "Pandémica y Celeste" de Jaime Gil de Biedma», *Confluencia*, 24, pp. 101-115.
VALENDER, James (1985-1986), «Gil de Biedma y la poesía de la experiencia», *Litoral*, 163-165, pp. 139-148.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 119-140
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.06

Artículo de investigación

La prosa crítica de Agustín Miranda Junco en su contexto vanguardista

The critical prose of Agustín Miranda Junco in its vanguardist context

José Manuel MARTÍN FUMERO

Autoría:
José Manuel Martín Fumero
CEAD Mercedes Pinto-Tenerife
jmarfum@gobiernodecanararias.org
https://orcid.org/0000-0003-4324-6003

Citación:
Martín Fumero, José Manuel. «La prosa crítica de Agustín Miranda Junco en su contexto vanguardista», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 119-140. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.06

Fecha de recepción: 10-05-2020
Fecha de aceptación: 21-02-2021

© 2021 José Manuel Martín Fumero

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

En la crítica insular de vanguardia, Agustín Miranda Junco fue uno de los partícipes de lo que, con acierto, Andrés Sánchez Robayna ha llamado *escritura paralela*. Así, el artículo crítico, breve, conciso, se convierte en una suerte de esbozo creativo que da continuidad al espíritu que generó la obra (literaria, pictórica, cinematográfica) que se comenta. En este artículo planteamos un análisis, a partir de una selección significativa de artículos, de la práctica de este tipo de crítica, en su contexto, de Agustín Miranda Junco.

Palabras clave: Crítica literaria; vanguardia; crítica paralela; Agustín Miranda Junco.

Abstract

In avant-garde island criticism, Agustín Miranda Junco was one of the participants in what Andrés Sánchez Robayna has aptly called parallel criticism. Thus, the short, concise, critical article becomes a kind of creative sketch that gives continuity to the spirit that generated the work (literary, pictorial, cinematographic) that is being discussed. In this article, we propose, from a significant selection of articles, an analysis of this type of criticism, in context, by Agustín Miranda Junco.

Keywords. Literary criticismo; Avant-garde; parallel criticismo; Agustín Miranda Junco.

Introducción

Agustín Miranda Junco (Las Palmas de Gran Canaria 1910 – Madrid 1992) es, junto a Domingo López Torres, el creador vanguardista insular más joven. De su producción lírica se conserva poco más de una docena de textos, siendo su prosa crítica *parcial* aquella en la que manifiesta un estilo compartido con autores coetáneos como Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo o Juan Manuel Trujillo, entre otros.

La crítica parcial, entendiendo por parcial una crítica selectiva, insiste en la noción de arte intelectual y de una crítica que proyecte y continúe el espíritu creativo de la obra que se comenta. Miranda Junco es autor que apunta a la estimulación del intelecto de un lector nuevo, intuitivo, y no a dar cuenta de un título o una publicación como hecho meramente histórico. Esto implica intensidad en el fondo tratado y sintético laconismo en la expresión formal. El punto de equilibrio entre fondo y forma en el articulado lo dará el rigor. Junco es un buen ejemplo de conjugación de crítico y escritor, especie intelectual tan presente en los llamados autores del 27. El crítico moderno ha de presentarse como hombre sensible, intérprete penetrante y con una dilatada formación cultural. A pesar de su juventud, en Junco se unen todos estos rasgos, y es aquí donde nace esa *escritura paralela*, que es crítica literaria y no crítica histórica: se trata de ofrecer una *lectura* que dote de actualidad la obra artística objeto del artículo, viéndola en sincronía con su tiempo, apreciando su carácter ahistórico y poniendo en valor su dimensión estética. Si el punto de partida es una obra anterior, como será el caso de algunas de las reseñas de Junco, primará en su articulado la contemporaneidad de su recepción. Estas, muy resumidamente, son las coordenadas en las que encuentra arribo el corpus crítico de Agustín Miranda Junco.

Análisis de la *óptica* crítica de Agustín Miranda Junco a partir de una selección de artículos[1].

Tras Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo o Domingo López Torres, Miranda Junco es uno de los críticos más agudos y sagaces de su generación. Sus artículos son fiel reflejo de la importancia capital que tuvo la crítica para el desarrollo en las islas de una verdadera conciencia cultural. Desde muy joven comienza a escribir artículos –apenas cuenta con diecisiete años– en las páginas de *El*

1. Remitimos al lector a la bibliografía general de este artículo, en la que se recogen puntualmente todas las referencias bibliográficas del autor; en todo caso, y para no dilatar en exceso la lectura, introduciremos entre paréntesis el título del periódico o la revista en que se encuentra el artículo y su año de publicación.

Liberal, para continuar esta tarea, ya como redactor, en *El País* de Las Palmas. A través de sus artículos puede fácilmente apreciarse una figura crítica que está atenta a diversas vertientes de la actualidad de su tiempo, siendo el cine y la literatura sus principales *objetos de deseo* intelectual. Fernando Gabriel Martín (1992, 159 y ss.) ha valorado justamente el papel de este nuevo arte en Miranda Junco:

> Esta continua atención del periódico al cine se completaba con la participación de los escritores canarios. Uno de los más precoces es Agustín Miranda, quien en su crítica a *Gorriones* hace una fervorosa exaltación del cine, asume las teorías de Epstein y termina tan excitado por el film y su estrella, Mary Pickford, que «de ahora en adelante yo pondré para siempre en mis tarjetas: Agustín Miranda Junco, Cronista de Cine. Las Palmas». […] Escribe crítica literaria en la *Revista de Occidente* y en sus textos suelen aparecer referencias al cine.

Esta contemporaneidad de Miranda Junco es la que atrae a Jaime Brihuega (1981, 242) precisamente al hablar de la *Revista de Occidente* en su apartado artístico: «Corpus Barga, Fernando Vela, Antonio Espina, Manuel Abril, Díez Canedo, Gerardo Diego, *Miranda Junco*, Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Sánchez Rivero, Moreno Villa, D'Ors, etc., fueron los encargados de los temas artísticos contemporáneos».[2] Evelyne López Campillo (1972, 72) engloba a Miranda Junco entre los autores «que publican de 3 a 10 colaboraciones, y cuyos aportes forman la gran masa de la producción española [de la revista]»; Junco publica el mismo número de colaboraciones, por ejemplo, que Jorge Guillén. Resalta, según López Campillo, la juventud de los colaboradores de la revista; Junco entraría dentro de los «colaboradores sensibilizados» por la estética francesa de la *Revista de Occidente*, «quienes, sin ser especialistas, dan a veces artículos notables» (1972, 181 ss). En *Revista de Occidente* la aparición de artículos filosóficos es cuantitativamente mayor en el período 1929-1936, justo en el que Junco colabora en la revista.

Con esta apuesta decidida por lo intelectual, Junco también critica el siglo XIX, el romanticismo enclenque y sentimental, que va en contra de la marca artística de una nueva literatura que no desdeña elementos como la sensibilidad y la sinceridad en el acto creativo; lo intelectual y la pureza serán para Junco las esencias de la modernidad en la crítica –y en la creación en general–. De esta apuesta por un arte moderno, perfectamente encuadrado en su época, se hace eco en un magistral artículo sobre la creación galdosiana («Galdós y la

2. Ángel Valbuena Prat (1968, 751) calificará estos artículos de Miranda Junco de «ensayos juveniles, densos de pensamiento […]»; por su parte, el crítico y poeta Ramón Feria (1936, 16) define a Miranda Junco como autor «con finos estudios críticos ayudados de digresiones críticas en la *Revista de Occidente*».

joven literatura, *El País*, 1928); del autor de *Fortunata y Jacinta* alaba el hecho de que no se haya avocado a la sensiblería propia de una parte de los escritores románticos, sino que, por el contrario, haya sabido insuflar a sus creaciones –personajes, espacios– toda la verdad de su espíritu:

> El siglo XIX presenta la característica continuada de una persistente «humanización del arte». La plaga de los escritores románticos muestra patentemente el afán de hacer del arte molde donde vaciar las delicuescencias del subjetivismo y medio de represión de pasionales ímpetus contenidos. Pero poco a poco que profundicemos, patente se nos mostrará tras esta persistente humanización un nuevo carácter a ella inherente: la falsedad.

En la prensa insular su primer artículo es «Crítica voladora», sugerente título con el que arremete contra el desequilibrio periodístico de Juan Sosa Suárez, escritor grancanario caracterizado por su conocida aversión a toda forma de arte vanguardista. Para resaltar los conceptos que motivan la crítica de este artículo, Miranda se vale de un estilo nominal muy acentuado, seco y directo, muy característico en sus artículos críticos: se destacan poderosamente los sintagmas, enfatizando las ideas esenciales y fortaleciendo «el aislamiento de lo nominalmente mostrado y, con ello, su alta tensión» (Friedrich, 1974, 201). Será en «*Gorriones* de Mary Pickford»[3] (*El País*, 1928) donde Junco patentiza una de sus mayores atracciones: la crítica de cine y la seducción por este,[4] dos de los aspectos que definen a *los nuevos*; ya Agustín Espinosa defendía las maravillas del nuevo arte venido de América del Norte, al que privilegia por encima, incluso, del arte literario[5]. Junco comenzó realizando en la prensa insular estas reseñas cinematográficas, y una de las primeras es esta sobre una película protagonizada por la tan polémica como atrayente Mary Pickford.

3. Este párrafo que Espinosa dedica al autor de *Marinero en tierra* es del todo aplicaba a Miranda Junco; es el siguiente: «Rafael Alberti etiqueta con nombres a la hora deportiva o cinemática a sus mejores ángeles grecogongorinos. A este alto y rubio, le titula Platko. A aquel, moreno y bajo, Charles Chaplin. ¿Y a ese otro, que, en su angélica sexualidad, es tan femenino, tan Mary Pickford? A ese le llamará Alberti: Miss X. Y le enterrará en el viento –¿Nueva York? ¿Londres?– del Oeste.» La cita pertenece a su artículo «Rafael Alberti, profesor de ángeles» (Espinosa, 1980, 41).
4. No olvidemos, por otra parte, que en esta época salieron a la luz múltiples referencias bibliográficas que tenían como eje central asediar aspectos del séptimo arte; algunas de ellas son: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Alberti; libros de César M. Arconada (*Vida de Greta Garbo,* 1929 o *Tres cómicos del cine (Charles Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd*, 1931)), Francisco Ayala (*Indagación del cinema*, 1929) o Guillermo Díaz-Plaja (*Una cultura del cinema. Introducció a l'estètica del film*, 1930).
5. En *Lancelot 28º-7º* (Espinosa, 1988, 21) podemos leer esta cita cómplice en el capítulo «Elogio del camello con arado»: «Si tú fueras a Nueva York –camello, con arado, de Lanzarote– encontrarías el empresario para tus películas. Trabajarías con Pamplinas y con Mary Pickford, con Charles Chaplin y con Harold».

Siempre con un tono irónico característico, Junco usa muchos recursos de repetición, recurrencias intensificadoras del valor o valores que critica o expone; en este caso, separa el mundo material y humano del maravilloso mundo del celuloide. Otro elemento que resalta es el tono jovial de optimismo vitalista que desprende esta reseña, algo muy propio de los jóvenes de la nueva hora literaria: es una invitación a despertar los ojos de la imaginación:

> Que tus ojos se agranden, lector. Que tus ojos se agranden más aún de lo que se agrandan cuando una persona rueda a tu vera por la calle asfaltada, víctima de inesperado resbalón. Que tus ojos se agranden más aún de lo que se agrandan cuando las palabras del amigo dejan caer en tus oídos la noticia feliz que ha de llenar de regocijo tu alma. Que tus ojos se agranden más aún. Porque yo te diré que las cosas que agrandan tus ojos a diario son cosas de este mundo en que vivimos. Porque yo te diré que las cosas que yo hoy te contaré son cosas de otro mundo distinto.

Este artículo por entregas –cinco en total– presenta, al hablar de la ficción, el acuerdo tácito de juego existente entre el espectador que contempla la obra creada y la obra misma: el tradicional escenario teatral se transforma y cede su lugar a la pantalla de cine, donde el distanciamiento obra-espectador es aún mayor y donde el salto para aceptar la propuesta artística nueva exige del espectador una consciente aceptación de las reglas del nuevo arte; el hecho artístico –teatral– ha desaparecido y de él solo queda su resultado, es decir, el gesto, el ademán, el visaje, sin interesar quién lo ha producido. Ahí reside su valor artístico, su novedad, su carácter irrepetible; porque a Miranda Junco lo que le atrae del cine es, realmente, lo que tiene de poético, de eterno. La fastuosidad superficial y engañosa ha cedido su lugar a algo más abstracto, más arriesgado de aceptar.

> Una peculiaridad del estilo de Miranda Junco es la ruptura de la continuidad sintáctica en los períodos más o menos largos: lo que debería ser subordinado se convierte en principal, lo que hace que los nexos pierdan su valor habitual, convirtiéndose en elementos meramente expresivos. Esta característica también es propia del cine:
> Y del mundo del cine hoy voy a hablarte de una de sus más altas figuras. De una figura que no podría alentar en las tablas de un escenario porque las tablas del escenario son ficción. Porque las tablas del escenario están rodeadas ya de unos bosques, ya de un jardín, ya de los esplendores de un salón cortesano, que tú, lector amigo, y yo, sabemos que no son tales bosques, ni tal jardín ni tal cortesano salón. Así, hoy voy a hablarte de una figura que solo podía alentar bajo los reflectores deslumbrantes de los «studios». Porque de ahí ha desaparecido la falsedad de las palabras –que un apuntador que tantas veces tú y yo, lector, hemos oído dictando con voz apresurada–. Porque de ahí han desaparecido las bambalinas.

Las recurrencias sintácticas y léxicas vivifican constantemente la emoción, destacando ideas como las de sueño o ensueño. Lo nuevo se contrapone a lo viejo y, por ello, solo puede ser definido por conceptos negativos; así aparece en este artículo de Miranda Junco. Este estilo se compone de breves períodos sintácticos, a veces formados por una sola palabra, que dura en la lectura lo que un fotograma: son fragmentos emocionados, instantáneas líricas cargadas de sinceridad, de sencilla desnudez, de esenciales destellos de realidad, como las escenas de *Gorriones* que recrea, muy líricas, que solo pueden ser alentados o producidos por una vivencia artística. Estas dos escenas le atraen como si fueran dos metáforas en un poema nuevo.[6] La reseña se convierte en una estampa fílmica donde los actos de los protagonistas son ademanes llenos de vida.

Es el teatro el foco de atención de «Un acontecimiento teatral. *Doctor Death de 3 a 5*, de Azorín»[7] (*El País*, 1928). La abulia es la sensación que a Junco le produce el teatro fin de siglo por ese mismo carácter superficial al que antes aludíamos al hablar, por ejemplo, de Galdós y el siglo XIX. El centro de su crítica ahora es Echegaray, que representa lo caduco y decimonónico:

> Desde que los dramas de Echegaray –patéticos, convulsivos, marcadamente fin-de-siglo–, dieron sus últimos estertores bajo las estocadas, aún balbucientes, de don Jacinto Benavente, el teatro de nuestra España permanecía inmutable, monótono, anquilosado ya en su imperturbable osificación. En su apartamiento de brisas renovadores. De orificadores vientos que, remozándolo, dieran a su endeble consistencia los bríos que una lógica continuación indispensable. Desde que Benavente, repito, dio su feliz entrada en nuestro «tablado de la antigua farsa» –y esto ya va para veinte años– las obras innúmeras que se han sucedido solo han sabido, cuando más, pulsar las mismas cuerdas y aventar a los aires caducos los mismos acordes de caducidad.[8]

Ante el frenetismo cinemático, esta forma de hacer teatro tiene sus horas contadas, salvo que a este se le introduzcan nuevos valores que incidan, principalmente, en lo poético, convirtiéndose en esa «piedra nueva» –referencia que nos recuerda a Juan Ramón– en el monótono panorama teatral español. Entre

6. Para Pérez Corrales (1986, 110 y ss.), este artículo es una verdadera «oda al cine», en la que a «Agustín Miranda, como a Espinosa, le maravilla *lo desnudo* del cine […].» A esto agrega que «a Agustín Miranda le asombra que el cine –que es poesía– pueda llegar con naturalidad a todos los ciudadanos a diferencia de la poesía minoritaria de su generación».
7. El teatro es, también, el centro de atención en de Junco en «Libros. La razón de *sinrazón*» (*El País*, 1928), obra de teatro de Ignacio Sánchez Mejía. Allí, una vez más, Miranda Junco revisa la diferencia –casi inexistente– entre cordura y locura, que es lo mismo que decir entre realidad y ficción que, al final, no se diferencian.
8. Agustín Espinosa, como Junco, también supo apreciar la notable obra de Azorín, como por ejemplo en su artículo «Vidas paralelas. Azores mudados» (1980, 13 y ss.).

otros aspectos, Junco admira de Azorín su carácter de adelantado; Azorín supo ver con nuevos ojos el pasado literario español, incluso fue un adelantado con respecto a la crítica de su tiempo en apreciar el valor del superrealismo. En este sentido, se dirigen los guiños cómplices a Ortega, D'Ors y Pirandello sobre la autonomía de la obra creada. Todo en esta obra azoriniana despierta la idea de novedad en el joven crítico, que también aprecia en la obra azoriniana los principios de pureza y asepsia de la primera vanguardia:

> Después… La emoción –emoción pura, limpia, lograda en buena lid, sin trucos, sin tramoya– en nuestros pechos jóvenes. El júbilo en nuestros ojos nuevos. En nuestros corazones, avivada la llama de nuestra admiración hacia Azorín, el admirado autor de *Los Pueblos*, el magnífico cazador de paisajes de nuestra España inquieta.

También lo superficial, lo falto de sinceridad, es lo que hastiaba a *El Greco*, otro de los grandes modernos para Junco, otro artista actual, eterno, puro. En «El Greco y su destino»[9] (*Revista de Occidente*, 1935), destapa el compromiso del gran pintor con su tiempo, con su historia. Para ello, parte de la obra de Ramón, de 1935, *El Greco: el visionario de la pintura,*[10] de la que, más que un análisis, hace un *tiento* crítico. Términos como intuición, adivinación, videncia, son los que toma para caracterizar la obra del autor de *La viuda blanca y negra*, en todo perfectamente aplicables a la crítica que tanto el propio Miranda como Espinosa o Juan Manuel Trujillo realizaban. De Ramón le atrae su enamoramiento de las cosas, lo que le lleva a cosificarlo todo, para dotar a cualquier elemento de máxima autonomía:

> Ramón es el gran enamorado de las cosas. De ahí su técnica machacona, insistente, su estilo lleno de repeticiones tozudas, obsesionadas. Es la técnica, el estilo del enamorado. Don Juan de las cosas, Ramón sabe llegar como nadie hasta su más profundo sentido. Cada greguería de Ramón es el testimonio de que una nueva cosa le ha rendido su secreto.[11]

Arte de intuiciones es arte moderno y este es el signo de Ramón que, como *El Greco*, trata de atrapar lo que de eterno hay en cada realidad. Ramón supo ver en *El Greco* lo que Junco denomina «las formas eternas de su época», pero hay

9. *Revista de Occidente*, CXLIX, Madrid (noviembre 1935).
10. El libro aparece en 1935 en Ediciones Nuestra Raza, s.a., Madrid. Miranda Junco inserta este libro en la tradición de obras sobre el autor de «La Resurrección» como las de Manuel Bartolomé Cossío (1848-1935), quien publica 1908 su libro titulado *El Greco*, y el francés Maurice Barrès (1862-1923), que en 1914 saca a la luz su obra *El Greco: el secreto de Toledo*. La tradición literaria francesa es de las predilectas de Junco.
11. Miguel Pérez Corrales (1986: 243) apunta la «muñequización» como uno de los rasgos en los que Miranda Junco se fija en la obra ramoniana. Este motivo aparece en los cuentos espinosianos de Braulio y será uno de los motivos surrealistas por excelencia.

algo más importante aún: *El Greco*, como Ramón, fue un incomprendido en su época y muy pocos fueron los que supieron apreciar y valorar la modernidad y actualidad de su arte; este es el nexo de unión entre uno y otro.

El autor de *El lino de los sueños* es uno de los poetas canarios más admirados por la generación vanguardista insular y Miranda Junco le dedica dos artículos: «Don Alonso Quesada» (*El Liberal*, 1927) y «Admiración por Rafael Romero [Alonso Quesada]» (*El Liberal*, 1928). Rafael Romero propuso con su *Poema truncado de Madrid* y, sobre todo, con *Los caminos dispersos* una aventura lírica que se alejaba de los planteamientos modernistas y tocaba la poesía de vanguardia. A él también se refiere en su artículo «Josefina de la Torre, *Poemas de la isla*. Las Palmas de Gran Canaria» (*Revista de Occidente*, 1932):

> «Allí, en la Gran Canaria, en aquella isla, conocí toda la fuerza de la voz a-isla-miento», dice Unamuno en el prólogo de *El lino de los sueños* de Alonso Quesada, poeta de la Gran Canaria, libro terrible, duro y con espinas, como una pitera de las islas, como las islas mismas, como su triste autor a quien yo conocí tan verde aún de vida y tan maduro ya para la muerte. «Era el mozo trágico del islote soñando en el reino de Infinito», decía allí Unamuno de otro isleño angustiado. Y así era Alonso Quesada. Y así son todos los isleños, o no son nada.

El primer título recoge unas notas de carácter laudatorio sobre la personalidad literaria de Rafael Romero. El simbolismo de su pseudónimo esconde para Junco todo el desgarro que penetra hasta el último reducto de sus poemas y textos en prosa. Como Don Quijote, su aventura literaria fue un intento por ser y no poder en un ámbito espacial que oprimía un espíritu ávido de libertad:

> Doble cauce tuvo el delicado fluir de la obra de Rafael Romero: el lírico y el humorístico. Cauces que a las veces entrecruzan sus límpidas corrientes para formar los espumosos remansos de sus poemas humorísticos. Cauces cuyo curso no es necesario remontar con exceso para descubrir el común manantial generador. Porque yo encuentro tanta desesperanza en su humorismo como en sus lamentaciones. –Ahí están los poemas de «Los ingleses de la colonia», tan anecdóticos y tan desgarradores. Rafael Romero, Don Quijote simpar, si al recibir la ilusión rebotada sonreía, su sonrisa era una sonrisa preñada de lágrimas prudentes, tras de la cual se adivina el estertor del suspiro apagado al brotar.

En el segundo artículo, Miranda Junco centra su atención en el hálito trágico que impregna el primer libro del poeta grancanario, relacionándolo con la tragedia griega, de héroes resignados, y alejándolo de la tragedia occidental, inaugurada por Shakespeare, de héroes insumisos, pues bien dice que «toda resignación es una tragedia», algo que ya se observa en el primer poema, «La oración de todos los días», algunos de cuyos versos cita Miranda Junco. Es

sumamente atractiva la reminiscencia de Rimbaud, el poeta francés que con solo veinte años ya había decidido dejar de escribir poesía, pues había compuesto lo que tenía que escribir, había recorrido su camino.

No podía faltar la referencia a la aridez del paisaje de su isla natal, aridez natural, aridez de estilo. Este artículo puede englobarse dentro de lo que Sánchez Robayna llama «escritura paralela» (Gutiérrez Albelo, 1988, 12): el texto crítico como texto creativo, que parte de una obra o autor dados para desarrollar un salto imaginativo, en el que sobresale el estatismo descriptivo; lo contemplado importa menos que la mirada, que la forma de ver. El adjetivo humaniza un paisaje esencial que, personificado, muestra el cuerpo de la isla silueteado: «Las llanuras desoladas de nuestra Isla, donde, de vez en vez, un árbol humillado por el viento pone su gesto de anacoreta en el paisaje. La tristeza de sus montes descarnados, senos estériles del paisaje. La melancolía de sus palmeras, siempre rumorosas de soledad, siempre balanceando su nostalgia de otros cielos mejores.»

Como Agustín Espinosa, Miranda Junco siente verdadera pasión por aquellos detalles que le son definidores. Así, una obra erudita, como la del arabista Emilio García Gómez titulada *Poemas arábigo-andaluces*, dentro de la que incluye *El libro de las banderas de los campeones*, se convierte en un motivo para la reflexión sobre un aspecto que parece marginal (*Revista de Occidente*, 1930), pero que Junco enlaza con una de las pasiones de los años veinte, el gusto por el deporte:[12]

> ¿De qué color es el color de la bandera de los campeones? Dímelo tú, nadadora desmelenada y grasienta. Dímelo tú, corredor esforzado. Esa angustia de nuestra cara vencedora, ¿es la angustia del esfuerzo desarrollado, o la angustia de la meta lograda?
>
> ¿Dónde están, Montherlant, las botas de fútbol, las rodilleras estriadas, la camiseta rayada con las insignias del club en redondel? […].[13]

12. Esto obedece, según Pérez Corrales (1986, 130), en el caso del deporte a que «se quiere atrapar con esto, para la literatura, las cualidades esenciales de alegría y depuración que se creen advertir en el deporte». Pero no olvidemos que la propia idea de deporte, de ludismo, está inherentemente ligada a la de espectador; el poeta es el deportista que, tras ejercitarse en la escritura, la contempla como espectador. Lo lúdico también es signo de esfuerzo, talento, habilidad. Es más que un simple entretenimiento: es un estímulo creativo, pasión.
13. Emilio García Gómez era el encargado en *Revista de Occidente* de la sección dedicada a todo lo que tenía que ver con el mundo árabe. Desde 1919 la editorial Calpe, en cuya fundación participa Ortega, comienza a publicar obras de actualidad en distintos campos del saber; en 1922 se une con la catalana Espasa, formando España-Calpe, que editará muchos títulos de actualidad paralelamente a *Revista de Occidente*. Junco casi todos los libros que reseñó, como este, fueron publicados por esta editorial.

De Montherlant, a quien Junco dedicará algún que otro artículo y más de una referencia,[14] le atrae su obra *Las Olímpicas*, cuyo deportivo estruendo liga con el futurismo:

> Para el amigo del clisé y del casillero, nada más desconcertante que el caso Montherlant. Irrumpe en la notoriedad con un libro –*Las Olímpicas*– sano, alegre, fuerte y bello como un torno antiguo. La literatura se enriquece con las nuevas sensaciones del *sport*. Poesía del músculo. Alegría recién nacida del estadio. Camaradería. Oda a las botas de fútbol. El paraíso estaba, entonces, a la sombra de las espadas.

La reseña es una excusa para la creación. Los artículos de Miranda Junco son fiel reflejo de las múltiples preocupaciones y orientaciones que publicaciones como la *Revista de Occidente* trataron de aglutinar en su devenir. Un rasgo sólido de esa modernidad es el pujante desarrollo de un espíritu crítico a medio camino entre el ensayo y la creación, el *tiento* y el *análisis*. Esta es otra forma de aprehender los valores esenciales, nucleares, de lo moderno. En palabras de Ramón Feria (1936: 15), «la crítica suele manifestarse en ocasiones no ya en una fina exégesis, sino en relato que deriva en una digresión artística […].» A pesar del uso del humor, la ironía o del hecho de plantear la reseña como un juego, Junco siempre deja un espacio para la cita erudita, mostrando sus dotes como lector sagaz.

Los nuevos mitos del *music hall* y el deporte son claves modernas para reinterpretar y ver la modernidad de obras anteriores, como las de Montherlant, emparentando sus héroes con los héroes deportivos y musicales actuales. La sutileza del lenguaje es poseedora de la crítica más suspicaz; en un texto donde no falta el extranjerismo lingüístico, Junco critica «ese aire *traqué*», «de viajero de *sleeping*» de la poesía última. El optimismo que presidía las obras de la primera vanguardia cede paso a una literatura más sombría. Estos dos momentos de la vanguardia son *escaneados* por Junco: el primero, maravillado por los adelantos técnicos, gustoso por la velocidad desenfrenada, el vértigo; a este momento primero le sigue otro más reposado, más sereno. Sorprende la gran carga metafórica de este artículo («El libro de las banderas de los campeones», *Revista de Occidente*, 1930): la intuición analógica permite a Miranda Junco un febril recorrido por la última hora artística:

> Y sin embargo, esta serenidad de hoy es necesaria tras el vértigo de ayer. Como el péndulo que, impelido por el mismo impulso, pasa de un extremo

14. Miguel Pérez Corrales nos señala que «las *Olímpicas* y otras obras de Montherlant fueron muy leídas por los jóvenes escritores" (1986: 128, nota 113). Espinosa alude también al escritor francés en «Horóscopos. Elogio en dos tiempos del 'Elogio de una niña ciclista' de Juan Manuel Trujillo» (Pérez Corrales, 1986: 675 y ss.).

> a otro, nuestras almas oscilan entre dos polos contrarios. Consulta a la naturaleza –decía Séneca– y te dirá qué ha hecho el día y la noche. Nuestra vida, como la naturaleza, crea sombras donde antes creara claridades. Voluntad de soles alterna con voluntad de tinieblas. Nuestras almas no saben vivir en la unidad. Como la medusa que cantó Michelet, quietas anhelan el movimiento, moviéndose sueñan en la quietud, ocaso o aurora, ¿qué más da? La cuestión es cambiar.

El texto es una radiografía del estado anímico de la literatura del momento. La fantasía creadora es capaz de enlazar metafóricamente el Mundo Antiguo con el Mundo Moderno; el contraste está detrás de toda esta crítica. Eugenio D'Ors, a quien el propio Miranda Junco dedica su artículo «Oceanografía y plasticidad», defendía que la historia humana –la literaria también– se movía entre sombras y claridades, para decirlo con Miranda, es decir, entre una etapa de convulsión y otra de sereno reposo.

Parece que el recorrido imaginístico de Junco no tiene límites: la idea del cambio afecta al deporte, la literatura –deporte de la escritura, maratón de la palabra–; el amor al cambio mueve el ánimo humano. Miranda juega al despiste: este artículo es un laberinto de fragmentos, de destellos que se unen al final en un todo para cerrar el artículo. En el fondo, creemos que Miranda Junco toma los textos árabes aquí citados para defender, a su modo, que la modernidad es una forma metamórfica que se adapta a cada tiempo, a cada forma de ser y de pensar, y esta modernidad cristaliza poéticamente de forma distinta, pero siempre con un mismo fin, redescubrir con ojos nuevos la cotidianeidad:

> Lo mudadero, pues, no por ello es menos digno de amor. La manzana en sazón, a punto de pudrirse, es más dulce al paladar. Tú, placer mío, que me esperas para que, gozándose, te consuma, no por eso eres digno de desprecio. Yo sé que mi alma, consumida ahora por tu ausencia, arderá luego quemada por tu huida. Pero ¿qué importa? Yo sé que después de la noche viene el día.

Como en el caso de Quesada, la muerte será uno de los temas más atractivos para Junco. Este tema es el que late en su boceto crítico «*Malaise* o una sensibilidad de movilizado» (*Revista de Occidente*, 1931), uno de los mejores artículos que escribió y en el que nuestro crítico presenta una radiografía cultural de la muerte desde la mitología griega y romana hasta la actualidad. Como concepto atemporal, la literatura siempre ha tratado de mostrar la belleza de lo que, siendo pasajero y mortal, queda fijado en la imagen de la palabra. En relación a este tema, aparecen otros como el amor o la belleza: lo inmutable no es bello. Queda destacado el nivel de profundización alcanzado gracias al empleo de imágenes altamente sugerentes, especialmente las que tocan la temática de la Gran Guerra, que marca un punto de inflexión en el devenir de la vida y cultura europeas. Su estilo sintético y estilizado le permite apuntar matices sugestivos

que dibujan, como en un cuadro cubista, las aristas y formas de un concepto pleno de densidad y muy apegado a la conducta humana, una noción que gana intensidad gracias a que es personificado, para ver su humanidad:

> Este valor vital de la muerte púsose de relieve, como nunca, en las horas de la gran guerra. La muerte, en todas sus formas, nadie la conocerá mejor que esos hijos de la guerra, alumbrados, entre livideces, en el parto doloroso de las trincheras. Esa aventura mortal fue para ellos la primera aventura. Conocieron la muerte y la amaron con amor de primera novia. Su proximidad, su inminencia, llenó sus horas como la seguridad de la cita llena las horas de la amante. Alrededor de su juventud, la muerte, como un pájaro bello y fatal, silbaba.

Junco presenta dos vertientes para afrontar la vida: una indolente, de resignación, y otra «afirmadora de la vida», que aboga por la supervivencia: vivir es defender la vida, vivirla con plenitud:

> Cabe la actitud abúlica, negativa, del que, sin voluntad para asir una tabla de salvación, prefiere sumergir para siempre su indolencia. Estos, los más, no tendrán siquiera el consuelo de una inscripción sobre su tumba. Pero cabe también la actitud esforzada, afirmadora de la vida, voluntariosa de supervivencia. Los que adoptaron esta lograron –¿salvarse?– prolongar, al menos, su agonía.

Nos llama poderosamente la atención la capacidad de relación de Junco en este artículo; para él, como para su maestro Agustín Espinosa, «*relacionar* es una de sus misiones críticas: *descubrir* con perspicacia analogías secretas entre obras dispares o entre autores alejados en el tiempo y que a primera vista no parecen tener nada que ver» (Pérez Corrales, 1986: 211).

Presente, solo presente. En los límites con la muerte aparece la vida en extrema intensidad, aflora su plena identidad ontológica. El diálogo del combatiente, del guerrero, cifra su contenido alejado de la contienda: busca nuevos lugares, nuevas metas. No es retórica la pregunta que lanza Junco sobre los caminos que va a seguir la literatura. ¿Qué se presenta tras esa «tempestad de huidas» que supusieron las vanguardias históricas? ¿A qué cederá su paso esa sucesión fulgurante de *ismos*? ¿Literatura sedentaria, indolente, conformista, resignada? ¿De qué ha servido, entonces, la *tempestad*? Junco parece querer decir que el que huye también es un fracasado por no haber sabido enfrentarse a esas circunstancias existenciales. Defiende nuestro crítico un espíritu combativo: la huida no destierra el fracaso. Ese cambio exterior es menos relevante que un cambio interior, en la manera de afrontar la vida y sus problemas, es un giro de autenticidad espiritual, de sinceridad humana. En España nunca hubo literatura de viajes porque no participó de la Gran Guerra. Su espíritu –el de España– era otro.

También de un autor francés, Marcel Batilliat, es una biografía sobre Emile Zola reseñada por Miranda Junco (*Revista de Occidente*, 1931), a partir de la que muestra su convencimiento de que el creador regenera con su palabra, con su trazo, con su mirada, como el cine, aquello por lo que ha pasado el tiempo: el recuerdo siempre parte de una realidad ya pretérita, de algo *helado*, para poder revivirlo, como es el caso de la biografía:

> El escritor, enterneciéndose ante la maravilla de un minuto antiguo, conjura sus fantasmas y vuelve a gozar ente la contemplación de lo ido. Pero qué distintos ambos espectáculos, el vivido y el recordado, el gozado con los sentidos y el acariciado en el recuerdo.

La escritura es un acto de fe, de resurrección. En la biografía se unen realidad histórica y ficción. Esta ambigüedad de la biografía es muy atrayente para Junco: en ella se borran fronteras. De este modo, el papel de la imaginación no queda desdeñado ante la investigación histórica: la biografía es otra forma de perfilar, de mostrar el contorno de lo que fue, sin desdeñar el papel creativo de su autor, como ocurre en el cine:

> A idéntico afán responde esa nueva faceta tallada en la piedra preciosa del cine, ante la cual los espectadores de los cines granviarios madrileños han acertado a interrumpir su continuado bostezo. Me refiero a las películas documentales. Cine documental, novela documental, biografía: todo es uno y lo mismo. ¿Qué es la novela o el *film* documental sino la biografía de un paisaje, y la biografía sino la geografía de un alma? Se desdeña el regusto impotente de la fantasía y se busca la auténtica realidad.

Agustín Espinosa hace gala de su peculiar estilo como reseñista, comentando la obra de Ramón Gómez de la Serna *Antonio Ruíz*. En el apartado «La Biografía» (Espinosa, 1980, 26-28), tan del gusto de Miranda Junco, hace, precisamente, todo lo contrario a lo que podría esperarse de este género tan apegado a la vida de un ser pero, a la par, tan alejado: una biografía consiste en dibujar la mirada de otro sobre un ser, es decir, es una recreación desde fuera, lo que se presta a los juegos vanguardistas tan del gusto de estos escritores-profesores-ensayistas insulares.

En «La felicidad a la sombra de los capotes» (*Revista de Occidente*, 1931) la muerte es el centro de la vida, lo que la dota de sentido y de intensa plenitud. Nuevamente Junco hace una literaturización de este tema tomando como referencia literaria la obra atribuida a Tirso de Molina. Amor a la muerte es amor a la vida; vivir es existir entre los límites de ser y no ser. Miranda Junco es un *mitificador* de momentos, otra forma de mostrar una actitud vitalista que, por su sentido, tanto nos recuerda a Jorge Manrique: «Solo la vida consciente es

vida. La visión de la muerte poniéndonos alerta sobre nuestra propia vida hace que nuestro vivir tenga humana autenticidad», afirmará Junco en este artículo.

En palabras de López Campillo (1972, 93),

> Puede decirse que prácticamente todos sus colaboradores [los de la revista] más importantes comprenden la importancia de la psicología y emplean esta dimensión en sus razonamientos. Entre ellos, descuella sin embargo un grupo que realiza esta integración con un acierto mayor: Gregorio Marañón, Ortega, Gustavo Pittaluga, Gonzalo Rodríguez Lafora, José María Sacristán, Agustín Miranda Junco.

El estilo de este artículo no es tan entrecortado como alguno de los que hemos visto anteriormente: la frase fluye de forma más natural. Miranda Junco cree que don Juan, para vivir intensamente, ha de fundamentar su trayectoria vital en el don de la ubicuidad: la huida, la búsqueda de aventuras, la vivencia de circunstancias extremas que ponen en jaque la existencia suponen la plenitud del ser. De ahí su expresión de que «toda aventura es un cara a cara con la muerte, un riesgo.» La verdadera sensación de saber que se existe, que se vive, surge de tocar y sentir los límites existenciales de la vida. El estigma donjuanesco es vivir para luchar por la vida. La fundamentación de este discurso es un recorrido por las letras y el pensamiento españoles desde la Edad Media hasta la actualidad. Solo se siente más la vida viviendo entre sus límites:

> ¿Y quién podrá enumerar las ventajas de toda vida amenazada? Así se ama, se siente, se posee como si fuera la vez última. Amar, sentir, poseer siempre como si fuera la vez última. Mañana he de morir o matar, ¿qué importa? Si muero, bien por la muerte. Si sobrevivo, bien por la vida que será sobrevivida. El español conoce como nadie las ventajas de toda vida amenazada […].

El otro aspecto ligado a esta dualidad es el del amor, la esperanza salvadora. «Afición a la muerte es afición a la vida», pues el ser humano toma conciencia, así, de su existencia. Como expresión cultural de esa tensión vida-muerte está el mundo de los toros, tema tan asiduo en la literatura española y en la pintura de autores como Pablo Picasso y Óscar Domínguez. La finura de Junco acaricia los conocimientos más heterogéneos: el cisne canta más bellamente antes de morir. El torero representa la auténtica vida: vencer a la muerte es un triunfo de la vida, una declaración de amor a la existencia. En el ruedo, la muerte se convierte en espectáculo festivo. «¿Y quién podrá enumerar las ventajas de toda vida amenazada? Amar, sentir, poseer siempre como si fuera la última vez.» El poeta siempre topa con la muerte: o muere o mata. Esta es la representación cotidiana más intensa de la tragedia existencial. Don Juan lleva esta idea de vida amenazada hasta sus últimas consecuencias; amor-vida-muerte concentrados en este burlador:

> También Don Juan conoce el valor de toda vida amenazada. También él ve la muerte en toda su grandeza y la ama. Por eso no se permitirá burlas con ella –él– el supremo burlador. Cuando acude a la cita del Comendador, este le encara: «No entendí que me cumplieras –la palabra según haces– de toda burla». Qué mal conocía el Comendador a Don Juan. ¿Cómo iba él a burlarse de la muerte? Porque esta es la actitud de Don Juan ante la muerte: la del torero. ¿Cuántos crímenes cometió a la largo de su vida Don Juan? Don Juan es el primer matador. Como los buenos matadores, Don Juan nace en Sevilla: él es el burlador de Sevilla. En su memoria se han alzado, en todas las plazas de España, los burladeros. Cuando Don Juan cita a cenar al Comendador no hace más que dar forma plástica a un gesto inveterado en él: para vivir con plenitud Don Juan pasa su vida citando a la muerte como el torero al toro.

Tomar conciencia de la intensidad del instante vivido implica querer más vida. Esto solo es posible lidiando con la muerte: la vida es una danza con la muerte; si vivir es morir un poco más a cada instante, la presencia de la muerte, algo inexorable, hace al hombre anhelar con más intensidad su plenitud de ser. En este artículo, vida y literatura se funden en mortal abrazo en este texto que muestra la actitud vitalista de su autor. La muerte es arte y vida. Ya el propio Ortega y Gasset «acentuaba el privilegio humano de la *temporalidad*, del *estar humano*» (Marichal, 1993, 30):

> En suma, el ser humano está en la historia y, en esta, encuentra el sentido de su vida fugaz. De [ahí] que afirmara Ortega que la esencia del hombre es su radical individualidad, constituida por irrepetibles condiciones de lugar y tiempo, únicas en el transcurso de la historia terrestre. Había que abrir bien los ojos y vivir plenamente el *tiempo huidizo*.

También con el tema de la muerte como basto telón de fondo está su artículo «Un libro agónico» (*Revista de Occidente*, 1931) una prueba más que evidencia que para Miranda Junco la muerte es una pasión hispánica. El acto particular de morir de un hombre no importa; sí importa, en cambio, la muerte absoluta, la que vivimos agónicamente cada día que pasa. España está signada por la agonía: agonía en la pintura, en el ruedo, en la literatura. El sufrimiento enerva las ansias vitales del ser humano. Para hablar del libro de Jarnés –*Escenas junto a la muerte*–, Junco se centra en apuntar el determinismo trágico de lo español, una forma de ser endémica y muy arraigada en su arte y sus fiestas (toros-danzadoras) de cante jondo. Este contexto explica un libro como el de Jarnés. Su visión parte de que el equilibrio de la existencia pasa por la consideración de la vida y la muerte como fuerzas no opuestas, sino complementarias, gemelas; cuando no está una, está la otra. El poeta es un visionario: ve la unidad en todo; vida y arte, vida y muerte no son dualismos, sino un todo. Vida y muerte, como placer y dolor, se necesitan mutuamente: «Hermanas gemelas,

vida y muerte son cara y cruz del mismo fervor. Dime qué opinas de la muerte y te diré cómo sientes la vida». La plenitud existencial, las ansias vitales, solo se explican desde esta óptica: entender que la muerte es su límite gemelo, el espejo en el que se mira la vida. Convivimos con la muerte, que siempre está presente en cada momento de vida, visión que hunde sus raíces en la cultura occidental. Todo principio es un final: la vida es una sucesión de escenas y el recuerdo es la constatación vital de la relación vida-muerte. Estos son los puntos fuertes de este *libro agónico*, porque versa sobre la agonía: «Es en estas escenas en que un hombre arrastra su angina de pecho por todas las calles de la ciudad indiferente desgarrándose en el filo de todas las esquinas, lívido bajo las luces de los anuncios luminosos».

También en relación con la muerte Junco publica una interesante recensión sobre el libro de Jaime Torres Bodet (*Revista de Occidente*, 1931), también colaborador de *Revista de Occidente*, *Proserpina rescatada*.[15] Para Miranda Junco, el autor mexicano sabe rescatar a la heroína clásica de la penumbra del olvido, convirtiéndola en una mujer moderna en la que se aúnan, como en las divas del cine, fatalidad y belleza:

> Terrible y bella como la Proserpina antigua es esta Proserpina de Torres Bodet. «Desproporcionada, romántica, mi(to)lógica desde la primera hasta la última sílaba del nombre, demasiado largo; pensando siempre en esa teoría que no puede contener una sola frase; anticipando siempre esa confidencia que no puede escribirse en una sola carta; imaginando siempre ese relato que no puede agotar una sola conversación. Mujer cargada de juicios, de prejuicios, de maleficios. Propietaria de una mirada más grande que los ojos. Esclava de una sonrisa más roja que los labios. Aprendiz de una boca maestra –también enorme– incapaz de caber en un solo beso.» Terrible y bello como la misma diosa. Como ella, señora de un mundo tenebroso nebuloso, ese mundo que el espiritismo ha entreabierto. No el *calathus* sobre su cabeza, sino un sombrero de fieltro.

Es, precisamente, este valor, el de sentir la vida por vía de la muerte, como hemos apreciado en varios artículos, el que emparienta a Miranda Junco con García Lorca, otro de sus referentes literarios.[16] Al autor de *Poeta en Nueva York*

15. Por la *Antología* de Buckley y Crispin (1973, 428 y ss.) sabemos que «nace en México (1902). Abogado y diplomático. Su nacionalidad mexicana no impide que se le deba integrar en el movimiento vanguardista español. Su estancia en Madrid (1928-1929) como diplomático le ayudó a entrar en contacto con la vida intelectual española en el momento de máxima efervescencia del vanguardismo. Sus colaboraciones en *Revista de Occidente* tuvieron una gran influencia entre los jóvenes vanguardistas, así como sus novelas *Margarita y la niebla* (1927) y *Proserpina rescatada* (1931)».
16. Miguel Martinón (1999, 247 passim) aprecia esta influencia especialmente en el poema «Romance de Carmen Ramos».

le dedica dos reseñas: «Federico García Lorca: *Canciones*» y «*Primer Romancero Gitano*. García Lorca, héroe de cuento de hadas» (*El País*, 1928). En la primera reseña, breve y llena de erudición, entrevé la relación que existe entre el primer Lorca y la *España negra*, que tiene como puente con el poeta de Fuente Vaqueros el caudal pictórico de Goya, otro de los admirados por los vanguardistas que ha sabido entresacar de la madeja del pueblo su más pura esencia definidora:

> Comienza ya la recolección de los primeros frutos de la estación goyesca. Calor de fervor y rocíos de admiración abundarán. Y abonos de estudios. Y entreverados, entreverados, unos pocos riegos de erudición.
> Que al final, ya sosegadas las hoces, ya las espigas maduradas de sol sobre el terreno, de espiga a espiga lucirá la silueta fruncida –y precisa– de Goya, sobre la España inquieta de nuestro hoy.
> […]
> Federico García Lorca, nuestro magnífico juglar novecentista ha escrito un libro, rosado de inquietudes y esplendente de logros: *Canciones*. En él García Lorca canta ya que no a la luna –ahíta de imprecaciones– al viento y a las brisas. Esos «escultores de bultos», esos radioescuchas empecinados en todas las ondas. En él García Lorca logró fundir con «suprema elegancia, el porte aristocrático con el gracioso desgarre popular».

Valbuena Prat desde *La Rosa de los Vientos*[17] realiza también una crítica sobre este libro de Lorca *muy parejo y cercano* en su valoración a Miranda Junco. Para el joven catedrático de Literatura, «*Canciones* –como antes el *Libro de poemas*– representa la inspiración más continua, más jugosa, más juvenil». Luego realiza una interesante comparación entre los caracteres poéticos de Diego y Lorca, concluyendo lo siguiente: «Diego va a la arquitectura. Lorca viene de la música. Al leer las *Canciones*, en Granada, sentimos la compenetración del paisaje con el poeta.» Esto nos recuerda, claro está, la importancia de la *tradición del paisaje* en la poética canaria de esta época, en la que se inserta Miranda Junco.

En la otra reseña, al igual que le sucedía con Ramón y su libro sobre *El Greco*, Junco destaca cómo el amor lorquiano se aferra en cada verso a las cosas. Para el autor granadino, la palabra es acto de posesión, disparo de la mirada que desnuda todo lo que toca, que descubre, como un niño, todo por primera vez:

> Federico García Lorca se ha acercado a las cosas así. Lleno de amor. Él es el gran enamorador de las cosas. Por eso en sus manos de poeta –en sus manos morenas de gitano– ellas abandonaron las rosas encantadas de su doncellez. Y al solo influjo de su palabra apasionada, de cada cosa –como en los cuentos de hadas de nuestra infancia– ha surgido la maravilla de una princesa rubia, de andares de diosa, que las brujas de la vulgaridad habían encantado en el tronco esbelto de la palmera divina.

17. El artículo aparece en la sección «Parerga», 2 (mayo 1927).

Junto con la poesía de Alonso Quesada, la obra de otros jóvenes creadores de las islas no pasa desapercibida para este ávido crítico. Tras el autor de *Los caminos dispersos* es la hermana de Claudio de la Torre la que más llama su atención. «Josefina de la Torre, *Poemas de la isla*, Las Palmas de Gran Canaria» (*Revista de Occidente*, 1932) es un breve artículo en el que el grancanario reflexiona sobre la metafísica de lo insular, que determina una escritura a-isla-da. Para Junco, los poetas de Gran Canaria siempre han tratado de huir, como Ulises, de la soledad de la isla. La agónica vida del insular está marcada por el *fatalismo geográfico*:

> Los poetas de la Gran Canaria siempre han sido así. Así fue Tomás Morales, escultor de tempestades. Así fue Rafael Romero, en cuya alma la isla se hizo flor de cardo y vaivén de palmera. Así es Saulo Torón, para quien la isla entera es un gigantesco caracol que le cuenta, al oído, sus encantos. Sus temas son siempre los mismos: el mar, que, si para los continentales es una salvación, para los isleños es una cárcel; el puerto, que para los extraños es un refugio y para los isleños un límite; la playa, donde el viento finge retozos de otras tierras; los barcos, que traen promesas imposibles de liberación.

El mar de Josefina de la Torre es un mar transfigurado; el paisaje de la isla es tomado en sus rasgos esenciales: mar, playa, viento. Es poetisa universal, que «también teje sus sueños de ínsulas.» Este «libro tan pródigo de aciertos» es *Poemas de la isla*, obra que continúa una tradición renovándola: «sobre la Gran Canaria, la isla donde Unamuno un día conociera toda la fuerza de la voz aislamiento, ha nacido hoy –sabedlo, continentales– bella, sola –mito antiguo, Circe nueva–, esta obra de Josefina de la Torre».

En una ocasión anterior, Miranda Junco detuvo su pincel crítico en la autora de *Versos y estampas*; de hecho, uno de sus primeros artículos en la prensa insular comentaba el primer poemario de Josefina de la Torre: «El libro de Josefina de la Torre. Espumas, versos y estampas» (*El Liberal*, 1927). Aprecia en su prosa la pincelada llena de emoción, que perfila impresiones y sensaciones con los colores sugerentes de hoy –un hoy muy hoy–. Junco parte de la «Estampa IV» para referirse a este bloque de su primer libro poético:

> ESTAMPAS. – Josefina de la Torre ha sacado de la caja de cartón de sus recuerdos, las estampas preciadas. Son las imágenes perdurables en lo fugitivo del pretérito –un pretérito que es casi presente–. Son las instantáneas de unos momentos imborrables. Pero unas instantáneas no tomadas con la fría placa de un «kodak» indiferente, sino dibujadas, tenuemente, escorzadas por las manos temblorosas de un niño –de una niña–. El temblor de la emoción al hacerlas sube a flor de prosa, esfumando el contorno.

Será la nota infantil, plena de emoción, la marca más característica para el joven crítico de este libro primerizo, un «infantilismo madurado», una vuelta a la infancia que también realizó el joven García Lorca. Poesía, en fin, de ensueños,

pero, ante todo, actual: «VERSOS Y ESTAMPAS. – Josefina de la Torre, sobre la playa donde nació –hermana de las olas– tejió la bizarría de una rosa hecha de espuma y de brisas marineras. Y de corola le puso sus ensueños».

Por otro lado, tras esta atracción hacia la joven poeta, sin duda, el hecho de que para Miranda Junco Josefina de la Torre era una mujer que superaba el modelo femenino de las épocas anteriores, algo que también vio en la *Proserpina* de Torres Bodet: es tenista, prototipo de la mujer que hace deporte, y corporiza la mujer imposible del cinema. Miranda tuvo aquí, una vez más, a Espinosa como guía con textos como «Balances de mar y tierra: El contramito de Dácil»[18] o el «Romance de la niña en bicicleta».

Al lado de Josefina de la Torre, Félix Delgado y Montiano Pláceres son dos nombres que atraen a Junco por su novedad. Del primero reseña su segundo poemario, Índice de las horas felices (*El Liberal*, 1927); del segundo se detiene en *El remanso de las horas* de Montiano Placeres (*Diario de Las Palmas*, 1936). Los valores estéticos que alaba en ambas obras, a pesar del tiempo que transcurre entre la publicación de una y otra, son los mismos: ni Delgado ni Pláceres caen en alambicamientos retóricos; el amor en Índice… es tan sincero como el *hogar insular* del que Montiano Pláceres llena sus poemas:

> Hay, sí, un hogar humilde, lleno de un silencio suave, aterciopelado, bueno para soñar. Campos donde los senderos se alargan quejumbrosamente. Playas donde arriban las barcazas de los pescadores de manos callosas. Cementerios donde los cipreses conmemoran soledades y silencios. Palmeras que se yerguen, solitarias, como un grito o un anatema. Es la isla, la fábula, la poesía.

Uno de sus últimos artículos sobre valores literarios es «H. de Montherlant: *service inutile*. Ed. Bernard Grasset - París, octubre 1935» (*Revista de Occidente*, 1935), en el que hace nuestro crítico un breve recorrido por el tono y la finalidad que surcan la obra del escritor francés. Es este un camino de luces negras en el que se pasa de la alegría y el optimismo de *Las Olímpicas* a una literatura que parte de lo sensorial recreándose en el placer y el deseo.

El deporte puede ser un paso previo para alcanzar un óptimo estado espiritual, lo que nos recuerda a Fray Luis de León y a la depuración corporal de la poesía ascética:

> La exaltación del cuerpo y los sentidos que *Las Olímpicas* proclamaban, exigía continuar, hasta agotarla, la experiencia de los sentidos. Pero una vez cumplida la experiencia sensorial, el alma se encuentra en franquía para iniciar una vida espiritual. Para que Dios entre, las cosas tienen que salir. Y para que las cosas

18. «No mira hacia el mar la muchacha rubia sino hacia la tierra. Tiene entre sus manos una raqueta de tenis. Sobre su cuerpo, un leve traje deportivo. Calzan sus pies unas sandalias blancas» (Espinosa, 1980, 105).

> salgan es preciso, primero, que se cuelen en el alma, avasallándola con su divina variedad, por esas puertas sobre el mundo que son los sentidos. […].

Finalmente, llegamos al decorado que interesa a Junco: aquel presidido por la moral y la dignidad. En este artículo se analizan los nuevos valores de la sociedad europea, el cambio que han experimentado y cómo han empobrecido espiritualmente al continente. Un concepto olvidado es desempolvado por Montherlant: el honor, cima moral del hombre, que nombra al final y que explica el título de su última obra. En las circunstancias actuales, una obra sobre el honor, la moral y la generosidad humanas es un verdadero *servicio inútil*; de ahí la grandeza de esta obra para Junco. Las referencias a Ortega, Spengler o Valery sitúan a Junto dentro de unas coordenadas claras de modernidad, muy en consonancia con el aperturismo estético e ideológico de *Revista de Occidente*.

A modo de conclusión

En fin, en Miranda Junco hemos podido señalar y valorar una tendencia dinámica y plural hacia los estímulos de su época, con una concepción muy espinosiana del ensayo: una forma literaria breve, sincrética, con pinceladas poéticas y espejo de un espíritu en formación de mentalidad aperturista y crítica, donde el ensayo se enfoca como obra de integración y síntesis. Participar, sin duda, en la *Revista de Occidente* supuso la puerta de entrada de todas las nuevas tendencias europeas en todos los órdenes. A esa conciencia de actualización responde la mentalidad y la estética de este joven crítico grancanario. Él representa bien a ese joven intelectual de la España prebélica para el que las fronteras transpirenaicas habían desaparecido totalmente.

Bibliografía citada

Fuentes primarias

JARNÉS, B. (1927), «De Homero a Charlot», *La Gaceta Literaria*, 22, Madrid, 15 de noviembre.

MIRANDA JUNCO, A. (1927), «Crítica voladora», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de agosto.

MIRANDA JUNCO, A. (1927), «D. Alonso Quesada», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre.

MIRANDA JUNCO, A. (1927), «La doble personalidad de Félix Delgado», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de noviembre.

MIRANDA JUNCO, A. (1927), «Espumas, versos y estampas», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de diciembre.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Galdós y la joven literatura», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de enero.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Federico García Lorca: *Canciones*», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Un acontecimiento teatral. *Doctor Death de 3 a 5,* de Azorín», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de febrero.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «*Gorriones* de Mary Pickford», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de abril.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Libros. La razón de la *Sinrazón*», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de julio.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Primer romancero gitano. García Lorca, héroe de cuentos de hadas», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto.

MIRANDA JUNCO, A. (1928), «Admiración de Rafael Romero», *El Liberal*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de noviembre.

MIRANDA JUNCO, A. (1929), «Oceanografía y Plasticidad», *El País,* Las Palmas de Gran Canaria, 1 de agosto.

MIRANDA JUNCO, A. (1930), «El libro de las banderas de los campeones», *Revista de Occidente*, LXXXIII, pp. 262-264.

MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Una biografía», *Revista de Occidente*, XXXII, pp. 209-211.

MIRANDA JUNCO, A. (1931), «*Malaise* o una sensibilidad de movilizado», *Revista de Occidente*, XCI, pp. 108-112.

MIRANDA JUNCO, A. (1931), «La felicidad a la sombra de los capotes», *Revista de Occidente*, XCIV, pp. 108-113.

MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Jaime Torres Bodet: *Proserpina rescatada*», *Revista de Occidente*, XCVIII, pp. 246-248.

MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Muerte de la españolada», *El País*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre.

MIRANDA JUNCO, A. (1931), «Un libro agónico», *Revista de Occidente*, CI, pp. 223-228.

MIRANDA JUNCO, A. (1932), «Josefina de la Torre: *Poemas de la isla*», *Revista de Occidente*, CVIII, pp. 378-381.

MIRANDA JUNCO, A. (1932), «R. Nóvoa Santos: la inmortalidad y los orígenes del sexo», *Revista de Occidente*, CIX, pp. 125-128.

MIRANDA JUNCO, A. (1935), «Henri de Montherlant: *Service inutile*», *Revista de Occidente*, CXLVIII, pp. 118-121.

MIRANDA JUNCO, A. (1935), «El Greco y su destino», *Revista de Occidente*, CXLIX, pp. 241-244.

MIRANDA JUNCO, A. (1936), «Isla. Fábula. Poesía», *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo.

Fuentes secundarias

BRIHUEGA, J. (1981), *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Madrid, Cátedra.

BUCKLEY, R. & J. CRISPIN (selecc.) (1973), *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza.

ESPINOSA, A. (1980), *Textos (1927-1936)*, ed. Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife.

ESPINOSA, A. (1988), *Lancelot 28º-7º*, ed. Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

FERIA, R. (1936), *Signos de arte y literatura*, Madrid, El discreto.

FRIEDRICH, H. (1974), *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.

GUTIÉRREZ ALBELO, E. (1988), *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, recopilación e introducción Andrés Sánchez Robayna, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

La rosa de los vientos (1979[2]), ed. facsímil con estudio preliminar Sebastián de la Nuez, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria.

LÓPEZ CAMPILLO, E. (1972), *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Madrid, Taurus.

MARICHAL, J. (1993) «Una espléndida década», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-15, pp. 25-37.

MARTÍN, F.G. (1992), «El cine y la vanguardia en Canarias", en A. Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Islas Canarias, C.A.A.M. - Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 141-177.

MARTINÓN, M. (1999), «Lorca y la poesía canaria de su tiempo», *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIII, pp. 237-259.

MIRANDA JUNCO, A. (1994), *Poemas y ensayos*, ed. Rafael Fernández, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

PÉREZ CORRALES, M. (1986), *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Gran Canaria.

VALBUENA PRAT, A. (1968), *Historia de la literatura española*, Tomo IV, Época Contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 141-157
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.07

Artículo de investigación

La urbe moderna en la narrativa de Elena Fortún: espacio y significado

The modern city in Elena Fortún's narrative: space and meaning

Purificació MASCARELL

Autoría:
Purificació Mascarell
Universitat de València
purificacio.mascarell@uv.es
http://orcid.org/0000-0002-8170-9577

Citación:
Mascarell, Purificació. «La urbe moderna en la narrativa de Elena Fortún: espacio y significado», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 141-157. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.07

Fecha de recepción: 18-02-2021
Fecha de aceptación: 12-03-2021

© 2021 Purificació Mascarell

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Este trabajo presenta un análisis del espacio de la urbe moderna en la narrativa de Elena Fortún y su significado dentro de la producción literaria de la autora. Para ello, se detiene en los episodios de la saga de Celia que transcurren en el escenario de la capital madrileña y observa los vínculos entre los elementos de transformación y modernidad urbana con los personajes y sus actitudes, identificando el cosmopolitismo con la apertura de la mentalidad tradicional española hacia corrientes culturales renovadoras.

Palabras clave: Espacio; modernidad; urbe; Elena Fortún; Celia.

Abstract

This work presents an analysis of the space of the modern city in Elena Fortún's narrative and its meaning within the author's literary production. To do this, he stops at the episodes of the Celia saga that take place on the stage of the Madrid capital and observes the links between the elements of urban transformation and modernity with the characters and their attitudes, identifying cosmopolitanism with the openness of the mentality traditional Spanish towards renovating cultural currents.

Keywords: Space; modernity; city; Elena Fortún; Celia.

Si las tensiones de la modernidad en España tuvieran que sintetizarse en la vida y obra de una mujer, el nombre de Elena Fortún se perfilaría como el más idóneo. Esta «hija del XIX que abrazó la modernidad del XX en la edad adulta, y de forma tan insegura como desesperada», en palabras de Nuria Capdevila-Argüelles (2020b: 18), se erige como un crisol de valores en pugna. En su trayectoria y en su escritura se amalgaman elementos de herencia tradicional con otros característicos de la transgresión moderna: el peso del catolicismo en la formación sentimental femenina, la emancipación profesional y económica de las mujeres, la experimentación más allá de la sexualidad heteronormativa y sus consecuencias emocionales, la defensa de géneros literarios considerados menores por el canon, las intertextualidades con la tradición cuentística de raíz popular… Paradójicamente, y pese al valor simbólico y real de esta autora, Encarnación Aragoneses Urquijo (Madrid, 1886-1952) ha permanecido como una figura oculta durante demasiadas décadas, desconocida incluso para sus lectores más devotos. Parapetada tras el pseudónimo de Elena Fortún y, en segunda instancia, tras su celebérrimo personaje de ficción infantil, Celia Gálvez, la autora quedó reducida a un puñado de letras en cada portada. Así lo advierte Carmen Martín Gaite:

> Muchos de los niños españoles nacidos antes de la guerra civil, que crecimos acompañados por Celia y su hermano Cuchifritín, al ver años más tarde que también nuestros hijos disfrutaban con el relato de sus andanzas, nos quedábamos en blanco si se les ocurría preguntarnos quién fue o dónde estaba ahora esa Elena Fortún que escribió unos cuentos tan preciosos. […] A la niña que yo fui no le importaba nada de Elena Fortún (2002: 39).

En efecto, tanto el nombre como el apellido que figuraban en todas las tapas de nuestra colección resultaban un enigma que nadie se detenía a resolver. Quién era capaz de imaginar, en aquellas tardes infantiles viajando con Celia a la Costa Azul o compartiendo sus travesuras en el colegio de monjas, a Encarnación. Una mujer compleja y contradictoria —como corresponde a todo espíritu libre— cuya evolución simboliza la de la mujer española de la primera parte del siglo XX.

Basta con un somero repaso a su trayectoria para confirmarlo[1]. Educada de manera tradicional en el seno de una familia castellana conservadora; casada con Eusebio Gorbea, militar y dramaturgo frustrado que nunca digirió el éxito literario de su esposa; miembro del feminista Lyceum Club de Madrid y colaboradora en las redes culturales que establecieron las mujeres de la vanguardia

1. Hasta el presente, la más completa biografía que se ha escrito sobre Elena Fortún lleva la firma de Marisol Dorao (1999) y sigue siendo de consulta obligada para quien se acerque a investigar su obra y figura.

española; independiente y de tendencias sáficas, con las dificultades matrimoniales que esto le supuso; seguidora de las corrientes del teosofismo y el espiritismo; exiliada en Argentina con un marido que se acabaría suicidando mientras Elena regresaba a España para conseguirle una amnistía…

Si el estudio de la obra de Fortún resulta apasionante, no lo es menos conocer los avatares de su vida. Y, sin embargo, la autora ha sido sometida a una triple discriminación durante décadas, expulsada del canon literario español por, exactamente, las mismas razones que sirven hoy para reivindicarla.

En primer lugar, por su condición de moderna en un momento histórico en el que la mujer estaba situada en el centro del debate entre tradición y modernidad.[2] El olvido sistemático que han sufrido las mujeres de la Edad de Plata ha derivado en el desconocimiento de su obra por parte de la sociedad contemporánea. La actual recuperación de la memoria de las denominadas Sinsombrero está poniendo de relieve, por fin, el decisivo papel que desempeñaron en el sistema cultural del siglo pasado y en la historia del feminismo español.[3]

En segundo lugar, por su dedicación a la literatura infantil. Porque, aunque el público adulto nunca ha dejado de consumir sus textos, Fortún se dirigía a los lectores más jóvenes y en proceso de formación, siguiendo los dictados pedagógicos del Instituto Escuela y de la Institución Libre de Enseñanza, donde estudiaba su propio hijo. Convencida de que la apuesta por la educación de los niños es la única vía para la regeneración social, su nombre permanece ligado a un subgénero literario que ha interesado poco al mundo académico.

En tercer lugar, por su rotundo éxito comercial, que la aleja del concepto de literatura sacralizado por el canon. Elena Fortún constituyó un fenómeno de ventas en los años treinta, cuando la editorial Aguilar vio un filón de negocio en compilar las aventuras de Celia en formato libro. Durante los años del franquismo, los títulos de la saga siguieron vendiéndose y leyéndose. Y en la actualidad, casi cien años después de la aparición de Celia Gálvez, la niña soñadora y traviesa con aires *art déco* —el rutilante trazo del ilustrador Molina Gallent así la inmortalizó— sigue contando con una legión fiel de seguidores.

A estos tres condicionantes en la recepción de Elena Fortún —moderna, infantil, comercial—, cabría añadir un cuarto de signo político o, más bien, de

2. Sobre las modernas, y su significado en el siglo XXI, véase el reciente ensayo de Nuria Capdevila-Argüelles titulado *El regreso de las modernas* (2018), así como el ya clásico estudio de Shirley Mangini (2001).
3. Se ofrece un exhaustivo análisis de este esperanzador panorama en el trabajo «La renovación del canon literario español de la Edad de Plata: estrategias culturales para el rescate actual de las modernas» (Mascarell, 2020, 78-95).

falta de signo político. Pese a ser una mujer de convicciones republicanas que sufrió el drama del exilio, Encarnación Aragoneses nunca militó en partido alguno ni reveló una filiación política concreta.[4] Para el franquismo no fue una figura cómoda, pero en la democracia tampoco encontró su espacio entre los autores rescatados por el pensamiento progresista tras la dictadura. Ha tenido que esperar a que el desarrollo de los estudios de género, por un lado, y el auge de la investigación en literatura infantil y juvenil, por otro, permitieran su puesta al día y su incipiente estudio. Así se explica la recuperación de títulos fundamentales aún inéditos o ya descatalogados que, hoy, pueden disfrutarse gracias al trabajo entusiasta de las investigadoras María Jesús Fraga y Nuria Capdevila-Argüelles, directoras de la Biblioteca Elena Fortún de Renacimiento, y al empeño editorial de Abelardo Linares. A su catálogo remito para dar cuenta de este magnífico rescate.

Pese al avance de estos últimos años, todavía quedan interesantes parcelas por estudiar a fondo de la vida y obra de Elena Fortún, entre ellas, su estrecha relación con la ciudad de Madrid, donde nació, vivió los años más fecundos de su carrera, mantuvo una casa en propiedad durante su exilio y ambientó muchas de las aventuras que vive su personaje principal, Celia, con residencia familiar en la capital española. Sobre cómo esa ciudad de Madrid se representa en la obra de Fortún e influye en su trayectoria autorial, sobre las redes de amistad femenina que ayudó a tejer en sus calles y locales, sobre su relación con el diario *ABC* y con la editorial Aguilar, ambos con sede en Madrid, podría escribirse una monografía. En estas páginas nos limitaremos a realizar un acercamiento a la plasmación y significado de la urbe madrileña en la narrativa de Fortún, entendida esta ciudad como escenario emblemático de la modernidad española.

En el primer tomo de la serie publicada de Celia, titulado *Celia: lo que dice* (1929), se recogen las primeras peripecias de esta niña de familia burguesa madrileña que, previamente, se habían dado a conocer en las páginas del suplemento infantil *Gente Menuda*.[5] Acostumbrada a pasar las tardes en su casa con las criadas y la institutriz inglesa, o de visita en otras casas de niñas de su misma clase social, la ciudad para Celia son los paseos por el parque del

4. Aunque su compromiso con la Segunda República resulta innegable: aparte de los artículos publicados en la prensa republicana —algunos de ellos recogidos en *El camino es nuestro* (2015)—, Elena fue nombrada junto con María Luz Morales, Magda Donato y Esperanza González, miembro de la Comisión del Teatro de los Niños creada en plena Guerra Civil por el gobierno republicano y presidida por Jacinto Benavente (Nieva de la Paz, 1993: 249).
5. Para más detalles sobre la publicación de este primer volumen de la saga, véase la interesante introducción de María Jesús Fraga (Fortún, 2020a).

Retiro —un lugar muy querido para Elena, que solía llevar allí a sus hijos para que jugaran y mantuvieran contacto con la naturaleza— y los espectáculos de circo o teatro a los que asiste y donde siempre acaba armando un lío.

Pese al estilo de realismo costumbrista empleado por la autora a lo largo de su narración, la mirada de la protagonista siempre lo impregna todo de fantasía y maravilla. Este *décalage* genera fricciones entre «realidad» y «ficción» que se plasman en episodios de intensa hilaridad, provocada por el contraste que se da entre el sentido recto de las cosas en el mundo (adulto) y la personalísima visión de Celia.[6] Hay un episodio emblemático en este sentido. Tiene lugar cuando Celia, que se ha escapado de su casa para ir a conocer a la madrina de Solita, la chica de la portería, se pierde ante «una casa muy grande, toda encarnada y redonda como un castillo». Se trata de la plaza de toros de las Ventas, pero la niña desconoce el ambiente taurino y se mueve en los parámetros de los cuentos que lee y conoce al dedillo. Por eso, al ser llevada de la mano ante sus asustados padres por un aficionado que salía de ver la corrida de la tarde, Celia relata sus aventuras urbanas bajo el influjo de las historias maravillosas. En concreto, se perciben ecos de *Pulgarcito*, de Charles Perrault, en este breve parlamento de la niña: «Fui a ver al hada, papaíto, y no estaba; se había marchado con los Reyes Magos. Después estuve en el castillo del ogro, y estaban matando a él y a todos sus hijos. ¡Eran seis! Cuando los mataron a todos, unos señores me trajeron a casa...» (2020a: 104).

La urbe plantea peligros desconocidos para una niña que ha aprendido a refugiarse en su rico mundo interior, una conducta que le sirve para protegerse de la soledad que experimenta desde pequeña y que irá en aumento a medida que crezca. Por las noches, Celia se duerme sola y, a veces, tras varias horas de sueño, abre los ojos y ve entrar en su cuarto a la madre, que regresa de una fiesta a altas horas de la madrugada. La estampa nocturna resulta impactante a ojos de una criatura: las gasas del vestido, los brillos del maquillaje y las trazas de olor a perfume convencen a la pequeña de que, en realidad, su madre es un hada, con lo atributos mágicos que poseen las de los cuentos. Y en compañía de un hada es imposible que ocurra nada malo:

> Algunas veces salgo con mamá a la calle, de compras o al médico, porque cuando vamos con papá, siempre es de paseo y vamos en el auto. Con la *miss* solo voy al Retiro. Tengo miedo de cruzar las calles con ella. De la mano de mamá nunca tengo miedo. A mamá no la puede coger un coche. Ella sabe cuándo hay que pararse y cuándo hay que andar más deprisa o más despacio… Además, ella es un hada… (2020a: 147).

6. Inevitable recomendar aquí la lectura del artículo «Don Quijote y Celia: el deseo de vivir otras vidas» (Fraga, 2012, 229-246).

Sin embargo, Celia nos relata que una tarde, mientras ambas cruzan distraídas una gran avenida sin guarda de tráfico, un coche está a punto de atropellarlas. Cogidas de la mano, caen a tierra y son socorridas por los viandantes que han presenciado el percance. De vuelta a casa, manchadas de barro y dentro de un taxi, la madre exclama: «¡Ay, Dios mío! ¡Qué aturdida soy! ¡No sé cómo no nos han matado!» (2020a: 148). ¿En qué andaría pensando esta señora, paradigma de la mujer moderna y urbana, casada con un hombre de profesión liberal y posición acomodada, aficionada a viajar y a moverse como pez en el agua en sociedad? Una mujer adorada en la distancia por una hija de siete años a quien siempre trata con un toque de displicencia: ciertamente, parece que la madre de Celia está pensando en otras cosas cuando Celia intenta, de manera tan recurrente como infructuosa, comunicarse con ella. El carácter díscolo y revoltoso de la niña irrita con facilidad a la madre, abstraída en sus pensamientos o pendiente de sus obligaciones mundanas. Cabría preguntarse hasta qué punto Celia se comporta como una cría traviesa para llamar la atención de unos progenitores que delegan su crianza y diversión en otras personas.

En este sentido, la urbe se identifica con esa esfera pública que absorbe el tiempo que los padres no le dedican a Celia. En otro capítulo de *Celia lo que dice*, leemos:

> Sin hacerme caso, mamá se estaba puliendo las uñas, y yo no sabía qué hacer para aprenderme la lección.
> —Mamita, yo no puedo aprenderme esto, que es muy difícil.
> —Estudia y verás cómo lo aprendes.
> —Si estudio… ¡Si estudio mucho!
> —Pero sin orden ni concierto… ¡Ea, vete a tu cuarto a estudiar, que tengo mucho que hacer!
> —¿Qué tienes que hacer?
> —Muchas cosas, tomar la cuenta a la cocinera, escribir dos o tres cartas y salir a las seis a tomar el té con mis amigas del Lyceum (2020a: 74).

Como de pasada, en este parlamento aparece mencionado el club que resultó fundamental en el desarrollo profesional de Elena Fortún, un espacio de encuentro femenino que se funda en 1926, en Madrid, a imitación de otros clubs de mujeres europeos[7]. Con una primera sede en la histórica casa de las Siete Chimeneas, en la calle Infantas, y otra segunda en la cercana calle de San Marcos, el Lyceum Club supuso un revulsivo en el incipiente panorama cultural femenino español. Obtuvo la colaboración de las principales artistas e intelectuales de la época y sirvió de «habitación propia» para muchas

7. Han estudiado la apasionante historia del Lyceum Club, entre otros, Shirley Mangini (2006), Juan Aguilera Sastre (2011) y Rocío González Naranjo (2015).

mujeres cultas de las capas medias y altas de la sociedad madrileña. Organizado sin ayuda oficial y mediante la implicación de sus socias —que en principio debían estar casadas para formar parte—, el Club contó con el apoyo de María de Maeztu, Victoria Kent, Isabel Oyarzábal, María Teresa de León, Zenobia Camprubí, Carmen Baroja, Clara Campoamor, Concha de Albornoz, Margarita Nelken, Pilar de Valderrama, Pura de Ucelay… Las tertulias de su moderno salón de té y las numerosas conferencias que acogía su salón de actos, uno de los más activos del Madrid de la época, se vieron interrumpidas para siempre con el estallido de la Guerra Civil. Durante sus años de funcionamiento, será el escenario donde María de la O Lejárraga convencerá a Encarnación para que se dedique profesionalmente a escribir literatura infantil.

Significativamente, Fortún alude al Lyceum en este diálogo sobre ocupaciones maternas para ofrecernos pistas fundamentales de la personalidad de la madre de Celia: una mujer moderna, independiente y conectada con las redes feministas de la época. Un modelo alternativo al decimonónico «ángel del hogar» y una inspiración para Celia que, sin embargo, no podrá avanzar en el camino de libertad iniciado por su madre cuando llegue a la edad adulta, en los años cuarenta. Pero todavía estamos en la década de los treinta y la gran ciudad genera el caldo de cultivo necesario para la aparición y el desarrollo de las modernas. La madre de Celia, encuadrada en este movimiento, decide internar a Celia en un colegio de monjas —las tensiones entre modernidad y tradición no cesan—; fruto de ese paso por la institución educativa religiosa aparecen los volúmenes *Celia en el colegio* (1932) y *Celia novelista* (1934). Este último, de hecho, conduce al lector, gracias a la recién estrenada pluma de Celia sobre un cuaderno en blanco, por mundos fantásticos completamente ajenos a la urbe moderna y al realismo costumbrista[8]. Regresamos a Madrid con el cuarto libro de la saga, *Celia en el mundo* (1935), y gracias al tío Rodrigo y su decisión de sacar del colegio a Celia para que vea *mundo*, mientras sus padres están lejos, de viaje —¿China? ¿Inglaterra? ¿Francia?—. Ese *mundo* que debe conocer Celia para «espabilarse» y quitarse las tonterías que las monjas han introducido en su cabecita, según la categórica opinión del tío, se sintetiza en la ciudad de Madrid.

Por ello, en *Celia en el mundo* el principal escenario de las aventuras es el Madrid de la burguesía liberal de los años treinta, «una ciudad en crecimiento que alcanza ya el millón de habitantes gracias a la constante llegada de población rural y la reducción de la mortalidad. […] A esta evolución se suma

8. En este sentido, puede verse mi introducción a *Celia novelista* (Renacimiento, 2021), que se encuentra en prensa en estos momentos.

una creciente actividad cultural donde lo culto se mezcla con lo popular y lo tradicional con lo moderno» (Fraga, 2020a: 27). En efecto, Celia pertenece a una familia acomodada que vive en el elegante barrio de Salamanca y goza de un estatus social que le permite disponer de automóvil, chalet en la sierra y servicio contratado. Desde su posición privilegiada, la familia disfruta de actividades sociales características de la modernidad: el teatro y el cine, las visitas y los tés, los baños marinos en verano y los paseos urbanos en invierno. Con sus padres lejos y tras dejar el colegio, Celia regresa a las calles madrileñas sin perder de vista la autenticidad y el donaire de las clases populares que las habitan. Desde pequeña siente una atracción especial por las criadas, los niños que juegan en la calle, los carreteros o los monaguillos pobres, gentes con las que se siente a gusto porque carecen de protocolos absurdos y de superficialidad vacua.[9]

Madrid es el espacio escogido por el tío Rodrigo para volver razonable a Celia. Sin embargo, se convierte en el lugar donde seguirá constatando lo estúpido y desconcertante del mundo adulto. Se instala con su tío en la calle de Serrano, en una gran casona con dos criados, y pasea por las aceras de la Castellana observando el sinsentido del típico paseo matutino de los burgueses del barrio:

> Nos metemos en la acera entre los demás, como si fuéramos en procesión. El tío se quita el sombrero a cada paso, porque conoce a todo el mundo. Yo también los voy conociendo. Son los mismos de Garibay, del cine del Callao, del Retiro y de las Calatravas. […] ¡Yo me aburro! […] Me empiezo a marear, y siento algo raro en el estómago. Pero esta gente, ¿por qué pasa y repasa sin razón alguna? ¿Dónde van? No hay ningún motivo para estar dando aquí vueltas, sin seguir por la Castellana arriba o por el Prado abajo... (2006: 12).

Celia se percata de que la élite madrileña, ese cogollo de la burguesía selecta, repite rostros en todos los espacios de socialización de clase, como si detentaran en una especie de tiovivo de los acomodados. De hecho, la criatura advertirá con hastío: «No sé por qué le gusta al tío ir siempre al mismo sitio y encontrarse en todas partes a los mismos» (2006: 40). Precisamente, en un encuentro con «los mismos» de siempre, se produce el episodio más hilarante de todo el volumen. El tío de Celia va todas las tardes a un café del centro de Madrid para reunirse con sus amigos. «Dentro hay un ruido horroroso, porque todos hablan a voces y están muy enfadados» (2006: 14), describe Celia, quien le acompaña. Los métodos educativos del tío destacan por peregrinos: no resulta este un lugar idóneo para una niña de nueve años, que asiste estupefacta al

9. A la misma Elena también le interesaban las vidas y opiniones de los niños de la clase trabajadora. Véase el libro *Lo que cuentan los niños* (2019).

ambiente de ardorosa discusión en torno a las noticias que lleva la prensa del día. El café literario, centro neurálgico de las tertulias madrileñas de finales del XIX y primera parte del XX,[10] se plasma en este capítulo como un espacio donde la sociedad acomodada se dedica a criticar desde su poltrona la situación económica y social de la Segunda República, mientras las condiciones de los más desfavorecidos siguen esperando un vuelco.

Don Joaquín, el amigo reaccionario del tío, que ha combatido en la Guerra Civil y no cesa de relatar las batallas que protagonizó utilizando, para ello, terrones de azúcar —Celia le traerá soldaditos de plomo para que pueda contarlas mejor—, es un señor que «me da una palmadita en la cara y no vuelve a hacerme caso», según la niña, y solo ansía saber si el tío ha leído el *ABC* de esa mañana. «El tío dice que sí, y el otro señor le mira fijamente, como si le fuera a pegar» —qué bien traza Elena la psicología infantil, cómo Celia detecta violencia latente y, a la vez, nos hace estallar de risa—. Don Joaquín «está colorado de rabia y empeñado en que todo el mundo trabaje no sé cuántas horas», sin embargo, tendrá que soportar la reprimenda jocosa de otro contertulio, un joven médico que representa el espíritu de igualdad y apertura de la nueva etapa política: «¡Cómo quieren que los tome en serio si están siempre hablando de trabajar y son unos grandísimos holgazanes!» (2006: 17).

Fortún, con una fina ironía y a través de la mirada infantil de Celia, cuestiona el *establishment* de la alta burguesía que se dedica a la *dolce vita* mientras la incipiente República reclama el empuje de todos los estamentos para conseguir modernizar la sociedad al completo. La crítica de Elena se observa también en el episodio del aperitivo en el parque del Retiro, cuando el tío se reúne con unos jóvenes *snobs* que regresan de jugar al tenis, deporte de moda en aquellos años. Las muchachas ignoran a Celia o la tratan como a un bebé, mientras discuten sobre las bondades de las marcas de carmín del momento («¡Es mejor Coty!», «¡Estás tú fresca! Donde esté Angelus…»). Celia, a años luz de la cursilería y falta de curiosidad de estas chicas —precuelas de la «chica topolino» de posguerra— cree que el pintalabios es «un caramelo encarnado que llevan en el bolsillo siempre… No lo comen: lo chupan y lo guardan. ¡Una porquería!» y confunde un excéntrico sombrero de la diseñadora Jeanne Paquin con un nido de pájaro. De hecho, la niña recogerá el sombrero del suelo, donde su dueña lo ha dejado, y lo espachurrará para guardárselo en el bolsillo, encantada de llevarse a casa un nido para que duerma la lechuza de Basílides, la cocinera. Descubierto el estropicio, se riñe a la criatura mientras

10. Para conocer a fondo estos ambientes resulta indispensable la lectura de Antonio Espina (1995) y, en concreto sobre la tertulia del mítico Café Gijón, el libro de Marcos Ordóñez (2007).

se pone en evidencia la superficialidad de los hijos de la burguesía, ajenos al cambio social desde su burbuja de hedonismo.

También se observa un punto crítico en la descripción de la conducta mundana de los fieles que van a la misa dominical como quien va a una fiesta, más pendientes de sí mismos y de los demás asistentes que de las palabras del sacerdote y la celebración de la eucaristía:

> —Celia, eres muy revoltosa. No has parado un momento ni has dejado en paz a nadie. ¿No sabes que se viene a oír misa y no a enredar?
> —Pues nadie la oía…
> —¿Qué dices?
> —Eso. El señor del sombrero estaba jugando con el bastón; la señorita de luto estrenaba hoy el vestido, porque ¡se miraba más!... Y las de la amiga tampoco oían misa… (2006).

Un último episodio de *Celia en el mundo* nos revela el cosmopolitismo de los ambientes por los que se mueve Celia en Madrid, sin siquiera ser consciente de ello. Una tarde, el tío anuncia que irán a tomar el té con unas amigas que están de paso hacia París:

> Y fuimos a un salón de té, que no sé cómo se llama, y que es nuevo. En el vestíbulo nos dieron los billetes, como si fuéramos al teatro, y entramos en el salón grande y con mesitas alrededor de un espacio libre. […] Nos sentamos; empezó a venir gente; se llenaron las mesas, y los músicos, cogidos a los instrumentos, se pusieron a sonarlos, a ver quién podía más. ¡Dios mío, qué ruido! ¡Horrible! […] Delante de los músicos saltaba un negro haciendo gestos espantosos, y los que tocaban hacían el compás con la cabeza y con todo el cuerpo y se reían mucho… […] Me estuve quietecita viendo pasar los pantalones del negro y los zapatos, casi pisándome y haciendo el mismo ruido que si tuviera las suelas descosidas… (2006).

El ambiente frenético de la música jazz abruma a la niña, a la par que la sitúa en un contexto típico de la modernidad europea: los movimientos vanguardistas coincidieron con la eclosión de los ritmos del jazz afroamericano que llegaron a Europa tras el estallido de la Gran Guerra. A partir de 1930, comienzan a aparecer en España locales donde se puede escuchar y bailar jazz o alguna de sus muchas variantes, a veces ejecutadas por bandas de prestigio que visitaban nuestro país en sus giras, como la de la bailarina y actriz norteamericana Josephine Baker, cuya actuación en el Teatro Metropolitano de Madrid, el 10 de febrero de 1930, provocó una auténtica fiebre por el *music-hall* (*ABC*, 2010). El negro que ambienta la velada a la que asiste Celia con su tío podía ser, quizá, un célebre artista de paso por Madrid para lucir su estilo bailando claqué, aunque a la niña le parezcan terribles la algarabía general, los gestos histriónicos del

cantante y las luces cambiantes del local. Celia aún no lo sabe, pero nunca más volverá a impregnarse tan libremente de la atmósfera de la modernidad…

En *Celia y sus amigos* (1935) y *Celia madrecita* (1939), los dos siguientes tomos de la saga de Celia, la protagonista abandona la órbita urbana madrileña y se traslada a vivir en el ámbito escolar —otro colegio religioso, otro fiasco en la educación de Celia— y, posteriormente, en un entorno rural o provinciano. Destaca la temporada en Segovia, donde Celia se instala con su abuelo para cuidar de sus hermanitas, Teresina y María Fuencisla, tras fallecer la madre dando a luz a la más pequeña. De aquella etapa segoviana, merece la pena rescatar este fragmento: «Era bonito aquello. El campo, y los arroyos, y la vida igual todos los días, y las chicas que nunca habían salido de allí, y que iban por agua a la fuente, aunque tuvieran criadas… Sin saber por qué me acordaba de un cuadro que hay en el Museo del Prado» (1994: 49). Inevitablemente, Celia filtra el mundo que la rodea a través de su mirada instruida y las referencias cultas que ha adquirido en sus paseos de aprendizaje vital por Madrid. La autenticidad de la estampa campestre le remite a otra estampa ficticia, pintada en un lienzo y expuesta en las paredes de un museo, un espacio cultural paradigmático de las urbes modernas al que, simbólicamente, se retrotrae la joven a través del recuerdo. «¿*Pa* qué estudias? ¿Estudias *pa* maestra?», le preguntan las muchachas, extrañadas ante una chica de ciudad, con gustos, vestuario y actitudes tan diferentes a las suyas. «No. Ahora hago el bachillerato, y luego haré Filosofía y Letras y tal vez Derecho, y seré bibliotecaria o abogada…», afirma efusiva Celia, sin saber que los planes se truncarán, que cuando regrese a Madrid no será para proseguir sus estudios, convertirse en una profesional liberal y disfrutar de una interesante y provechosa vida adulta. Por el momento, trata de socializar con las chicas segovianas, pero la brecha cultural es enorme: «Era todo lo que yo les decía tan incomprensible para ellas, que enseguida cambiaban de conversación y me hablaban de alguna boda o de la última función del pueblo, o de las capeas de Martimiguel…» (1994: 49).

Para la protagonista de *Celia madrecita*, criada en ambientes cultos y urbanos, las conversaciones anodinas sobre capeas o bodas se contraponen crudamente a las emocionantes noticias que le llegan por carta de su amiga María Luisa. La antigua compañera le cuenta sus peripecias por la ciudad: los tés en casa de las amigas; la influencia del cine —las chicas se pintan los labios a lo Joan Crawford en el rellano de la escalera, antes de salir a la calle—; las risas en las aulas del instituto; las lecturas que va descubriendo —Thomas Mann frente a la novelita rosa— o las prendas de moda de la temporada —«Este año se llevan chaquetas de ante y casi todas nos las hemos comprado»—. Celia llora al recordar sus días de estudiante en Madrid y encontrarse, de repente

y sin remedio, en medio de un prado inmenso y silencioso a cargo de sus hermanitas. Comienza en este volumen la desintegración del personaje de Celia como emblema del mundo burgués y moderno, que prosigue con su experiencia brutal de adolescente en la guerra civil y culmina con el duro exilio y el posterior regreso a un Madrid ya franquista para casarse y callarse, como ha estudiado Capdevila-Argüelles (2018).

En *Celia en la revolución*[11], novela escrita en Buenos Aires en 1943 y solo publicada en España en 1987, la urbe de Madrid pasa de emblema de la modernidad española a capital de la resistencia al fascismo: una ciudad sitiada que sufre sobre sus calles, edificios y habitantes los terribles efectos de la contienda. Nos lo cuenta una Celia perpleja y abatida, que llega desde Segovia donde los sublevados han fusilado a su abuelo por simpatizar con la causa republicana. Le acompaña la fiel criada Valeriana, cuyo sentido común está a prueba de bombas. Vale la pena recuperar este fragmento en el que se retrata el Madrid de los primeros meses de guerra, desde la óptica de una joven de quince años, sin posicionamiento ideológico y que acaba de aterrizar en una ciudad que apenas reconoce:

> Los árboles de la plaza están como si hubiera pasado por ellos un huracán, y el suelo cubierto de ramas rotas, de hojas caídas, pero no secas —¡estamos en pleno verano!—, de papeles, de libros y de pedazos de plomo. Tomo uno y me lo pongo en la mano.
> —Es una bala. […]
> ¡Qué calor! Es mediodía y el asfalto se hunde bajo los pies. Aquí vamos a esperar el tranvía de Goya. Valeriana vuelve a decir que ha pasado un huracán por la ciudad. La calle de Preciados está levantada y los raíles del tranvía al descubierto… La tierra cruje bajo los pies en las anchas aceras, y todo está sucio y empolvado…
> Sólo se ven obreros y mujeres con la cabeza al aire y tipo de artesanas. Las tiendas tienen los cierres a medio echar y todo es de un aspecto sucio y sórdido…
> —¡Qué Madrid de mis pecados! —dice Valeriana con desilusión.
> Hay muy pocos coches y los que pasan van desatinados, como manejados por quien no sabe, y por las ventanillas asoman los cañones de los fusiles (2016: 52-53).

El tono de la novela al referirse al ambiente urbano recuerda al poema «Madrid, frente de lucha» del malagueño José Moreno Villa, uno de esos nombres menos conocidos de la Generación del 27. Su composición en octosílavos resume

11. Inevitable recomendar, para profundizar en el texto y en sus localizaciones madrileñas, el mapa interactivo realizado por María Jesús Fraga (2019) y consultable en abierto en internet, en la web de la Biblioteca Regional de Madrid.

perfectamente las características del Madrid que nos traslada Fortún, aunque en los versos el sofocante verano haya dejado paso a un otoño pasado por agua:

> Tarde negra, lluvia y fango,
> tranvías y milicianos. […]
> Los suelos están sembrados
> de cristales, y las casas
> ya no tienen ojos claros,
> sino cavernas heladas,
> huecos trágicos.
> Hay rieles del tranvía
> como cuernos levantados,
> hay calles acordonadas
> donde el humo hace penachos,
> y hay barricadas de piedra… (1937: 111-13).

No hay rastro de épica en el poema de Moreno Villa. Hay una ciudad sucia, triste, cargada de miseria, hambre y temor, una ciudad donde se respira un aire de desconcierto y tragedia. Resulta la síntesis perfecta del ambiente retratado por Fortún en *Celia en la revolución*. En sus páginas se escucha a una Celia que ha dejado atrás el espíritu infantil y risueño de los años de la Segunda República para convertirse en una joven atónita ante la destrucción de su familia, de su futuro, del mundo abierto, culto y cosmopolita que disfrutó de pequeña y cuyo epicentro estaba representado por la urbe madrileña. Transformada ahora en un espacio sometido por la violencia, en modo latente o en su más cruda plasmación, la ciudad se caracteriza por su aspecto polvoriento, desordenado y amenazador: los adoquines arrancados para servir de proyectiles, los tranvías atestados de gente silenciosa y sombría, los fusiles asomando de los vehículos requisados, pintados con siglas a brochazos y decorados con banderas rojas o negras… Destaca la insistencia de la narradora en relatar la pérdida de los modales y los formalismos en el tratamiento entre desconocidos, la irrupción de una estética femenina inspirada en las mujeres obreras —Celia reconoce sentir vergüenza al lucir esta indumentaria, nueva para ella— o la destrucción de los símbolos religiosos de la capital, acción estudiada por Manuel Delgado (1992) en su ensayo de referencia sobre esta praxis característica de los momentos revolucionarios, y contra la que se opuso el mismo gobierno republicano con campañas de concienciación sobre la necesidad de preservar el tesoro artístico nacional y evitar su pérdida irreparable.

Fortún retrata a la perfección la tensa atmósfera que impregna cada rincón de la ciudad. Alude al horror de las delaciones injustificadas y describe el miedo sordo que flota en el ambiente día y noche, sobre todo de noche, cuando se escucha el sonido de los tiros en plena madrugada, antes de que el calor

del sol esparza el nauseabundo olor de la carne en descomposición cerca de los desmontes… *Celia en la revolución* muestra la desolación de una joven inocente ante la ola de muertes arbitrarias e indiscriminadas que vivió Madrid, especialmente durante los primeros meses de la contienda.[12] Con estos terribles recuerdos junto a un equipaje exiguo y los miembros de su familia que todavía le quedan, viaja Celia rumbo a Argentina para empezar una nueva vida, tras el fin de la guerra y tal como hizo la misma Elena.

Celia institutriz en América narra las vicisitudes de una joven que debe abandonar su proyecto profesional como escritora y ponerse a trabajar en un país extranjero para contribuir a la supervivencia económica de su familia. Antes de asumir que el destino la conduce a cuidar de dos mellizas de carácter rebelde en medio de la Pampa, en las primeras páginas de la novela, Celia intenta encontrar un empleo como colaboradora en alguna publicación de la capital. Cada noche, estudia el mapa bonaerense con su padre y, cada mañana, se lanza a recorrer sin descanso la cuadrícula de largas y anchas avenidas, en búsqueda de alguna redacción que lea y acepte sus textos.

> En un ómnibus pequeño, que aquí llaman, no sé por qué, colectivos, vuelvo a rodar por la ciudad recorriendo kilómetros. Pienso que si todo este camino lo hubiera andado en Madrid ya estaría en Cercedilla… Pero no puedo distraerme. El planito de las calles que papá me ha hecho es muy incompleto y tengo que ir comprobando en todas las esquinas el nombre de las calles. (2015: 45).

Sus periplos por la vasta ciudad de Buenos Aires acentúan la tristeza que le genera constar que allí nadie conoce su carrera en España como exitosa escritora infantil y que, cuanto antes la dé por perdida, antes podrá empezar a aportar dinero a las maltrechas arcas familiares. Tras curtirse como institutriz en dos hogares en medio de la naturaleza —primero, en la finca El Jacarandá, en medio de la pampa; después, en la frontera con Bolivia, en un ámbito rural muy atrasado—, Celia regresará a Madrid para casarse, pero será ya otro Madrid, el de la posguerra, y otra Celia, destinada a las funciones domésticas de ama de casa y esposa.

Por último, en este repaso por la urbe moderna en la narrativa fortuniana, no podía obviarse su significado en la novela autobiográfica *Oculto sendero*, un texto que ha permanecido inédito hasta su rescate en 2016. Se trata del relato en

12. El Madrid de *Celia en la revolución* coincide en numerosos detalles con el que se describe en la novela *Madrid, de corte a cheka*, publicada en 1938 por el conde Agustín de Foxá, pese a que los puntos de vista narrativos se posicionen ideológicamente en distintos parámetros —la órbita falangista en Foxá; un humanismo de base cristiana en Fortún—. Para un análisis comparativo de ambas novelas, véase Mascarell (en prensa).

primera persona de la vida de la pintora María Luisa Arroyo, trasunto literario de Elena Fortún, sometida al yugo del matrimonio y de la familia de manera antinatural para su espíritu. María Luisa vive en Madrid con su marido, pero apenas tiene vida social ni transita por la ciudad. Las cuatro paredes de su casa y los problemas de Jorge, un ser abúlico, egoísta y celoso, deben ocupar, por prescripción tradicional, toda su atención. Solo cuando decide desligarse de su pareja y desempeñar una labor artística de manera autónoma en un estudio propio, la ciudad de Madrid se convierte en el escenario de sus conflictos personales, en el telón de fondo del descubrimiento de su orientación sexual.

La narradora logrará despojarse del corsé del matrimonio y comenzar una nueva vida acompañada por el círculo homosexual y bohemio de la tertulia gay del bar Dublín, a la que asiste cada tarde, con sus excéntricos personajes en los márgenes de lo heteronormativo. Un ambiente sáfico que encuentra en la gran metrópolis su tablero de juego, por ejemplo, gracias a la intimidad que permiten los utilitarios que comienzan a prodigarse por las calles de Madrid. Hace su aparición el coche como emblema de la modernidad y de la libertad femenina. Leemos en *Oculto sendero* a María Luisa diciendo:

> Yo estoy preocupada por la compra de un cochecito. Desde que tengo unos miles de pesetas en el bolsillo, solo pienso en un auto pequeño, en el que pueda ir todos los días a ver ponerse en sol, entre las encinas del Pardo… pero no quiero ir sola, esto sería una continuación de la triste vida pasada… A los dos días tengo el coche y no sé conducir… ¡Feliz casualidad! Lupe sí sabe. Por eso, al día siguiente de la compra, Lupe y yo damos nuestro primer paseo por Rosales, bajamos a la Moncloa, luego Puerta de Hierro… y al Pardo. (2016: 464).

Finalmente, María Luisa, desencantada por el fracaso de su relación sentimental con Lupe, decide marcharse a América, como también hizo Elena Fortún, aunque impelida por razones más terribles, como ya sabemos. Marisol Dorao, en su biografía *Los mil sueños de Elena Fortún*, explica que tras su regreso a España a finales de los años cuarenta, Fortún decide permanecer en Barcelona, «una hermosa ciudad con clima húmedo, que, como ciudad marítima le recordaba mucho a Buenos Aires […]. Madrid no le apetecía nada, quizás porque la nueva línea de vida que había emprendido le hacía querer cortar de raíz con su pasado. Y ese pasado, en Madrid, le saldría al encuentro en cada esquina» (1999: 285). La relación conflictiva con ese Madrid que le cuesta reconocer como propio está recogida en las cartas a su amiga argentina Inés Field, editadas recientemente por Nuria Capdevila (2020b). Elena todavía hará un par de viajes a Madrid antes ser internada en un sanatorio catalán. Querrá atisbar las señales del Madrid de su infancia, las tiendas y las iglesias donde iba cogida de la mano de su madre, aunque evitará reanudar las relaciones con algunas de

las amistades de su etapa del Lyceum Club. La capital albergaba demasiados recuerdos y algunos, en la vejez de Fortún, se volvían dolorosos e innecesarios. No así la recuperación de la memoria y la obra de esta escritora fundamental, cuya función de eslabón entre la tradición y la modernidad política, social y cultural de España sigue siendo hoy imprescindible reivindicar.

Bibliografía citada

ABC, «La Venus de ébano» (7/02/2010): https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-venus-ebano-201002070300-1133597194615_noticia.html [consulta: 12 febrero 2021].

Aguilera Sastre, Juan (2011), «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español», *Brocar*, 35, pp. 65-90.

Capdevila-Argüelles, Nuria (2018), *El regreso de las modernas*, València, La Caja Books.

Capdevila-Argüelles, Nuria & Fraga, María Jesús (2015), *Elena Fortún y Matilde Ras. El camino es nuestro*, Madrid, Fundación Banco de Santander.

Castillo, Fernando (2016), *Los años de Madridgrado*, Madrid, Fórcola.

Delgado, Manuel (1992), *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antirritualismo en la España contemporánea*, Barcelona, RBA.

Dorao, Marisol, (1999), *Los mil sueños de Elena Fortún*, Cádiz, Alboroque.

Espina, Antonio (1995), *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza.

Fortún, Elena (1992), *Celia en el colegio*, Madrid, Alianza.

Fortún, Elena (1994), *Celia madrecita*, Madrid, Alianza.

Fortún, Elena (2006), *Celia en el mundo*, Madrid, Alianza.

Fortún, Elena (2016), *Oculto sendero*, ed. N. Capdevila-Argüelles, Sevilla, Renacimiento.

Fortún, Elena (2018), *Celia se casa*, ed. N. Capdevila-Argüelles, Sevilla, Renacimiento.

Fortún, Elena (2019), *Lo que cuentan los niños: entrevistas a niños trabajadores (1930-1931)*, ed. M. J. Fraga, Sevilla, Renacimiento.

Fortún, Elena (2020a), *Celia lo que dice*, ed. M. J. Fraga, Sevilla, Renacimiento.

Fortún, Elena (2020b), *Cartas a Inés Field*, tomo 1 y 2, ed. N. Capdevila, Sevilla, Renacimiento.

Fortún, Elena (2021), *Celia novelista*, ed. P. Mascarell, Sevilla, Renacimiento (en prensa)

Fraga, María Jesús (2021), «Don Quijote y Celia: el deseo de vivir otras vidas», *Anales cervantinos*, 44, pp. 229-246.

Fraga, María Jesús *et al*. (2019), «Cartografía interactiva del Madrid de *Celia en la revolución* de Elena Fortún», Portal del Lector, Biblioteca Regional de Madrid: http://www.madrid.org/celia-revolucion/ [consulta: 12 febrero 2021].

García Martínez, J.M. (1996), *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España 1919-1996*, Madrid, Alianza Editorial.

González Naranjo, Rocío (2015), «Ilustres tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina», *Locas. Escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*, eds. M. Martín Clavijo, M. González de Sande, D. Cerrato & E. Moreno Lago, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 721-734.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.

Martín Gaite, Carmen (2002), *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama.

Mascarell, Purificació (2020), «La renovación del canon literario español de la Edad de Plata: estrategias culturales para el rescate actual de las modernas», *Transcultural Spaces and Identities in Iberian Studies*, eds. M. Gant & S. Rocha, Cambridge Scholars Publishing, pp. 78-95.

Mascarell, Purificació (en prensa), «La Guerra Civil desde la periferia del canon literario español: *Madrid, de corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá y *Celia en la revolución* (1943), de Elena Fortún», *Anejos de Quaderns de Filologia*, ed. A. Ricós, Universitat de València.

Moreno Villa, José (1937), «Madrid, frente de guerra», *Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, pp. 111-113.

Nieva de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ordóñez, Marcos (2007), *Ronda del Café Gijón*, Madrid, Aguilar.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 159-188
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.08

Escrito en el aire... para seguir pisando suelo[1]. Cartas inéditas de Ferrari a Rafael Alberti (1963-1965)

Escrito en el aire… para seguir pisando suelo. Unpublished letters from Ferrari to Rafael Alberti (1963-1965)

Jesucristo RIQUELME POMARES

Autoría:
Jesucristo Riquelme Pomares
Academia Internacional de Ciencias, Tecnología y Humanidades (AICTEH)
Jriquelme116v@cv.gva.es
https://orcid.org/0000-0001-8154-2204

Citación:
Riquelme Pomares, Jesucristo. «*Escrito en el aire…para seguir pisando suelo*. Cartas inéditas de Ferrari a Rafael Alberti (1963-1965)», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 159-188. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.08

Fecha de recepción: 24-03-2021
Fecha de aceptación: 13-04-2021

© 2021 Jesucristo Riquelme Pomares

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

El artista plástico argentino León Ferrari y el escritor Rafael Alberti se conocieron, en 1959, durante el exilio americano del poeta español. Desde 1962 Ferrari ilustró composiciones literarias de Alberti: en 1964 publican el libro conjunto *Escrito en el aire*. Ambos artistas mantuvieron una fluida correspondencia de fina amistad. Publicamos cinco cartas inéditas, dirigidas por Ferrari a Alberti, entre 1963 y 1965, en las que el argentino comenta varios asuntos de interés creativo del arte contemporáneo: la elaboración de obras pictóricas, montajes e instalaciones y los asuntos polémicos que las inspiran: la denuncia política y social. Ferrari se enfrenta con vehemencia a la guerra de Vietnam, a la Iglesia católica enajenante, reaccionaria y cómplice de injusticias y desequilibrios económicos que se perpetúan y al poder inicuo y capitalista.

Palabras clave: Ferrari; Alberti; tándem poeta-pintor; arte contemporáneo; literatura del exilio.

1. *Escrito en el aire* es el título de un librito ideado por el tándem Alberti-Ferrari, un poeta y un pintor, en 1963-1964. *Seguir pisando suelo* proviene de una carta de M.ª Teresa León, la mujer de Alberti, dirigida a su amiga Perla Rotzait (14 de octubre de 1963), cuando los Alberti han trasladado su domicilio de Buenos Aires a Roma: «Se me ha ocurrido que cuando venga alguien en *barco* me compres una o dos pieles de toro grises para la casa de Milán. Sería una manera de seguir pisando *suelo* argentino».

Abstract

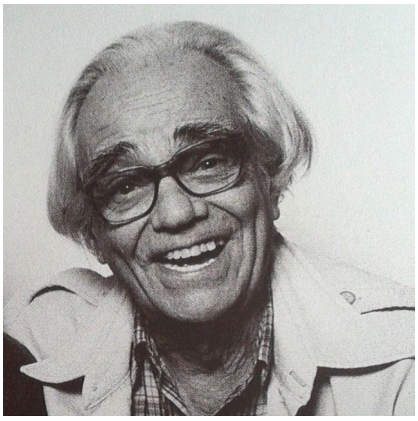
The Argentine plastic artist León Ferrari and the writer Rafael Alberti met, in 1959, during the American exile of the Spanish poet. From 1962 Ferrari illustrated Alberti's literary compositions: in 1964 they published the joint book *Escrito en el aire* [Written in the air]. Both artists maintained a fluid correspondence of fine friendship. We publish five unpublished letters, addressed by Ferrari to Alberti, between 1963 and 1965, in which the argentine comments on several issues of creative interest of contemporary art: the elaboration of pictorial works, montages and installations and the controversial issues that inspire them: political and social denunciation. Ferrari vehemently confronts the war in Vietnam, the alienating, reactionary and complicit Catholic Church in perpetuating injustices and economic imbalances, and the unjust and capitalist power.

Keywords: Ferrari; Alberti; tandem poet-painter; contemporary art; exile literature.

La figura artística del argentino León Ferrari (Buenos Aires, 3 de septiembre de 1920-25 de julio de 2013) se ha puesto de relieve en el mundo cultural español con la exposición *La bondadosa crueldad. León Ferrari 100 años* que, con motivo del centenario de su nacimiento, se mostró en el Centro de Arte Reina Sofía (CARS), de Madrid (16 de diciembre de 2020-12 de abril de 2021).[2]

León Ferrari y Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1902-1999) mantuvieron una estrecha relación durante el exilio argentino del gaditano y, posteriormente, en una amistosa correspondencia durante el exilio italiano. Alberti y María Teresa León,[3] con su hija Aitana, permanecieron exiliados en Argentina de 1940 a 1963. Ese año comenzará un nuevo exilio, en Italia, hasta 1976, momento en que regresarán a la España de la recuperación democrática.

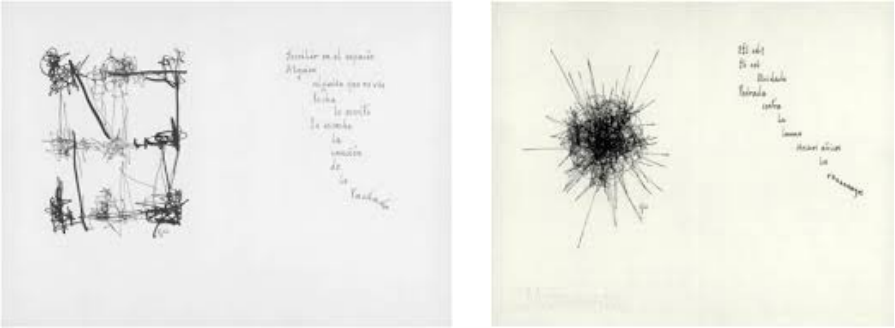
2. Exposición organizada por los museos Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España), Van Abbermuseum (Eindhoven, Países Bajos) y Musée National d'Art Moderne-Centre Pompidou (París, Francia), en colaboración con la Fundación Augusto y León Ferrari Arte y Acervo (FALFAA, Buenos Aires, Argentina). Poco antes, el 3 de octubre de 2019, se inauguró, en el Centro Cultural de España en Córdoba (Argentina), la muestra Te escribiré siempre. Correspondencias. Rafael Alberti-León Ferrari, organizada por la AECID española (la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo) y la FALFAA, con la colaboración de la Fundación Rafael Alberti, cuya comisaria fue Rosa Lesca; el 1 de diciembre de 2020, la muestra viajó al Centro Cultural de España en Buenos Aires.
3. María Teresa León Goyri (Logroño, 1903-Madrid, 1988) desarrolló una importante labor como escritora de cuentos, novelas, teatro, guiones cinematográficos y ensayos desde 1928 hasta los años setenta.



León Ferrari

Ferrari y Alberti se conocieron en la inauguración de la exposición que el argentino realiza en noviembre de 1959 en la galería Galatea, de Buenos Aires. Los primeros años sesenta supondrán un cambio en la concepción artística de Ferrari: en primer lugar, en 1962 comienza a trabajar sus dibujos abstractos que muy pronto le llevarán a obras de garabatos en renglones que remedan o recuerdan la escritura manual de las palabras, legibles o ilegibles, respectivamente; en segundo lugar, centra su creación artística en piezas heterogéneas (y heterodoxas) –pinturas, collages, montajes, instalaciones, modelados, ensamblajes...– sobre asuntos polémicos de denuncia política y social. Ferrari se enfrenta con vehemencia contra la guerra –la guerra de Vietnam es el detonante–, contra la Iglesia enajenante, reaccionaria y cómplice de injusticias y desequilibrios económicos que se perpetúan y contra el poder inicuo y salvajemente capitalista.

De manera asidua, Ferrari ilustra composiciones literarias de Alberti desde el 11 de noviembre de 1962, según hace constar el propio pintor argentino en su detallado *Cuaderno de notas*, que se custodia en la actualidad en la FALFAA, en Buenos Aires. Inicialmente acomete la expresión plástica de los poemas «Cabellos rizados» y «A la línea»: son garabatos y no letras distorsionadas, ciertamente, por tanto, ilegibles. El día 17 de ese mismo mes de noviembre anota Ferrari: «Estuve con Rafael, leyó algunos poemas (...). Empecé a trabajar en el poema "Sermón de la sangre" con la idea de hacer algo muy complejo (ya sea tinta negra o colores) y encima (directamente sobre el papel o sobre un celofán aplicado) en rojo, la sangre» (p. 5r). Los dibujos para los poemas de Rafael Alberti culminarán en el libro *Escrito en el aire*, que se publicará en 1964.

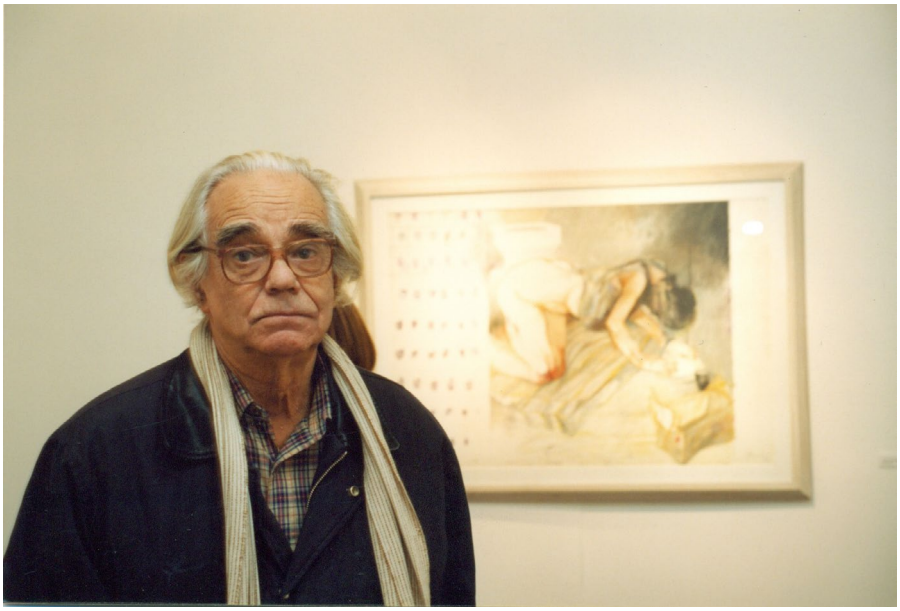


Imágenes del libro Escrito en el aire (1964): ilustraciones de Ferrari y poemas de Alberti

La correspondencia entre los dos artistas será abundante y reveladora de una fina amistad y de una complicidad creativa del máximo interés.[4] Las cinco cartas inéditas que comentamos en estas páginas pertenecen al archivo de la Fundación Rafael Alberti (El Puerto de Santa María, Cádiz). Nos han llegado, después de las conversaciones directas con Enrique Pérez Castallo durante el verano de 2020, por mediación de Miguel Jiménez Buendía.[5]

Transcribimos literalmente el texto de León Ferrari con el respeto escrupuloso de los documentos originales: no añadimos tildes, ni signos de puntuación, etc. ajenos al autor, y mantenemos, por supuesto, las formas dialectales del español argentino. Se trata de tres misivas manuscritas y dos mecanografiadas.[6]

4. Nuestra gratitud a Julieta Zamorano (FALFAA), nieta de León Ferrari, por su aval y permiso para publicar los contenidos de estas misivas.
5. Agradezco las gestiones de Miguel Jiménez Buendía que, en visita personal (9-11 de septiembre de 2020), obtuvo de Enrique Pérez Castallo, responsable de la Fundación Rafael Alberti, copia de los originales de las cinco cartas, propiedad de la Fundación en El Puerto de Santa María, que Pérez Castallo me había apalabrado; son los documentos C-717 a C-721. Así lo anunció Miguel J. Buendía en la revista digital *Ondas Ayvu*: «A 100 años del nacimiento de León Ferrari y la exposición que está por venir a Paraguay» (http://www.ondasayvu.com/uncategorized/a-100-anos-del-nacimiento-de-leon-ferrari-y-la-exposicion-que-esta-por-venir-a-paraguay). Para 2021, Jiménez Buendía pergeña en estos momentos el proyecto de edición completa del epistolario de ida y vuelta, entre Ferrari y Alberti: una edición comentada e ilustrada, con imágenes de los originales, en el marco de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), con la colaboración la FALFAA, la Fundación Rafael Alberti, el Instituto Cervantes y expertos en la vida y obra de Rafael Alberti, con el apoyo coordinador de la oficina de la AECID en Asunción (Paraguay).
6. Hemos optado, por motivos de extensión, deshacer el lineado del original: para ello recurridos a unos pocos signos convencionales en esta edición: / (final de línea), // final de párrafo, a (anverso), r (reverso), p. (página), *c.* (*circa*).



León Ferrari

Para nuestras anotaciones hemos recurrido a la correspondencia de Alberti a Ferrari: a) la publicada en la segunda edición de *Escrito en el aire*, Buenos Aires, Lamarcaeditora, 2016 –2013[1.ª]–, que incluye varias cartas del español al argentino; b) la reproducida digitalmente en el International Center/Centro Internacional de las Artes de las Américas (ICAA), en su sección Documentos de arte latinoamericano y latino (Houstom, Texas); c) la recogida en el amplio corpus incluido en la exposición *Escrito en el aire* (Córdoba, Argentina, 2019). Asimismo, nos hemos apoyado en el epistolario de María Teresa León a Perla Rotzait, su amiga y administradora argentina, y en el *Cuaderno de notas* de Ferrari, iniciado el 6 de noviembre de 1962, donde el artista argentino registra y comenta, casi a modo de diario, el proceso de cada una de sus obras e ideas fundamentales de su quehacer creativo, sin omitir apuntes de su vida personal y de sus amistades (archivo de la FALFAA). Igualmente ha sido relevante *Cronology*, de Andrea Giunta, que incorpora algunas cartas y entrevistas de Ferrari a la autora. No ha resultado sencillo descifrar las muchísimas menciones y alusiones de estas misivas privadas, pero estamos satisfechos de poder presentar, como homenaje a ambos creadores, esta edición exhaustiva y escrupulosa de la correspondencia de Ferrari a Alberti de los años 1963 a 1965.

Carta 1[7]

[a]
Castelar[8] 10/7/63[9]

Caro[10] Rafa. Recibimos tu carta. Me alegro mucho de sentirte tan bien. / Se ve que Europa ha sido para Uds una especie de sedante, pero mejor / que eso porque el sedante es siempre artificial y Europa, nuestra Italia[11], / es algo vivo y caliente. Parece que se encontraron con Schwarz[12] / y Passoni[13]. Son dos tipos

7. Carta manuscrita, con bolígrafo de tinta roja, en una hoja por ambas caras. Documento León Ferrari. C-720 (Fundación Rafael Alberti).
8. León Ferrari escribe desde Castelar, poblado situado al oeste del Gran Buenos Aires (provincia de Morón), a unos 30 km de la capital argentina. Desde 1950 a 1976, el matrimonio León Ferrari y Alicia Barros Castro, con sus hijos, vive en una zona arbolada y poco habitada, en una casa exenta, con viñas, que el padre de León, Augusto César León, había comprado para solaz familiar de los fines de semana. El topónimo *Castelar* procede del escritor y político liberal español Emilio Castelar (Cádiz, 1832-San Pedro del Pinatar, Murcia, 1899), presidente de la Primera República española (durante casi cuatro meses, entre 1873 y 1874). Se homenajeó al político español con motivo de la inauguración de la estación del ferrocarril en 1913: aquel fue el pistoletazo de salida de la expansión urbana de la llamada Loma Verde, hasta entonces formada por quintas rurales y de veraneo. En 1965, Castelar contaba con más de 50 000 residentes: fue declarada ciudad en 1971 y recientemente ha llegado a superar los cien mil habitantes en poco más de 20 km^2.
9. Lugar y data, en el original, vienen colocados en las cinco cartas alineados a la derecha de la hoja.
10. *Caro*: En italiano, 'querido'.
11. Ferrari y Alberti no coinciden nunca en Italia. Los Alberti dejan Buenos Aires en 1963 y fijan su hogar en Roma, hasta 1976. León Ferrari, con su familia completa –su mujer y sus tres hijos–, se ven obligados a trasladarse a Florencia y luego a Roma en 1952, hasta 1955, para atender a la pequeña Marialí, aquejada de meningitis tuberculosa. En diciembre de 1961, Ferrari, solo, retornó a Italia: alquiló un taller en Milán hasta abril de 1962, en la calle Santa María in Capella. En este contexto comienza sus dibujos abstractos e ilustra los primeros poemas de Alberti. Durante esa estancia de cinco meses, Ferrari se aloja en la vivienda de su cuñado Florentino Barros Castro, hermano de Alicia.
12. Arturo Schwarz (Alejandría, Egipto, 1924) fue un afamado marchante milanés: fue el marchante del pintor francés Marcel Duchamp y amigo de André Breton y Man Ray; también fue poeta y coleccionista de arte dadaísta y surrealista, principalmente. De padre alemán y madre italiana, fijó su residencia en Milán en 1952, donde regentó una editorial de arte independiente; ese espacio se convirtió, en 1961, en la importante galería Schwarz. Dirigió los primeros pasos pictóricos de Pablo Matta Echaurren (Roma, 1951), hijo del pintor surrealista chileno Roberto Matta (Santiago de Chile, 1911-Civitavecchia, 2002). Poco antes de cumplir sus 75 años, impulsó el Museo de Israel, en Jerusalén, con la donación de más de 700 obras, entre las que destacan los cuadros surrealistas *Ensayo surrealista* (1934) de Dalí y *El castillo de los Pirineos* (1959), de Magritte. Schwarz era buen conocedor, en aquellos años 60 de la obra de León Ferrari. En 1962, durante la breve estancia de Ferrari en Milán, atraído Schwarz por la riqueza de los alambres soldados de las esculturas de Ferrari, insta al artista argentino a confeccionar el primer grabado de su etapa de escritura abstracta. Más tarde en ese mismo año, Ferrari inicia

muy diferentes. Schwarz es mas sensible y pro- / fundo, pero me parece que los dos pueden ser muy buenos amigos / allá en Milan. Gracias por tus noticias y gracias por llevar esos / dibujos[14] de nuevo. //

Bueno aqui, como te puedo explicar. Yo voté en blanco[15] y estuve clava- / do en una mesa como suplente del presidente (del presidente de la mesa, / no de Illia[16]), los rojos, rojizos, compañeros de ruta rumbo a Calcuta, / votamos en blanco, además votaron en blanco los que no creen en el / voto en negro o en rojo, y ademas, me imagino, votaron asi algunos / retornistas peronistas[17]. Pero muy pocos. De modo que casi todo aquel

---

sus dibujos escritos a raíz de los poemas de Alberti «Cabellos rizados» y «A la línea»: este proceso concluirá con un tándem artístico, poeta-pintor, en el librito *Escrito en el aire* (1963-1964). Ferrari anota en su cuaderno (17 de noviembre de 1962) que, habiéndose encontrado con Alberti, éste le lee algunos de sus poemas y, estimulado por su plasticidad, comienza a trabajar sobre uno de ellos, «Sermón de la sangre». *Vid.* Andrea Giunta, *Chronology*, León Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2006. *Vid.*, para desvelar el libro conjunto de Alberti y Ferrari, el artículo de Rosa Sarabia «*Escrito en el aire*: confabulación de escrituras», *Tintas, Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Milán, Università di Milano, ed. y coord. de Raúl Díaz Rosales, marzo, 2014: 503-515.

13. Franco Passoni fue un reconocido crítico de arte, autor de numerosos libros y promotor artístico. Ferrari, por mediación de Passoni, en octubre de 1962, expuso varios dibujos en la galería Levi, regentada en su Milán natal por Beniamino Levi. Envió Ferrari sus dibujos desde Buenos Aires. Passoni fue el comisario de la exposición *Joan Miró, obras selectas 1924-1960*, en la Levi de Milán, cuyo catálogo editó, con el sello Artelevi, en 1972.
14. Entre esta palabra y la siguiente, Ferrari dibuja unos garabatos como ilustración, hasta la posible escritura en los trazos finales de la expresión *de regreso*. El 26 de diciembre de 1962, Ferrari había comenzado a introducir palabras mezcladas en los recorridos ilegibles de líneas de sus dibujos. (*Vid.* Giunta, *Cronology*).
15. Alberti comenta este voto en blanco de Ferrari en su carta desde Bucarest (Rumania) el 16 de agosto de 1963: «Veo que el voto en blanco no te sirvió de nada; mejor dicho, sí, para perder una cena». Misiva en la edición de *Escrito en el aire* (2016: 46-47), reproducida por el ICAA (Record ID: 749318). En la p. 46 de la edición mencionada se data esta carta en **Bwarst*, cacotranscripción de *Bucarest*.
16. Arturo Umberto Illia (1900-1983), presidente de Argentina entre el 12 de octubre de 1963 y el 28 de junio de 1966, perteneciente al partido Unión Cívica Radical (y, posteriormente, a Unión Cívica Radical del Pueblo). Las elecciones democráticas se realizaron el 7 de julio de 1963, tres días antes de esta misiva. Illia fue depuesto por el golpe de Estado que puso *de facto* como presidente de la Nación Argentina al general Juan Carlos Onganía.
17. Juan Domingo Perón (1895-1974) presidió la Nación Argentina en tres ocasiones: las dos primeras como líder del Partido Peronista, a) 1946-1952 (con la presencia creciente e influyente de su segunda esposa María Eva Duarte –Eva Perón, *Evita*–,) y, en nuevas elecciones, b) 1952-1955, hasta el golpe de Estado militar: Evita falleció en 1952; y, finalmente, las terceras, c) 1973-1974, con la nueva nomenclatura de Partido Judicialista, sustituido por María Estela Martínez de Perón, su nueva esposa: Isabel Perón, *Isabelita*. Perón fue, en efecto, el creador de uno de los movimientos populistas más candentes en Argentina: el peronismo, de raigambre obrera y sindicalista. En los años sesenta, en un

65% que el innombrable tuvo en la belle epoque[18], [*sic*] se esfumó y / volvió a conforizarse en sobrecitos para los radicales.[19] Es curioso lo / que ahora sucede, como pasar de una endiablada musica concreta / con alaridos retorcidos a un tranquilo Chopin; sabés, de repente todo / se aflojó. Y bueno que venga Illia y veamos que pasa. La noche / antes del 7/7/63[20] me emborraché con unos amigos, airadas discusiones, / todas izquierdizantes, hicimos una apuesta sobre las elecciones. Yo puse / 45% en blanco y 10% Illia. Salió 16% en blanco y 26% Illia, / perdí una cena.[21] Pero de todos modos esta elección es como pasarle / el trapo al pizarrón y escribir de nuevo las cuentas, la sintaxis, / la ortografía. Los militares con su maquiavelica inteligencia (por lo / menos Osiris Villegas[22] aparenta serlo) quebraron el eje Bariloche-Madrid- /

ambiente de inestabilidad política, dominado por recurrentes dictaduras militares, latía un impulso de que retornara el carismático político, exiliado en España: este movimiento era el defendido por los retornistas peronistas, caracterizado por su lucha contra el imperialismo y el capitalismo deshumanizador y contra las acciones reaccionarias de la Iglesia católica. El cabecilla de la poderosa Unión Obrera Metalúrgica argentina, Augusto Timoteo Vandor, comenzó a planificar los preparativos de la Operación Retorno; sin embargo, llegado el momento, el propio presidente argentino Arturo Illia, el 1 de diciembre de 1964, impidió que Perón regresara del exilio y solicitó a la dictadura militar de Brasil que lo detuviera en la escala de su avión regular Madrid-Buenos Aires, y lo devolviera a España, donde residía desde 1960. Perón volvió a Argentina del exilio en 1972 y el peronismo ganó las elecciones en 1973.

18. El *innombrable* es Perón. Con *la belle époque* se refiere al decenio de los dos gobiernos de Perón en las de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. *Casi todo aquel 65%* alude al porcentaje que logró Perón en las segundas elecciones, realizadas el 11 de noviembre de 1951: su partido consiguió el 63,51% de los votos; le siguió la Unión Cívica Radical, con Ricardo Balbín y Arturo Frondizi como líderes, que alcanzó el 32, 33%. Estas cifras se repitieron cuando los retornistas peronistas anunciaban el regreso del líder carismático: el 23 de septiembre de 1973, el conjunto del voto peronista (Frente Judicialista de Liberación y Frente de Izquierda Popular) sumó un 61,85%.
19. En las elecciones celebradas el 7 de julio de 1963, el voto electoral concedió un 35,29% a la Unión Cívica Radical del Pueblo, liderada por el que sería presidente de la nación, Arturo Illia: el voto electoral representó un 31,90%. El voto en blanco rozó nada menos que el 20%: exactamente un 19,41% del voto popular introducido en las urnas, casi dos millones de argentinos; la gran cantidad de votos en blanco se debió a la proscripción del peronismo: era una manera de manifestar la desafección política de muchos de sus simpatizantes. La participación ciudadana fue notoria: el 85,5%.
20. 7 de julio de 1963: Día de las lecciones presidenciales de Argentina.
21. Los datos oficiales fueron los recogidos en la nota 19: casi 20% en blanco y casi 32% para Illia. Ferrari escribe apenas dos o tres días después de las elecciones.
22. Osiris Guillermo Villegas, (1916-1998), militar, opositor del gobierno de Juan Domingo Perón. Al parecer el 2 de abril de 1963 sobrevivió a un atentado que le hirió gravemente en el cuello por un disparo de pistola: en ese momento Villegas organizaba las elecciones presidenciales del 7 de julio con la promesa de la proscripción del Partido Peronista y la censura de todas las listas de secuaces y sospechosos neoperonistas. Ya sabemos que,

[r]
Montevideo-Moscú-Roma (Roma por expapa rojo).[23] Frondizi se / quedó congelado en Bariloche, el retornista sin votos blancos ni / incoloros. Frigerio[24], a quien le importa ahora Frigerio.[25] / Pero si Illia anula los contratos petroleros y rompe con el Fondo[26], / la cosa sería muy linda. Y quien te dice que a lo mejor hace / lo que prometió. Dicen que es de una honestidad inaudita. Sería / bueno que justamente un radical del pueblo, que nosotros conside- / rabamos como derecha, haga lo que no hizo Arturo Peron[27]. / Ya te contaré mas adelante. Por ahora han sacado otro decre- / to reglamentando aquel sobre proscripción del

en esas elecciones, triunfó Arturo Illia, pero se afeó su victoria con el elevado voto en blanco, que evidenciaba la protesta de los sectores peronistas.

23. El eje que traza Ferrari responde a motivos de la historia política: Bariloche-Madrid-Montevideo-Moscú-Roma –una correría de ida y vuelta– En Bariloche era donde estaba confinado sin libertad, desde su derrocamiento (el 29 de marzo de 1962), el expresidente Arturo Frondizi, presidente argentino de 1958 a 1962: primero, en la isla Martín (Río de la Plata) y, recientemente, un año después (el 3 de marzo de 1963), en la residencia Michay, en la laguna El Trébol, en San Carlos de Bariloche. Madrid era el lugar de exilio de Perón en esta época: desde 1960 vivió en Torremolinos, pero, pronto fijó residencia en Madrid (definitivamente, en una quinta construida para él en Puerta de Hierro). Montevideo (Uruguay) había sido el lugar de exilio del colaborador de Frondizi, Rogelio Julio Frigerio. (Véase la nota siguiente). Moscú, metrópoli del comunismo oficial y capital rival del poder de EE. UU. y sus sombras iberoamericanas durante la guerra fría, tras la II Guerra Mundial. Y, finalmente, Roma, «por el expapa rojo», Juan XXIII, Giuseppe Roncalli (1881-1963), quien, durante su pontificado (1959-1963), había publicado la encíclica *Pacem in terris*, reconociendo los derechos y deberes del hombre como fundamento de la paz: no en vano, era conocido como el *papa bueno*, el convocante del Concilio Vaticano II; Juan XXIII había fallecido recientemente, el 3 de junio de 1963: el papa vigente en el momento de la misiva de Ferrari era Pablo VI, Giovanni Battista Montini.
24. Rogelio Julio Frigerio (1914-2006) fue cofundador del Movimiento de Integración y Desarrollo, junto con Frondizi. Lideró con él, desde 1956, la Unión Cívica Radical Intransigente. Frigerio impulsó la alianza con el peronismo en 1958, y este pacto *secreto* dio la victoria democrática a Frondizi al año siguiente.
25. A la última oración le faltan signos de puntuación interrogativos o exclamativos: a modo del informal *interrobang* inglés (o 'exclarrogativo' español). Lo mismo parece ocurrir en otros pasajes, como dos líneas más abajo.
26. *Fondo*: Fondo Monetario Internacional.
27. *Arturo Perón*: Arturo Perón Jáuregui responde al nombre del sobrino de Juan Domingo Perón, el expresidente. Arturo fue el hijo menor de Mario Avelino Perón y de Eufemia Jáuregui. Quizás estamos ante un lapsus de escritura o un híbrido irónico.

comunismo.[28] Por / eso y en señal de protesta y desagravio te escribo en rojo. Pero en / resumen la situación política es [garabatos][29] //

Les encontramos casualmente a Maruta y su marido en casa de / otros amigos.[30] Son muy simpaticos sobre todo ella ya que es mujer. / Nos invitaron a su casa, tu casa, mi casa, el sabado 14/7/63 / en homenaje a la toma de la Bastilla. Y si tomaramos Villa

Devoto[31]?. [*sic*] Será muy conmovedor volver a tu casa. Los recor- / daremos mucho a los tres. //

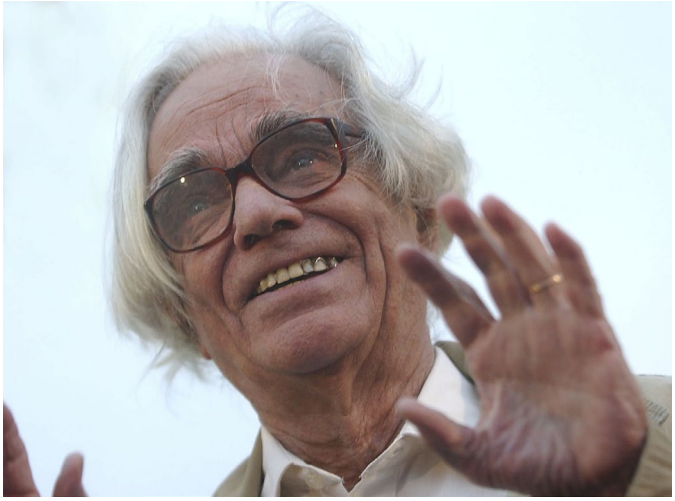
28. Por el decreto 3855/1955 se disolvía el Partido Peronista en sus ramas, imputándole desempeño y vocación liberticida. El decreto 4161/1956, promulgado el 9 de marzo (Boletín oficial de 6 de abril), proscribía el peronismo y penaba con prisión a quien poseyera fotos de Juan Domingo Perón o de Eva Perón, o a quien hiciera apología de sus ideas o pronunciara sus nombres propagandísticamente. El decreto se mantuvo vigente hasta el 18 de noviembre de 1964, con excepción del período presidencial de Arturo Frondizi. Como decreto-ley 7165/1962 fue puesto en vigor nuevamente el 10 de julio (Boletín oficial de 24 de julio de 1962) y, pese a estar vigente la reglamentación anterior, el 10 de abril de 1963 se aprobó un nuevo decreto-ley 2713/1963 (Boletín oficial de 17 de abril de 1963).
29. Garabatos de caos hasta el final de línea.
30. Maruta y su marido se han quedado en la quinta de Leloir de los Alberti, la *arboleda perdida* argentina. En carta de M.ª Teresa León a Perla Rotzait, recibida por ésta el 3 de junio de 1963, leemos: «En casa quedó una lámina del libro persa que estaba destinada a Jorge Payró. ¿Por qué no la reclamas a María para él? o a Violeta o a la propia Maruta, pobre que debe [de] estar luchando con los fantasmas y papeles albertianos. Diles que en el sótano hay un vidrio que pueden hacer cortar para la mesa del cuarto de Rafael» (*cit*. por Irma Emiliozzi, *Cartas de María Teresa León a Perla y Enrique Rotzair (1960-1971): memoria de una amistad*, *Cuadernos AISPI*, Buenos Aires, 2014, pp. 193-212; cita, p. 204).
31. *Villa Devoto*: Denominación coloquial de la cárcel de Devoto –en el barrio homónimo–, sita en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), construida en 1927. Se asocia la toma de la Bastilla parisina –en el marco de la Revolución francesa– a la toma de la prisión bonaerense. En una carta de Alberti a León Ferrari, de 1965, el gaditano bromea en relación con su atrevimiento sobre la guerra de Vietnam con su inmersión en el nuevo pop-art: «Mi querido León: Lo del Vietnam es asqueroso. ¿Quién puede callarse? (...). Muy buenas e impresionantes las cosas que me mandas. Dudo que te las dejen exponer ¿Ha cambiado tanto la Argentina? Sería estupendo por parte de Romero Brest (salúdalo) (...). Sería muy bello no tener que hacer lo que estás haciendo ni yo escribir lo que a veces escribo, pero basta abrir el diario en la mañana para comprender que eso ya no es posible. Es la hora de vomitar. VOMITEMOS. Es lo decente. *La civilización occidental y cristiana* nos induce a ello. ¡Qué lástima y qué asco! ¡Al carajo los yanquis! Estoy deseoso de saber si estás en la exposición Di Tella o en Villa Devoto». (Carta de Alberti a Ferrari, fechada en Anticoli Corrado el 17 de agosto de 1965. Legado de Ferrari en el archivo de la FALFAA, en Buenos Aires; la carta fue reproducida por el ICAA, ID 749312).

Nosotros estamos bien. Alicia[32] trabajando en el taller donde hoy estuvieron / Katia Torres Aguero[33] y Maria Ponquieres. Marialí[34] fue a Bariloche con el / colegio. Las chicas cuidando que el Ron[35] no muerda a sus amigos. Mi / hermano[36] y yo peleando por resucitar nuestra fábrica. Estoy en plena / construcción estudiando aceleradamente algunas cosas de la olvidada inge- / niería para hacer estas vigas de hormigón llenas de hierros. //

Bueno, ahora no me queda mas que despedirme: a los tres un fuerte / abrazo o un abrazo para cada uno y muchos [garabatos-dibujos][37] //

[Siguen garabatos] De León Otro abrazo a Laura y Guido[38] / y viva la Lozana[39]!. [*sic*]

32. *Alicia*: Alicia Barros Castro, la esposa de León Ferrari, que se dedica también al arte. Los Ferrari contraen matrimonio en 1946. Tuvieron tres hijos: María Alicia, *Marialí* (1948), Pablo (1949) y Ariel (1951).
33. *Katia Torres Agüero*: Katia [Catalina] Schekhter (Buenos Aires, 1920), mujer del pintor y escultor argentino Leopoldo Torres Agüero (1924-1995).
34. *Marialí*: María Alicia Ferrari Barros, la hija mayor de León Ferrari.
35. *Ron*: Nombre del perro que los Alberti regalaron a los Ferrari.
36. César Ferrari, único hermano de León Ferrari.
37. Garabatos-dibujos hasta fin de línea y párrafo.
38. Seguramente se trata de Guido Spazza, el pintor italiano, nacido en 1922, que era, como Ferrari, ingeniero, enfrascado también en el arte de la pintura muy pronto. Alberti le dedicará, en 1966, un «poema con nombre» en su libro *Roma peligro de caminantes* (editado en 1968): el poema, al "abstraído" Strazza, «Buscando la Atlántida». Su libro *Il gesto e il segno* fue publicado por Vanni Schweimiller, en 1979, el mismo editor de Alberti. En carta de Alberti a Ferrari (Roma, 8 de febrero de 1964), comunica el poeta al pintor que un «joven editorcillo, muy amigo mío (...) [,] se quedó entusiasmado» con el trabajo al alimón de ellos dos –«Escrito en el aire»– «y ha decidido tenerlo listo para el 9 de abril (¡¡), en edición facsimilar y al tamaño exacto del original»: el editor paga 30 000 liras (unos 50 dólares) como anticipo. (Carta mecanografiada incluida en *Escrito en el aire*, 2016: 58-60; reproducida en el ICAA, ID 749308). En otra misiva (Roma, 9 de abril de 1964), el gaditano confirma que el impresor Schweimiller –Alberti manuscribe erróneamente *Scheiwiller*– le ha mostrado una plaqueta ya armada del libro conjunto *Escrito en el aire*: «Va a aquedar preciosa la edición. (...) Aparecerá al público el 1.º de mayo, y la galería Levi expondrá en Milano los originales». (Carta reproducida en el ICAA, ID 743767). En otro documento enviado a Ferrari, Alberti define a Schweimiller como «un muchacho tierno, generoso y entusiasta» (Roma, 4 de agosto de 1964. Carta incluida en *Escrito en el aire*, 2016: 69-71; reproducida en el ICAA, ID 749310).
39. *La Lozana*: *La lozana andaluza*. Alberti versionó el texto clásico de *Retrato de la lozana andaluza*, de Francisco Delicado, en el año 1963. El clérigo Delicado había marchado a Roma en 1527 con motivo del escandaloso saqueo de la ciudad eterna por parte de las tropas de Carlos I. La novela se publicó en Venecia en 1528. En 1964 Gonzalo Losada publicó la obra teatral de Alberti, en Buenos Aires, en el tomo II del teatro del gaditano, junto a *Noche de guerra en el museo del Prado* y *De un momento a otro*. *La lozana andaluza* se desarrolla en Roma, ciudad que ya había sido visitada por Alberti en 1935, verdadera protagonista del drama. Cuando Alberti se decide a adaptar la novela como obra



León Ferrari

Carta 2[40]

Castelar, 14/11/63

Carissimo[41] Rafael:
Hace tiempo que les estoy escribiendo esta carta; cuando me encuentro / con los Rapo[42], o voy al departamento de Horacio[43] y María Luz y nos acorda- / mos

dramática, ya estaba barajando la idea de re-exiliarse y poner fin a sus largas dos décadas en Argentina, obligado por las circunstancias. *La lozana* no se representó hasta 1980.

40. Carta mecanografiada, de tinta negra, en una hoja por el anverso. Documento León Ferrari. C-721 (Fundación Rafael Alberti).
41. *Carissimo*: En italiano, 'queridísimo'.
42. *Rapo*: Hipocorismo del apellido Rapoport.
43. *Horacio*: Horacio Rapoport, hijo de Juanjo y Lidia Rapoport, vecinos y amigos de los Alberti en Leloir (Buenos Aires). Horacio Rapoport es mencionado por Alberti en carta a Ferrari (Roma, 4 de agosto de 1964; reproducida en el ICAA, ID 749310, y en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 64-68): «No está mal que te entregues por un tiempo, con Horacio Rapo[port], a hacer bombas atómicas». Se ha conjeturado con que fuera mención de Horacio Verbistky, apodado *El Perro* (1942), influyente periodista bonaerense. Verbistky entabló amistad con León Ferrari por medio de un amigo común, Fernando Birri, que había dirigido el mediometraje *Primera fundación de Buenos Aires*, una animación sobre un cuadro de grandes dimensiones de Oski; la película, con guion de Ulrico Schmidl, había sido producida por León Ferrari. Horacio era vecino de Ferrari en su juventud: viajaban en la misma línea de Ferrocarril Oeste cuando Ferrari residía en Castelar. Fernando Birri, muchos años después, en 1983, filmó en Argentina el documental *Alberti. Homenaje a la EICTV* (120 minutos).

de Uds; o cuando veo un cuadro de Lea[44] pienso en Uds y les escribo / mentalmente unas palabras de una carta imaginada.- Tendríamos que tener / algo así como un registro electrónico mental para dejar impresos esos / recuerdos, esas cartas no escritas.- Tenemos noticias de Uds por Lidia[45] y / por Perla[46].- Me dicen que extrañas[47] la Arboleda[48]; me parece que la Arboleda / los extraña a Uds y nosotros también.- //

Las cosas aquí están un poco mejor; este gobierno[49] parece que va a cumplir / lo prometido; aunque es increíble todo indica que van a anular los con- / tratos petroleros a pesar de las mil presiones para evitarlo confianza en los políticos.- La economía va un poquito mejor, pero muy / poco por ahora: la gente está esperando a ver que pasa; pero hay poca / plata[50], nosotros por lo menos no la vemos.-.- Quizás eso / sirva para que la gente, nosotros, empecemos a tener de nuevo un poco de / / La única industria que no se ha detenido y que sigue produciendo como si / nada pasara es o son las artes plásticas.- Mientras se siguen cerrando / fábricas y los negocios (quizas porque no cuesta nada); los pintores parece / que hicieron horas extras desesperados por aumentar su producción; / adonde irán todos esos cuadros y esculturas, dibujos y grabados; cada / uno cree que es el predestinado y que, dentro de unos años, la gente y / los museos se pelearán por un garabato con su firma; pero cuando uno se / detiene a pensar que tambien puede ser que no sea así, se derrumba un poco; / hay un problema de orden práctico: donde van a poner todas estas cosas; / y mis alambres[51], caro Rafa, que ocupan tanto lugar, donde mierda los van / a

44. *Lea*: Lea Lublin (1929-1999), pintora y profesora polaca, que, desde muy niña, marchó con su familia a Argentina. De 1952 a 1956 estudia pintura en París. Regresa a Argentina y, en 1958, realiza una exposición individual en la galería Van Riel: desde entonces pertenece al círculo de amigos de Rafael Alberti y de otros escritores. En 1959, Lea es agraciada con una beca del Fondo Nacional de las Artes, de Argentina, que la lleva a internarse en la selva de Misiones –en la zona fronteriza con Brasil y Paraguay–; esta experiencia produce un giro en su trabajo y la creación de tres series pictóricas: *Los motivos de la selva*, *Premoniciones* y, sobre la amenaza nuclear en plena guerra fría, *Bestias y explosiones*. Lea es nombrada por Alberti en carta a Ferrari desde Roma (9 de abril de 1964): «Ya Lea Lublin está en París. Nos prometió venir por Roma para fines de marzo, pero aún no ha aparecido» (Carta reproducida en el ICAA, ID 743767). Lea expuso ese año, 1964, en la galería Lahumière, de París, *Incitación a la masacre*, una serie de telas de gran tamaño.
45. Lidia Rapoport.
46. Perla Rotzait.
47. *Extrañas*: Con la acepción de 'echar de menos'.
48. *Arboleda*: La arboleda perdida era el nombre que Rafael Alberti había puesto a su residencia en el parque Leloir, en Buenos Aires.
49. Gobierno de Arturo Illia, de Unión Cívica Radical del Pueblo.
50. *Plata*: En español de América, 'dinero'.
51. *Alambres*: Materia del arte plástico de Ferrari en esta época.

meter.- Pero a pesar de esas dudas que se cruzan entre uno y otro alam- / bre los sigo enredando: estoy haciendo una cosa grande que se llamará / La torre de Babel[52].- Recibí carta de Passoni[53] donde me dice que por ahora / no hay muchas perspectivas y de Flinker[54] que quizas se ocupe de vender la / pieza que mandé a Paris (si lo ves a Cassou[55] preguntale que le pareció / esa pieza grande que vos viste aquí y que mandé a la muestra de arte ar- / gentino que harán en el Museo de Arte Moderno de Paris en Diciembre creo)[56].

Como van tus proyectos allá: la Editorial[57], la Lozana Andaluza[58]; estás / escribiendo? y Maria Teresa[59] y Aitana[60]? / Los amigos siguen su vida y en

52. *Torre de babel*: Escultura de Ferrari. En torno al 19 de julio de 1963 había comenzado una pieza de gran tamaño (220 cm de altura x 85 de diámetro), elaborada con chapas y alambres retorcidos. Esta idea del *babelismo*, como obra colectiva, asimismo, es descrita en su cuaderno de notas de 1964 (1 y 24 de enero); en esa última fecha da por acabada la obra –más de siete meses de trabajo– y escribe: «Es demasiado, pero marca una etapa. No haré más algo así. Tengo que trabajar en otras cosas. Quizás la idea de hacer una Babel entre varios» (p. 16b]. Ésta será la última escultura en alambre que Ferrari afronta en los años sesenta.
53. *Passoni*: Franco Passoni. Ver nota 13 (carta 1). Alberti menciona un encuentro con Passoni en carta a Ferrari desde Zurich (Suiza), de 13 de junio de 1965: le comunica que ha quedado con Passoni en verse en Milán. Carta reproducida en el ICAA (ID 749168).
54. *Flinker*: Karl Flinker (1923-1999), famoso galerista de arte en París. La galería estaba ubicada en el número 25 de la rue de Tournon. Era hijo del reconocido librero Martin Flinker (1895-1986), médico judío, que trasladó su librería de Viena a París, y allí se erigió en el más importante reducto de la literatura en alemán.
55. *Cassou*: Jean Cassou (1897-1986), hispanista francés, excelente crítico de arte. Fue el director del Museo Nacional de Arte Moderno, de Francia, creado en 1934 en París, entre 1945 y 1965. Militante muy activo del Movimiento por la Paz.
56. Se refiere a la exposición *Art argentin actuel*, en el Museo Nacional de Arte Moderno, de París: diciembre de 1963 a febrero de 1964. Participó Ferrari con la obra *Mujer*, una escultura de alambre y una madera terciada, tallada, pintada con látex Colorín y dibujada.
57. Alberti se desempeñó profesionalmente como editor al establecerse en su exilio argentino. Editó, al menos, dos colecciones: la colección Mirto, de poesía española selecta, en la editorial Pleamar, fundada en 1941 por el también español exiliado Manuel Hurtado Mendoza, y la colección El ceibo y la encina, con novelas españolas, en la misma editorial de Manuel Hurtado.
58. *La lozana andaluza* será publicada por la editorial Losada (Buenos Aires, 1964). En carta a Ferrari (Roma, 9 de abril de 1964), Alberti declara: «Ahora está en Roma el Piccolo Teatro de Milano. Pero aquí en Italia hay muy pocos teatros, es decir, pocas compañías, y es difícil estrenar pronto. El éxito del "Galileo" de B. Brecht ha sido tan grande, que el Piccolo Teatro no estrenará nada nuevo hasta dentro de año y medio o más. Ellos tienen "La Lozana", pero aún no han podido decidir. Las cosas son siempre lentas, y hay que intentar muchas para que salgan una o dos». (Carta reproducida en el ICAA, ID 743767). En otra carta a Ferrari (Zurich, 13 de junio de 1965), Alberti confiesa animado que *La lozana* «marcha a toda velocidad y que se ha ofrecido a un teatro de Roma y al Piccolo, de Milán. (Carta reproducida en el ICAA, ID 749168).
59. *María Teresa*: M.ª Teresa León, la esposa de Alberti.
60. *Aitana*: Aitana Alberti de León, la hija de M.ª Teresa y Rafael. Aitana había nacido, en 1941, en Buenos Aires.

general están bien: Lea[61] además de su mues- / tra personal ha expuesto en varias colectivas y premios: Juanjo[62] parece / encontrarse mucho mas cómodo en su nuevo trabajo; Lidia[63] organizándole / saludos a Maria Teresa para su cumpleaños[64], estaba muy feliz (fué una linda / idea no?); Maria Luz y Horacio[65] encerrados en su departamento y gozando / su flamante matrimonio; Hugo[66] estudiando; Alicia sigue trabajando sus / cobres; Oski[67] volvió de Europa, encajonó todos sus libros y se fué a Chile; / mi hijo Ariel[68] un poco preocupado porque el perro que nos regalaste, Ron, / no levanta la pata para orinar.- //

Rafael: un abrazo para Maria Teresa, Aitana y para vos de / [rubricado] León

Carta 3[69]

[a]
Castelar, 24/12/64[70]

[Pintado un árbol navideño]. Caro Rafael. Te escribo el dia de "feliz Navidad", con un / calor de Satanás[71] y los imagino a los tres en Roma en medio / de los curas y sacerdotes y el Tevere[72]. Si alguna vez andás / por el Trastevere[73] pará por "Vicolo di Santa Maria in Cappella 12, / donde yo tenía el taller. Es una viejísima fabrica de macetas y / la callecita es muy linda. En la isla había una

61. *Lea*: Lea Lublin. Ver nota 44.
62. *Juanjo*: Juanjo Rapoport.
63. *Lidia*: Lidia Rapoport.
64. María Teresa León cumplió sesenta años el 31 de octubre de 1963: unos días antes de escribir Ferrari esta carta.
65. *Horacio*: Horacio Rapoport. Ver nota 43 en esta carta.
66. *Hugo*: El joven Hugo Rapoport, novio de Aitana en aquella época, era el hijo menor de Juanjo y Lidia Rapoport.
67. *Oski*: Pseudónimo de Óscar Esteban Conti (1914-1979), dibujante bonaerense. Vivió en Francia e Italia, con una larga estancia en Chile, donde trabajó en televisión como escenógrafo. Retornó a Argentina en 1972.
68. *Ariel*: Ariel Adrián Ferrari Barros, hijo menor de León y Alicia. Cuando León Ferrari andaba exiliado en Brasil –desde 1975–, la Junta militar argentina lo dio por *desaparecido* en 1977 en su propio país.
69. Carta manuscrita, con bolígrafo de tinta negra, en una hoja por ambas caras. Documento León Ferrari. C-719 (Fundación Rafael Alberti).
70. El año escrito por Ferrari, 1964, parece ser una errata: probablemente el argentino está adelantando el año entrante, aunque todavía corre 1963. Basamos esta corrección en lo apuntado en la nota 74 que sigue.
71. Diciembre, en Argentina, es época de Navidad, pero estación atmosférica estival.
72. *Tevere*: Río Tíber.
73. *Trastevere*: Famoso barrio del centro histórico de Roma, al sur del Vaticano, situado en la ribera oeste del río Tíber.

pequeña cantina / donde se tomaba un buen vino Freisa. Había otros buenos vinos / tambien por allí cerca: Da Lamberto –Via del Vascellari 48[–] que queda a la vuelta.[74] //

Tengo un amigo mío en Roma: LUCIO MANDARÁ[75] - Via Panico 18, / int 3, 568.887, hablale de mi parte, es muy gaucho, hace cine, / escribe. Tengo noticias indirectas de Uds por Lidia y Perla. Estuvo / Horacio anteayer, había recibido una carta muy graciosa de Aitana. //

Hace tiempo que no recibo tus cartas –escribinos y conta– como te / va y que estan haciendo. Aqui nos preparamos para festejar la Navidad, / Les compré unos regalos a los chicos. Para Ariel conseguí un camaleón, / que produjo una gran conmoción en casa. Paulina la muchacha dice / que salta y es ponzoñoso y chupa la sangre, creemos que se confunde / con el escorpión, el vampiro o quizas con la garrapata: de todos / modos toda la familia está movilizada pues el bicho lo único que come / son moscas vivas: nos explicó (te lo digo por si alguna vez tenés un / camaleón) el dueño del negocio, que hay que cazar muchas moscas / y sacarles[76] un ala para que no se escapen, pero con cuidado para / que no se mueran. Dudaba en comprarlo pues en casa hay /

[r]
cada vez mas bichos, el del negocio me decía que el tambien / tenía muchas y se quejaba de su mujer que no quería conservar / un pequeño yacaré[77] que jugaba con el nene. Tenía miedo / [de] que se mordieran o que se yo. //

74. La carta remitida por Alberti a Ferrari, desde Roma, con data 28 de enero de 1964, forma parte del diálogo entre los artistas y tiene toda apariencia de ser la respuesta a esta carta 3: «Me fui esta tarde a visitar tu Vicolo di Santa Maria in Cappella. (...) Volví hacia mi casa por la Via dei Vacellari, pero sin entrar en la cantina Da Umberto, pues se me hacía tarde». Ello nos induce a pensar que la carta 3 que estamos leyendo debe datarse a finales de 1963 –y no 1964–, al poco tiempo de haber llegado Alberti a Italia. Carta reproducida en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 54-56.
75. Lucio Mandarà (1923-2009) fue un guionista italiano que hizo cine y, sobre todo, televisión. Ferrari lo conocía por el guion de la película *Il principe fusto*, de Maurizio Arena, que había escrito en 1960. Alberti responde a Ferrari (carta desde Roma, de 2 de enero de 1964): «...visitaré a tu amigo L. Mandará. Conozco la Via Panico, no lejos de mi casa». Carta mecanografiada incluida en *Escrito en el aire*, 2016: 48-52; reproducida en el ICAA, ID 749316.
76. *Sacarles*: En la acepción de 'quitarles, despojarles'.
77. *Yacaré*: Tipo de caimán de la zona sudamericana. Puede alcanzar, en edad adulta, entre dos y tres metros.

Extrañamos mucho a Uds, la Arboleda. Anoche escuchamos / una grabacion de María Casares[78] con varios poemas españoles y / americanos, entre ellos uno tuyo. Lo dijo muy bien.[79] //

Alicia esta bien, trabajando mucho. Yo estoy tratando de terminar / esta bendita Torre de Babel que empecé 6 meses atrás y que / cada vez está mas enredada[80]. Tambien tratamos de terminar la / casa que se construye como una escultura a la que le van / agregando cosas: un collage en volumen, un collage / grande tridimensional, de ladrillos que se van pegando. //

Te repito que el camaleon come nada mas que cosas que se / muevan, de modo que al sacarle el ala a la mosca tené / mucho cuidado. Cambia de color: verde, rojo, gris. //

Rafa un fuerte abrazo a Maria Teresa a Aitana y a / vos de León. //

Si no conseguís el camaleón en Roma yo te mando / uno desde aquí. Estuvimos por comprar un Acornuto[81] que es / una especie de lagartija mejicana muy curiosa, llena de cuernos / por todas parte[s] (de allí su nombre) pero a Alicia no le / gustaba mucho. //

Otro abrazo escribinos![82]

78. La coruñesa María Casares (1922-1996) era ya en esa época una aclamadísima actriz de teatro y de cine. Hija del político español Santiago Casares Quiroga, jefe del Gobierno durante la presidencia republicana de Manuel Azaña. La familia se exilió en Francia en 1936 y ella, que había mantenido una relación sentimental profunda de amor con el escritor Albert Camus desde 1944 hasta el fallecimiento de él, en 1960, adoptó la nacionalidad francesa en 1975. *Vid.* la biografía de María Lopo *O tempo das mareas: María Casares e Galicia*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega, 2016.
79. María Casares llega a Buenos Aires en gira teatral en junio de 1963: recibe varios homenajes, hace recitales y representa *Yerma* de García Lorca y *Divinas palabras* de Valle Inclán.
80. *Enredada*: Broma anfibológica de Ferrari. Por una parte, se trata de un enredo de alambres; por otra, la escultura –en aspecto estético y en contenido emotivo-conceptual– es complicada.
81. *Acornuto*: Se refiere al lagarto cornudo cola plana (Phrynosoma mcallii), una especie endémica del desierto de Sonora, al norte de México –norte del golfo de California, en el océano Pacífico– y sur de EE. UU. (en los estados de Arizona y California). Popularmente este pequeño reptil –entre 6 y 8 cm– es conocido como falso camaleón cola plana. Tiene ocho cuernos en la parte trasera de su cabeza.
82. La expresión *escribinos!* aparece, tras un pequeño espacio en blanco, en la misma línea.

4[83]

Castelar, 6/5/65

Querido Rafael: // Formidable caro[84] mío tu premio Lenin nos hemos alegrado / tanto como Uds.[85] Estabamos comiendo en lo de Rozait [*sic*] cuando / Perla se levantó para atender el teléfono y se puso a gritar con / la noticia.[86] Me

83. Carta manuscrita, con bolígrafo de tinta azul, en una hoja por el anverso. Documento León Ferrari. C-717 (Fundación Rafael Alberti).
84. *Caro*: En italiano, 'querido'.
85. El Premio Lenin –Premio Lenin de la Paz entre los pueblos– fue un premio honorífico otorgado anualmente por la Unión Soviética a personas que, a su criterio, hubieran contribuido a establecer la paz entre los pueblos. Se entregó desde 1950 hasta 1990: su denominación originaria fue la de Premio Stalin, hasta que, en 1956, se reemplazó por la de Premio Lenin. En los años 60 se concedió el Premio a los españoles Pablo R. Picasso (1962) y a Dolores Ibárruri, *Pasionaria*, junto a Rafael Alberti (1964). El último premio Lenin fue Nelson Mandela (1990), quien no lo pudo recibir hasta 2002. Este galardón político suponía el reconocimiento a la lucha literaria del poeta gaditano durante, al menos, los veinte años transcurridos de la «guerra fría». En el discurso de recogida, fechado en Moscú, «capital de la paz», según recoge el propio Alberti en su libro *Poeta en la calle*, agradeció la hospitalidad del pueblo ruso, «patria de los trabajadores», que había cobijado a una parte de los exiliados republicanos españoles: «Y tan patria fue para tantos españoles desterrados esta tierra de brazos abiertos, que únicamente aquí puede un poeta español venir a dar las gracias por la distinción que se le ha hecho», «un hombre (...) que ha creído en las grandes pasiones políticas de nuestro siglo»; cerró Alberti su proclama de agradecimiento con unos versos de la *Cantata por la paz y la alegría de los pueblos*: «¡Ánimo, pueblos, que la paz lo ordena! / ¡Ánimo, que la paz fuerte lo manda! / Puede la paz sin guerra sobre el viento del mundo / tender, firmes los hombros de los pueblos, sus alas. / Bajen los imperiales agresores del oro, / los tristes reyes de la Banca, / buscadores de uranio, mercaderes / del cetro del petróleo, coronados de llamas. / Bajen a las mazmorras profundas de la tierra, / sin posibles caminos para volver mañana. / Campanas de los muertos repiquen por la vida. / ¡Lenguas de paz, himnos de paz, campanas!».
86. Enrique (1915-2006) y Perla Rotzait (1920), arquitecto y abogada, respectivamente, fueron amigos de Rafael Alberti y de su esposa, M.ª Teresa León. El matrimonio argentino, pareja de judíos de procedencia polaca, tenía su residencia, en Buenos Aires, en la calle Paraná 1252. Perla se encargó de las gestiones de las propiedades y los trámites editoriales de los Alberti en Argentina durante la estancia de éstos en Italia. Irma Emiliozzi publicó, en una revista, catorce de las ochenta misivas de la correspondencia de aquellos años 60: *Cartas de María Teresa León a Perla y Enrique Rotzait (1960-1971): memoria de una amistad*, Buenos Aires, 2014. En la carta 55, datada en sobre de 22 de mayo de 1965, M.ª Teresa declara que parten a Moscú y que tienen previsto regresar el 15 de junio. Y en la carta 56, desde la cabina del avión, añade: «Perla! en vuelo. La gente que estaba en el aeropuerto Leonardo da Vinci era conmovedora. El *terzo mondo*, África y Asia. Como flores del mundo, tan hermosos todos, pero abrí el periódico y me dio un vuelco el corazón. Santo Domingo, Vietnam, etc. Vamos a buscar un premio de la paz y estoy llorando a 1000 metros de altura sobre el mundo que no comprende nada». En la carta 64 (Roma, 23 de diciembre de 1965), leemos: «No adivinaréis nunca

conmueve ese premio porque es como un resumen / de tu vida hasta ahora de ese cuerpo de poemas calientes y / dulces y fuertes y peleadores y amantes y sensuales, que se fué formando / y creciendo en estos años, caminando a tu lado en España, en / América, en Italia, en China y que ahora se inclina un poco / sin academia y muy sonriente para recibir un[a] guirnalda. //

Fantástico Rafael. Quisiera estar contigo para festejarlo. Viva Lenin / Viva Rafael!- / Pero junto a esa alegría siento la desesperación de lo que pasa / en América, en Santo Domingo, los yanquis putos y estas mierdas / de embajadores, OEA[87] Zavala Ortiz[88]. Las cosas ahora aquí se / ven sin esperanzas. Ya tenemos la policía internacional para /

asesinar cualquier movimiento en América Latina, ya consiguieron / en nombre de la libertad usar la sangre de latinoamericanos para / matar latinoamericanos.[89] Muerte[90] con ellos. //

---

el cariño que los Albertis sienten por vosotros los Rotzaits». Con frecuencia los Alberti albergaban en fines de semana a los Rotzaits en la Arboleda Perdida, la casa del Parque Leloir. Alberti logró que Gonzalo Losada editara un poemario de Perla: *Cuando las sombras*, en la colección Poetas de ayer y hoy (Buenos Aires, 1962); reeditado por la excelente editorial valenciana Pre-Textos, en su colección Poesía, n.º 844, en 2007. Alberti elaboró el dibujo de cubierta y un breve poemilla-prólogo. Luis Seoane pintó un espléndido retrato de matrimonio Rotzait.

87. *OEA*: Organización de los Estados Americanos, creada en 1948. La Carta de la OEA fue enmendada por el Protocolo de Buenos Aires, en 1967.
88. Miguel Ángel Zavala Ortiz (1905-1982), de la centrista Unión Cívica Radical del Pueblo, era el ministro de Relaciones Exteriores (del 12 de octubre de 1963 al 28 de junio de 1966) durante el gobierno del presidente Arturo Umberto Illia (1900-1983).
89. Mención del conflicto argentino-estadounidense en la República Dominicana durante 1965. La situación creada deterioró las relaciones diplomáticas entre Argentina y Brasil. Juan Emilio Bosch era el presidente electo de la República Dominicana desde el 27 de febrero de 1963: el primer presidente democrático tras tres décadas de la férrea dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, de 1930 a 1961; Bosch fue acusado de filo-comunista por el Departamento de Exteriores de Estados Unidos y derrocado el 25 de septiembre de ese mismo año. En abril de 1965, militares «constitucionalistas», con apoyo popular, se levantaron para reponer al presidente depuesto. El presidente estadounidense Lyndon Johnson (1908-1973), durante su legislatura (1963-1969), con la excusa de evitar «otra Cuba» en el Caribe, ordenó invadir la isla y enfrentarse a las fuerzas dominicanas. Tras esa acción unilateral, convocó, en el ámbito de la OEA, una reunión de emergencia de los ministros de relaciones exteriores americanos, en vista de la formación de una Fuerza Interamericana de Paz (FIP) –la *policía internacional* que dice Ferrari en la carta–, con el propósito de legitimar la invasión y mostrar la apariencia de una acción multilateral. Respecto a este conflicto y a la creación de la FIP, Argentina y Brasil tuvieron posiciones opuestas: el gobierno dictatorial brasileño de Castelo Branco no solamente apoyó, sino que también lideró la acción militar en Santo Domingo; el gobierno argentino de Arturo Illia, a pesar de que, en un primer momento, secundó la constitución de la FIP, se negó a enviar tropas a la capital Santo Domingo, y, como consecuencia de las desavenencias diplomáticas, hubo restricciones y cancelaciones de los contratos petroleros que, hasta

Recibí el libro "Abierto a todas horas" con el otoño de la / Arboleda y los perros.[91] Leerlo es como conversar con Uds entre / el bosque y terminar releyendo "Escrito en el Aire"[92]. //

Y recibí tambien el catálogo de la X sonetos romanos con los lindísimos / grabados y tus fotos trabajando en Roma.[93] Muchas gracias, Rafael //

Te escribiré mas largo pero te quiero mandar estas líneas / enseguida. Dale un gran abrazo a Maria Teresa y a Aitana //

(Me encontré a Hugo[94] anoche en una manifestación por Sto Domingo) / y recibí vos otros de / León

---

entonces, habían beneficiado a EE. UU. y se produjo un fuerte malestar con las políticas económicas del Fondo Monetario Internacional que permitían lucrarse a las empresas estadounidenses y tener una mayor presencia como poderes fácticos en el continente sudamericano. *Vid.* el artículo de Leonardo da Rocha Botega y Leandro Ariel Morgenfeld «Argentina, Brasile e o conflito do Santo Domingo (1965)», revista *OPSIS*, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, enero-junio de 2014, pp. 138-156.

90. En el manuscrito se lee nítidamente *Muerde*.
91. Se refiere al libro de Rafael Alberti, editado por el palentino Afrodisio Aguado, colección Guiomar (Madrid, 1964). En *Abierto a todas horas*, algunos poemas, al modo liricográfico, recrean paisajes y pasajes italianos como balance de un exiliado.
92. *Escrito en el aire. 9 poemas inéditos para 9 dibujos de León Ferrari* fue un libro elaborado, en tándem artístico, por el poeta Rafael Alberti y el pintor-ilustrador, León Ferrari, en 1963: «el dúo escritor y pintor». Fue publicado por Giovanni *Vanni* Schweimiller, en el sello All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1964, con una edición numerada de 359 ejemplares. En carta de Alberti a Ferrari (Roma, 4 de agosto de 1964), el gaditano se muestra eufórico: «...todas las personas que hasta ahora lo han visto lo encuentran nuevo y lleno de gracia y de sorpresa. Te felicito, pues los signos y pelos tuyos en el aire siguen pareciéndome bellos, indecentes, misteriosos». (Carta reproducida en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 69-71 y en el ICAA, ID 749310).
93. *Diez sonetos romanos*, otro de los poemarios de la etapa romana de Alberti, editado por la litografía Renzo Romero (Roma, 1964) como libro de artista con diez grabados. Se trató de una tirada de cien ejemplares y veinte más con caligrafía del autor ejecutada al aguafuerte, todos ellos numerados: los diez primeros contenían un dibujo original. En la recién citada carta de Alberti a Ferrari (Roma, 4 de agosto de 1964), el poeta comunica con alegría, ya instalado en su taller (el «atelier» en el pequeño pueblito de Anticoli Corrado, al que –con gracejo gaditano– Alberti dice llamar *Curriculum vitae*): «Me ha salido ahora un gran encargo, y ha sido Bonano [de Buenos Aires] el encargante. Tengo que publicar diez de mis sonetos con diez grabados –míos también– en una colección que vale un huevo de la cara. Haré los grabados en el taller de un estampador genial –italiano– que se llama Romero, una especie de mágico prodigio que te maravillará». (Carta reproducida en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 69-71 y en el ICAA, ID 749310). Continúa con comentarios de *Escrito en el aire* y de *X sonetos romanos* en carta a Ferrari, datada en Roma, 22 de noviembre de 1964, reproducida en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 72-73 y en el ICAA, ID 749306.
94. *Hugo*: Hugo Rapoport. Se ha conjeturado, con más que probable desacierto, que Ferrari podría referirse al crítico argentino Hugo Parpagnoli, director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (de 1963 a 1971). El Museo había sido inaugurado en 1956. Parpagnoli organizó una exposición del pintor español Antonio Saura en 1963; y,

Fragmento de carta de Alberti a Ferrari, en diálogo con el montaje Civilización occidental y cristiana (Exposición Te escribiré siempre, Córdoba, Argentina, 2019)

Civilización occidental y cristiana, de León Ferrari (1965), expuesta en el CARS, Madrid, hasta el 12 de abril de 2021. Las obras de Ferrari y Alberti siguen vivas y haciendo caso occiso al protoloco del stablishment

5[95]

Castelar, 10/7/65

Querido Rafael, Roma //
Tengo la silla para tomar vino que me mandaste desde el otro lado de la cortina de / fierro[96] con estampilla con olor a azufre de los diablos que viven detrás de esa cortina / que me la imagino con bordados de hierro, puntillas galones cuidadosamente labrados y / medio flexible como una vieja reja colonial de alambres muy delgados y retorcidos.- //

Tenemos muchas ganas de verlos: aunque conocemos mucha gente son muy pocos los amigos / con quien[es] uno puede sentarse plácido a tomar vino, comer queso y mirar los platos vola- / dores mientras Ariel Delgado nos grita que hay mas noticias para este boletín[97] (me parece / que para algún cumpleaños tuyo te mandaré una grabación de este personaje con noticias / como la que escuché anoche: la mujer despreciada por los parientes que para vengarse ma- / tó dos cuñados marido, sobrinos, suegra etc metiéndoles VIBORAS VENENOSAS EN LA CAMA / MIENTRAS DORMIAN), buena idea para terminar con Johnson[98].- El otro dia lo escuchamos a / Castagnino[99] en la

a finales de 1964, se atrevió con una muestra denominada Objetos 64, con obra, entre otros, de Ferrari. La relación artística de los tres personajes se remontaba a 1960: ese año Ferrari había expuesto en la galería Galatea, en Buenos Aires, montajes de cemento, yeso y cerámica: allí es donde Ferrari y Alberti se conocieron, como dijimos en nuestra introducción: y, de inmediato, Parpagnoli publica una elogiosa crítica sobre la obra de Ferrari. Sin lugar a dudas, en la correspondencia entre M.ª Teresa León y Perla Rotzait, la española cita, con familiaridad, a Hugo en misivas de 22-5-1965 [carta 56 de las numeradas por Irma Emiliozzi] y de 8-12-1966 [carta 72], y lo cita con la familiaridad de ser un Rapoport y no Parpagnoli.

95. Carta mecanografiada, con tinta negra, en una hoja apaisada, de largas líneas, por el anverso. Documento León Ferrari. C-718 (Fundación Rafael Alberti).
96. *Fierro*: Hierro. En la línea siguiente, sin embargo, mecanografía *hierro*.
97. Ariel Delgado fue un famoso periodista argentino (1931-2009), locutor de radio. Se hizo famosa una expresión que acuñó en sus informativos: «Hay más informaciones para este boletín». Regresó de su exilio en Uruguay en 1958, con la llegada a la presidencia argentina de Arturo Frondizi. Se desempeñó en los primeros años 60 en Radio América –Radio del pueblo– y Radio Belgrano. Con la nueva dictadura militar, tuvo que marchar a Uruguay donde dirigió Radio Colonia, ubicada en Colonia de Sacramento, desde donde ejerció contra la censura y las imposiciones injustas soportadas por los obreros.
98. *Johnson*: Se refiere al presidente de EE. UU. Lyndon Baines Johnson.
99. *Castagnino*: Se refiere al pintor de Mar del Plata Juan Carlos Castagnino (1908-1978). Su compromiso y su preocupación por los conflictos de su tiempo, aguzado por sus viajes a otros continentes, lo llevaron a ir desarrollando una perspectiva artística en que conjugaba vena estética neorrealista y el asalto a lo político: ya a finales de los años 20 del siglo pasado se afilió al Partido Comunista y desde 1933 pasó a formar parte del primer sindicato de artistas plásticos de Argentina. Por su recurrente temática contra

audición de Varela contando de su viaje a Italia, mural, etc, y habló / de vos y mencionó que habías sacado tres importantes premios y los empezó a enumerar y[100] / cuando estaba ya por decir lo del Lenin, no se si fué una casualidad o que pasó pero / Varela lo interrumpió para preguntarle no se que cosa sobre bueyes perdidos[101]; no estoy / seguro pero parece que está vietato[102] hablar de tu premio[103].- Como te decía tengo muchas / ganas de verte Rafael, espero que sea cierto eso que me dijeron que venís a Chile el / año que viene invitado para recordar a España[104]; me imagino que pasarás por Buenos Aires / porque sinó

la injusticia era conocido como *el pintor social*. Entre 1964 y 1966 fijó su residencia en Roma: ya en 1942 había recorrido parte de Italia y de España. Castagnino fue un espléndido muralista también: la mención al mural que hace Ferrari, en esta misma línea de su carta, puede referirse al comentario de alguna de sus obras más destacadas: desde su primitivo «Ejercicio plástico» (1933), obra colectiva pintada, en un sótano, con los grandes maestros como el mexicano Siqueiros, Antonio Berni y Spilimbergo, hasta las obras de su genio individual: «La ofrenda de la nueva tierra» (1943), «Elogio del río Uruguay» (1945), «Hombre, espacio, esperanza» (1959)... En 1965 comenzó a realizar una serie de cristos para denunciar la tortura a los revolucionarios y la masacre de la guerra de Vietnam, y tras la muerte del Che Guevara realizó la serie «Verónicas» donde el rostro del revolucionario argentino –nacionalizado cubano–, asesinado en Bolivia, se fusiona con Jesucristo. Para este período artístico, puede consultarse Ana Longoni, *Vanguardia y revolución-Arte de las izquierdas en la Argentina de los años sesenta y setenta* (Ariel, Buenos Aires, 2014).

100. Por errata, se mecanografía *cy*, en lugar de *y*.
101. *Hablar de bueyes perdidos*, en el Río de la Plata, significa 'hablar de asuntos sin importancia o que no vienen al caso'.
102. *Vietato*: Expresión italiana, con el significado de 'prohibido, vedado'.
103. Alberti había obtenido, en efecto, hasta entonces tres premios: el Premio Nacional de Literatura, en 1925, por *Marinero en tierra*, el Premio Lenin de la Paz, en 1964, recogido en 1965, y, el premio de grabado en la V Rasegna di Arti Figurative de Roma (en el momento de las muestras de su obra gráfica en la Galleria Penélope, de Roma, y en la Galleria d'Arte, de Milán). La concesión del Premio Lenin de la Paz, en 1965, suponía el reconocimiento a la lucha literaria de Rafael Alberti durante la «guerra fría». En un discurso fechado en Moscu, el 24 de mayo de ese año 1965, Alberti manifestaba su agradecimiento por el Premio, que recibía en «la capital de la paz», en la capital de una Unión Soviética que era la «patria de los trabajadores», que él admiraba desde los años treinta y que había sido desde 1939 patria de una parte del exilio republicano español: «Y tan patria fue para tantos españoles desterrados esta tierra de brazos abiertos, que únicamente aquí puede un poeta español venir a dar las gracias por la distinción que se le ha hecho». El doctor Juan Planelles intervino en el acto, en nombre del mismo y Alberti, quien confesó ser «un hombre [...] que ha creído en las grandes pasiones políticas de nuestro siglo».
104. En 1966 se conmemorará el trigésimo aniversario de la victoria del Frente Popular en las urnas y, lamentablemente, el inicio de la Guerra Civil española. Alberti no viajará a Chile ese año; lo hará en 1991, en un homenaje que se prolongó por una semana: fue recibido por el presidente chileno Patricio Alwyn y condecorado por varias instituciones culturales: Visitante distinguido de Santiago de Chile, Miembro de honor de la Fundación Vicente Huidobro, Merecedor de la Orden Gabriela Mistral.

[*sic*] organizaremos con Lidia[105] una comitiva, una procesión[106] un cortejo guardia de / honor, disfrazados de monaguillos, sacristanes, arcabuceros edecanes portaestandartes / con retratos de Lenin[107] y Ho Chi Minh[108],[109] para acompañarte a Chile, para que tu llegada a / Santiago tenga, no solo el brillo de tus poemas y la belleza de Maria Teresa y Aitana, / sino otros elementos accesorios: el rataplan de los tamboreros con casullas, las / hornallas de incienso y azufre descolgándose desde las ventanillas del Jet[110] entre cruces / hoces y martillos, algo medio confuso para que Frei[111] y los curas rojizos que tiene / no se dé[n] bien cuenta si venís del cielo o del infierno, con Hugo adelante con uno de

Tuvimos el honor de organizar aquel homenaje, *Rafael Alberti. Homenaje. Chile en el corazón* (Santiago del Nuevo Extremo, 30 de abril-4 de mayo de 1991), durante nuestro cometido como coordinador de la cooperación cultural española en Chile, en el seno del Instituto de Cooperación Iberoamericana –ICI– (y la incipiente Agencia Española de Cooperación Internacional –AECI–. La oficina técnica del ICI en Santiago estaba dirigida por la maestría del doctor ingeniero Julián Salas Serrano.

105. Se refiere a Lidia Rapoport, quien, con su marido, Juanjo, y sus hijos, vivía cerca de la Arboleda perdida, en Parque Leloir. También era vecina, como sabemos, la familia Ferrari, con residencia en Castelar. Lidia y Juanjo Rapoport eran amigos «a quienes los Alberti querían como si fueran parte de su familia», al decir de Perla Ratzoit (*La Nación*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 2002).
106. En el original aparece mecanografiado, por error, *porcesión*.
107. Vladimir Ilich Uliánov, alias *Lenin* (1870-1924), fue el principal dirigente marxista de la Revolución de Octubre de 1917: la segunda gran revolución rusa (después de la de 1905). Dirigió la Unión Soviética desde la creación multinacional, en 1922, hasta su muerte. En el momento de esta misiva, el presidente soviético era Leónidas Brézhnev (desde 1964 hasta su fallecimiento en 1982).
108. Hô Chi Minh (1890-1969) era, entonces, el presidente de Vietnam del Norte (República Democrática de Vietnam): lo fue desde 1945 hasta su muerte. Promovió la fundación del Vietnam de filiación comunista, en lucha contra el colonialismo francés de Charles de Gaulle y la posterior invasión japonesa; EE. UU. intervino seguidamente: en un principio solo cuidó de que la expansión influyente soviética no se apoderara de Vietnam del Sur; cuando el Norte se vio amenazado, Minh, que antaño había fundado el Partido Comunista de Vietnam, potenció un fuerte Ejército Popular y, en concreto, alentó un Frente de Liberación Nacional, conocido como Viet Cong: el Viet Cong defendió con estrategia de guerrillas su independencia en la cruenta Guerra de Vietnam (1955-1975). Víctor Jara dedicó una canción homenaje a Minh, «El derecho de vivir en paz», en el disco homónimo (Santiago de Chile, 1969; lanzado en 1971), en el que incluye su versión cantada de «El niño yuntero» del poeta español Miguel Hernández. Todavía en vida de Minh, el cubano Pablo Milanés compuso en honor del poeta-presidente de Vietnam del Norte la canción «Su nombre puede ponerse en verso» (1967).
109. En el original aparecen añadidos dos signos manuscritos con tinta azul corrigiendo el texto: la-h de *Minh* y la coma siguiente.
110. *Jet*: Reactor o avión de reacción.
111. El chileno Eduardo Frei Montalva (1911-1982), perteneciente al Partido Demócrata Cristiano, proveniente de la católica Falange Nacional, fue presidente de la República de Chile de 1964 a 1970. Lo sustituyó en la presidencia su opositor el socialista Salvador Allende (de 1970 a 1973).

esos / bastones[112] que no se como se llaman pero que se usan en los desfiles a modo de batuta / tirada al aire para que los tambores no se equivoquen, enseguida las mujeres con los ojos / recatados para introducir un instante de serenidad y al mismo tiempo de desconcierto, / bajan por la escalerilla[113] con movimientos santos pero sensuales y cuando la escalera esté / vacía y el coro haya alcanzado el máximo maximorum[114] de su potencia aparecés vos Rafael / con un traje que dejo a tu imaginación pero que me permito sugerir podría ser un collage / con algunas vestimentas de Juan 23[115] que podés pedir allí en San Pedro[116], un camisón de / Mao[117], etc. y mientras vos y Frei se confunden en un prolongado abrazo nos precipitamos / nosotros desordenadamente con caramelos y escapularios gritando JOHNSON[118] HIJO DE PUTA / en diversos idiomas para que la cosa no resulte demasiado directa; despues nos iremos / a tomar tanto vino y comer mariscos y tocarle los muslos a las chilenas, poéticamente.- //

Me gustaría que vieras lo que estoy haciendo, te mandaré fotografías; estuve como cuatro o / cinco meses frenéticos porque no sabía qué hacer; El asunto de Santo Domingo[119] y sobre todo // los bombardeos del Vietnam[120] me sacaron de mis casullas[121], abandoné el arteporelarte [*sic*] y encon- / tré el fertil valle del arte para la política o la política disfrazada de arte, a la / merda [*sic*] con el pasado y los prejuicios, vivan los incineradores de prejuicios y estoy / trabajando obsesionado con la forma de poder mandarlo a Johnson a la puta que lo

112. Alude a los bastones empleados para dirigir a los músicos (*Twirling Baton*), que, al parecer, dieron en los bastones empleados por las *majorettes* en los desfiles callejeros.
113. En el original se escribe, por error mecanográfico, *escarlerilla*.
114. *Máximo maximorum*: Del latín *maximum maximorum*, con el sentido de 'el máximo de los máximos', es decir, el valor mayor de los posibles en cualquier circunstancia.
115. *Juan 23*: Juan XXIII, nombre pastoral del italiano Angelo Giuseppe Roncalli, papa de la Iglesia católica de 1958 a 1963. El papa, en el momento de esta misiva, era Pablo VI (1963-1978), quien, durante su etapa de arzobispo de Milán, había recibido el sobrenombre de «arzobispo de los pobres».
116. Iglesia de San Pedro en Ciudad del Vaticano.
117. *Mao*: Mao Zedong (1893-1976), antiguamente transcrito en castellano como Mao Tse Tung, fue primer presidente de la República Popular China (de 1954 a 1959). El presidente en el momento de esta misiva era Liu Shaoqi (1959-1968).
118. Lyndon Johnson, el presidente de EE. UU.
119. Ver nota 89 de la carta anterior: el asunto que menciona es el de la invasión de Santo Domingo (República Dominicana) en 1965.
120. Vietnam sufrió varios bombardeos de la aviación estadounidense: los bombardeos con napalm, que se iniciaron el 7 de febrero de 1965, constituyeron tal escándalo que ¡la Convención de Naciones Unidas los prohibió en 1980! El napalm produce quemaduras de largo plazo en humanos y devasta la vegetación y la fauna animal con consecuencias casi tan funestas como las de las bombas atómicas.
121. Escrito así, *casullas*, para enfatizar la ruptura de la frase hecha *sacar de mis casillas*.

parió / desde una pared del Di Tella[122], con alguna cosa que se entienda bien y que sea artistica, / es decir una puteada clara evidente pero artisticamente realizada, mi spiego?[123].- La opor- / tunidad es formidable: tengo que mandar cuatro cosas al Di Tella en Agosto[124] (una se llama / Crucifijo para la primera

122. *Di Tella*: Instituto Torcuato Di Tella. Fue una institución cultural que fomentó la investigación y las exposiciones artísticas (plásticas, audiovisuales y musicales) de vanguardia en Argentina. Creado, en 1959, por la Fundación Torcuato Di Tella, el famoso ingeniero italo-argentino, conoció su esplendor entre 1965 y 1970, último año de existencia, al ser clausurado por decisión gubernamental del dictador militar Juan Carlos Onganía (1914-1995). Onganía fue presidente *de facto* de Argentina de 1966 a 1970. Se ubicaba el Di Tella en la calle Florida, 936, en la llamada La manzana loca. En el Cuaderno de anotaciones de Ferrari, que se encuentra en su Fundación, escribió el artista el día 30 de enero de 1965: «Me invitaron al [Premio] Di Tella, no me lo esperaba» (p. 8).
123. *Mi spiego?*: Expresión italiana, con el significado de '¿Me explico?'; en castellano coloquial, podría traducirse incluso por '¿Sabes?', '¿Sabes a lo que me refiero?'.
124. En su Cuaderno de notas, León Ferrari relata, día a día, su quehacer artístico. Así lo transcribe Irma Emiliozzi: «Me parece que al [Premio] Di Tella voy a mandar jaulas, pero tengo que hacerlas. Una jaula comprada llenarla de manos. Hacer una jaula empezada desde adentro con alambres forrados de telas y con poliéster pintado, grutas, cabezas de muñecas mezcladas con largas filas de caballos blancos que suben, cuevas, pedazos lisos, cornisas y saliendo de ese enredo alambres más o menos geométricos pero libres y [balbuceantes?] haciendo la jaula doble o triple alrededor y así sucesivamente» (día 2-4-1965, pp. 9a/r). «Empiezo a trabajar para el Di Tella. Jaulas. Sería bueno hacer una jaula que se llame Viet Nam con una multitud de aviones arriba y abajo flores» (día 15-4-1965, 9r]. «Me gustaría hacer a Johnson, el Señor presidente de los Estados Unidos de Norte América, a Johnson sentado en una mesa en los Estados Unidos de Norte América firmando los papeles como Dios cuando mandó a sus arcángeles marines a pelear contra los diablos exactamente igual a Dios montado en un altar y en el instante mismo de firmar sus mandamientos, pero hacerlo igual, si supiera hacerlo cuidadosamente igual calcado al acecho estático hasta llegado el preciso momento en que todo ese confuso accionar de manos y plumas, ese incomprensible conjunto de cosas borrosas, las botamangas y corbata alcanzan a pasar todas juntas por las coordenadas de la verdad» (día 15-4-1965, p. 11r]. «A principios de mes empecé a trabajar fuerte para el Di Tella. Hice una pieza que posiblemente se llame "The American way of Life" con manos que se burlan arriba, un Starfighter en el centro, árboles o explosiones de manos abajo, todo cubierto con un dibujo en el vidrio que puede parecer una reja colonial. // Voy a hacer otra con una red, enredadera de manos sobre fondo dorado con reflejos rojos (detrás de las manos las pinto con fluorescente rojo). Pero la pieza principal será si puedo un avión con Cristo de unos 2 o 3 m de altura puesto sobre una especie de pirámide o de campo de cosas quemadas, huesos, raíces carbonizadas, latas, hierros retorcidos, puertas, muebles y manos que se levantan como plantas» (día 21-6-1965, p. 12a). Definitivamente, León Ferrari envió tres cajas y un montaje de dos metros de altura: la reproducción de un bombardero norteamericano con un Cristo de santería auténtico, antiquísimo, del siglo XIV seguramente; tituló la obra: *La civilización occidental y cristiana*. Jorge Aníbal Romero Brest (1905-1989), alias *Coco*, director del Centro de Artes Visuales del ITDT (de 1963 a 1969) –y anteriormente (1955-1963) director del Museo Nacional de Bellas Artes–, exige a Ferrari que retire

comunión de Luci Johnson[125]) ya tengo tres terminadas y el boceto / de otra que tendrá unos seis metros de altura y se llamará: Monumento a la Civilización / Occidental y Cristiana, con un cristo que me compré en una santería, todo ensangrentado / bombarderos norteamericanos y puntillas que me compré

el Cristo; solo se expondrán las otras tres cajas: *Cristo murió*, *La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, Linn Phung, Mc Cay, An Tanh, An Minh, An Hoa y Duc Hoa* y *Catorce votos en la OEA*, obras todas ellas de 1965. Los catorce votos están representados metafóricamente, en el montaje, por catorce aviones desplegados. Explica Ferrari: «Romero Brest me invitó al Premio 65 suponiendo (creo yo) que mandaría o una escultura de alambre (…) o algo por el estilo. Cuando cambié de idea sobre el arte, a raíz de los bombardeos en Vietnam, le advertí que haría otra cosa. Cuando vio el avión montado, unos dos o tres días antes de la inauguración, lo noté preocupado; me llamó a su oficina y me dijo que no lo podía exponer porque, entre otros motivos, hería la sensibilidad religiosa del personal, o de parte del personal. Me sugirió o reemplazar el avión por su maqueta o por otra pieza, o dejar sólo las tres cajas que completaban mi envío (…) lo que quedó claro es que el avión no se expondría, no era negociable eso (…). Yo me encontré en una suerte de disyuntiva: o tomar el camino de las artes plásticas, que indicaba, o exigía, retirar todo y denunciar la censura, o el camino de la política [es decir] mi propósito inicial de exponer algo precisamente allí, sobre el Vietnam, en el mismo lugar de las libertades que proclamaban los EE.UU. bombardeadores». (Carta de Ferrari a Andrea Giunta, de 7 de agosto de 1993. Archivo FALFAA). Dalila Puzzovio y Carlos Squirru le ofrecieron que, si él se llevaba toda la obra, ellos también retiraban sus cosas, según confesó Ferrari a Giunta en entrevista del día 29 de diciembre de 1998. A pesar de tener un efecto menos espectacular, las cajas provocaron la reacción del crítico de *La Prensa* Arturo Ramallo: «…no podemos dejar de referirnos a las obras de León Ferrari, cuya aceptación de parte de los responsables nos resulta incomprensible (...) esos trabajos del señor Ferrari, de una simplicidad que no hubiera merecido la más mínima atención de no mediar la intención de su temática –puede que el expositor a eso no lo ignorara– nada tienen de artístico y sí, en cambio, de alegato político (...). Debe admitirse que puede resultar por lo menos curioso el que se haya permitido colocar en las salas de una institución seria esos artefactos que comportan una actitud de crítica acre –quizás corrosiva– en la que se pretende enjuiciar nada menos que a la civilización occidental y cristiana. Bueno sería que dentro de los dominios del arte, adonde han ingresado ya manifestaciones de dudoso origen, no penetraran obras que, como las que nos ocupan, no permitan duda alguna sobre su filiación y, por lo tanto, sobre sus fines. El carácter panfletario de estas vitrinas resulta verdaderamente sorprendente para los que acuden con la intención de tomar contacto con obras de arte. En una de las vitrinas se ha dibujado sobre el vidrio algo así como un encaje, con lo cual se vela un tanto la anécdota, y en ese caso se llega a la incongruencia de presentársenos un libelo con tul o macramé». León Ferrari le contesta con una amplia carta, en una hoja mecanografiada por ambas caras, que no es aceptada por el director de *La Prensa*, pero será publicada por el semanario *Propósitos* (Buenos Aires, 7 de octubre de 1965), dirigido por Leónidas Barletta (documento reproducido por el ICAA, ID 761879). Rafael Alberti se refiere al cruce de cartas entre Ferrari y el crítico de *La Prensa* Ernesto Ramallo: «…no te he escrito después de tu batalla campal con ese crítico imbécil y policial de la muy asquerosa y policial La Prensa. Tu respuesta, estupenda y valiente. Así me gusta. Perderás, indudablemente, algunas cosas, pero generarás otras mucho mejores… (Carta de

en La Reina.[126]- Así contado puede / parecer un poco burdo pero no importa: lo que me importa es mandarle a la mierda / a Johnson.- Y para eso uso muy tranquilamente el pop art norteamericano.-[127]//

Alberti a Ferrari, desde Anticoli Corrado, 30-10-65. Archivo FALFAA, reproducida en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 78-80 y en el ICAA, ID 743711). También recibe una carta de Julio Cortázar (1914-1984) en relación con este episodio. Así lo copia Emiliozzi: «…no puede sorprenderme a esta altura de mi vida, porque me basta leer los periódicos argentinos para advertir que nada ha cambiado básicamente desde que me fui del país, como no sean los nombres de los jugadores de fútbol, los diputados nacionales y los precios de los trajes. Se puede hacer la prueba de mirar al mismo tiempo un ejemplar de *La Prensa* o *La Nación* de 1954; se tiene la impresión de que, como en un mazo de barajas, lo único que ha cambiado es el orden y la colocación de las cartas. El viejo mazo donde las figuras se siguen llamando Miedo, Estupidez y Venalidad, pasa de mano en mano; y casi todas las cartas siguen estando marcadas. Menos mal, León, que a cambio de eso hay gente nueva y decidida y arriesgada en la Argentina. Tu carta a La Prensa lo prueba, junto con tantos otros testimonios que recibo de tiempo en tiempo. No todo está tan mal por allá en la medida en que para cada E. Ramallo haya un León Ferrari». (Carta de Julio Cortázar a León Ferrari, Saignon, Francia, 2-11-1965. Archivo FALFAA. *Cit*. por Andrea Giunta, *Cronology*. León Ferrari, Notas sobre arte y artistas modernos). En carta de Alberti a Ferrari (Anticoli Corrado, Italia, 17 de agosto de 1965), el gaditano aplaude la actitud libre y honrosa de Ferrari respecto al asunto de la guerra de Vietnam: «Lo de Vietnam es asqueroso. ¿Quién puede callarse? Yo he escrito varias veces cosas, pero te copio este soneto que figurará entre mis nuevos sonetos romanos: VIETNAM (I)» [y lo escribe]». (Carta manuscrita en tricolor (negro, rojo y verde), reproducida en el ICAA, ID 749312, y reproducida a una tinta en la edición de *Escrito en el aire*, 2016: 74-76).

125. *Luci Johnson*: Luci Baines Johnson Turpin, hija menor del presidente Lyndon Johnson, nacida en 1947. El bautismo católico de Luci el 2 de julio de 1965, a sus 18 años, llegó a la prensa ¡y fue noticia de alcance! Por rechazo a sus padres, que la habían bautizado, a los cinco meses, como miembro de la Iglesia episcopal, la hija del presidente ingresa en la Iglesia Católica Romana. Ferrari lo proclama sarcásticamente aludiendo a la fiesta de la «primera comunión» y sus ropajes.

126. El montaje definitivo de *Civilización occidental y cristiana* será de 2,20 metros. Ferrari había anotado su primer collage con fotos y reproducciones de cristos y manos de vírgenes del siglo XIV en su Cuaderno el día 23 de diciembre de 1963.

127. Las dos últimas líneas se escriben con un sangrado arbitrario, mayor todavía en la segunda. A continuación, sigue escribiendo en tres líneas en el margen izquierdo, de abajo a arriba, esto es, de izquierda a derecha. Ferrari ganó el León de Oro en la 52.ª Bienal de Venecia en el año 2007 con *Civilización occidental y cristiana* como obra estelar. En una carta desde Roma, Rafael Alberti abril de 1965) se refiere a los proyectos para el Instituto Torcuato Di Tella que Ferrari le describe en sus cartas: «Mi querido León: me gustan mucho tus proyectos pop artísticos anti Johnson. Avísame cuando te lleven a Martín García para iniciar una gran campaña internacional por tu liberación. Mándame enseguida fotos de esas obras. Bromas aparte, creo que, aunque menos cómodo, ese camino que ahora inicias tiene, en nuestros mierdosos días, un gran sentido. Y hay que seguir por él (...). Por aquí se ve mucho Pop Art, pero casi siempre con un aire de juego, de cosa que no va a ninguna parte. Comparto tu furia antiyanki y primero que todos, con las armas que sea, tenemos que plantarnos y hacer

Carátula del programa de Chile en el corazón, homenaje a Rafael Alberti, casi nonagenario: Santiago, 30 de abril-4 de mayo de 1991. «Que, como la libertad, / el hombre, cuando está vivo / en la luz, no tiene edad. / Sentirse joven no es ser / joven, es solo sentir / la ilusión de amanecer. // Y, como la luz, yo entiendo / que, cuando va a anochecer, / ya está casi amaneciendo» (Juan Panadero dixit)

frente a esos miserables. Ya tendremos tiempo de volver a cosas más sonrientes, pero por el momento: bombas, palos y mordeduras (...). Me gusta mucho tu locura actual, aunque comprendo que Alicia esté pensando ya en comprarte una buena camisa de fuerza en Albion House. Dile que no debe preocuparse demasiado. Al contrario, debe ponerse muy contenta. O Di Tella te da el premio este a ti, o tú acabas con Di Tella. Y esta sería también una manera de ser premiado […] ¿Cómo está tu taller? ¿Con menos alambres que antes? Me lo imagino hoy lleno de cristos, escapularios, pelos de monjas, caspas de curas, cagados calzoncillos de militares, etc. (...). Me gusta que te acuerdes de mí cuando escuchas a Ariel Delgado. Mándame "más informaciones para este boletín"». Más adelante, en la misma carta, se dirige Alberti a Alicia, la mujer de Ferrari: «Aunque tu León esté afilando sus garras, no le pasará nada. Al contrario, su ejemplo será bueno y removerá un poco ese sopor en que con tanta frecuencia cae Bs. Aires». (Archivo de FALFAA, reproducida en el ICAA, ID 743697).

No estoy muy seguro [de] si podré ir a Chile con un tambor: a lo mejor me encontrás entre rejas o en un / manicomio.- Pero de todos modos nos arreglaremos para tomarnos unas copejas.- A Maria Teresa y Aitana / mis oraciones y a vos un gran abrazo / [Firma mscr] León

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 189-215
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.09

Artículo de investigación

La terapia de lo sublime en los diarios de Dorothy Wordsworth y Francisca Larrea

The therapy of the sublime in Dorothy Wordsworth's & Francisca Larrea's journals

Iratxe Ruiz de Alegría Puig

Autoría:
Iratxe Ruiz de Alegría Puig
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU)
Iruizalegr002@ikasle.ehu.eus
https://orcid.org/0000-0003-4043-085X

Citación:
Ruiz de Alegría Puig, Iratxe. «La terapia de lo sublime en los diarios de Dorothy Wordsworth y Francisca Larrea», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 189-215. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.09

Fecha de recepción: 23-12-2020
Fecha de aceptación: 06-02-2021

© 2021 Iratxe Ruiz de Alegría Puig

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

Si otrora un buen número de textos diarísticos fueron ignorados por la crítica al adolecer de veracidad y rigor, en la actualidad la ficción prevalece como principal elemento de continuidad en el que se apoya la literatura para crear obras maestras. Conocedoras de los nuevos gustos estéticos europeos, y en respuesta a lo sublime masculino, las escritoras Dorothy Wordsworth y Francisca Ruiz de Larrea defienden un compromiso de la mujer con la naturaleza alternativo al que plantea Burke. Se trataría del paisaje sublime no como un lugar al que escapar y en el que perderse, sino más bien un lugar en el que reaparecer y empoderarse, puesto que resulta transformador y terapéutico. Frente al mito romántico del genio solitario, Wordsworth y Larrea no solo rechazan la concepción burkeana de lo sublime, sino que encuentran en dicho paisaje remansos de paz y libertad.

Palabras clave: D. Wordsworth; Francisca Larrea; Diario; Sublime; Terapéutico.

Abstract

While a significant number of personal journals were once ignored due to the lack of truthfulness and accuracy, fiction prevails as a strong element of continuity literature makes use of to produce masterpieces. Acquainted with the new aesthetic tastes of the times, and in response to the gendered sublime, Dorothy Wordsworth and Francisca Ruiz de Larrea display in their Journals an alternative relationship with the landscape different from Burke's gendered dichotomy: sublime/man, beautiful/woman. The sublime landscape is not so much a place to scape to or to get lost

into, but a place where to empower themselves, since it turns out to be transformative and therapeutic. Contrary to the Romantic myth of the solitary genius, Wordsworth and Larrea not only reject the burkean sublime, but they find haven of peace and liberty in it.

Keywords: D. Wordsworth; Francisca Larrea; Journal; Sublime; Therapeutic.

De las formas que históricamente ha adoptado un diario –tómese por caso el de Virginia Woolf[1] (1882-1941) frente al de Thomas Mann[2] (1875-1955)– el investigador Álvaro Luque Amo (2016: 302) señala que ha prevalecido la concepción 'femenina' frente a la veraz y rigurosa.[3] Mientras que el Diario de Mann solo cabe ser leído desde el estatus referencial –más próximo al documento histórico que a la manifestación genuinamente literaria–, Luque defiende que la autobiografía tradicionalmente atribuida a la pluma de una mujer busca de manera intencionada la construcción del yo, de lo que se deduce que debe ser interpretada como ficcional. De todo lo anterior, Luque colige que, si bien la escritura diarística siempre admitió la posibilidad de ser leída como literatura, en la actualidad dicha 'posibilidad' se ha transformado en el marco por excelencia de lectura de los diarios (2016: 302).

Para la escritora Laura Freixas el auge de la ficción en los textos diarísticos se debe a la misoginia latente en la cultura española, lo que ha traído como consecuencia los repetidos intentos de 'eclipsarse' como actitud femenina generalizada ante lo autobiográfico (2004: 117). Producto de dicha hostilidad, Freixas enumera los procedimientos que las escritoras han empleado para alcanzar dicho 'eclipse'. En ocasiones, se han presentado como meros testigos de los hechos, rehuyendo el papel principal. También han recurrido a la autobiografía de infancia, evitando el estatus de 'mujer', puesto que *stricto sensu* no lo son. No obstante, en palabras de Freixas «la mejor manera de confesarse eclipsándose que han encontrado las mujeres ha sido el disfraz de la ficción»

1. Ver B. Lounsberry: *Becoming Virginia Woolf: Her Early Diaries & the Diaries She Read.* (2014), *Virginia Woolf's Modernist Path: Her Middle Diaries & the Diaries She Read* (2016) y *Virginia Woolf, The War Without, The War Within: Her Final Diaries & the Diaries She Read.* (2020).
2. Ver Thomas Mann: *Diarios 1937-1939*. (1987).
3. Con respecto al debate aún latente en la teoría de la autobiografía sobre la prevalencia de la 'referencialidad', defendida por Lejeune (1991) mediante el pacto autobiográfico, frente a la 'performatividad' abanderada por Paul de Man (1991) al considerar la naturaleza del 'yo' exclusivamente ficcional, el crítico literario José María Pozuelo Yvancos (2006) presenta una tercera vía en la que ambos elementos se muestran necesarios e inseparables.

(2004: 118), en cuyo marco deberían entenderse también los diarios objeto de análisis de este trabajo.

Sufrimiento 'Creativo'

[L']écriture est la possibilité même du changement.
Hélène Cixous
(*Le rire de la Méduse*, 1975)

La confluencia de factores ciertamente angustiosos, tanto en el plano económico y político como sentimental, ha dado origen a los delicados, a la vez que sublimes, diarios y cartas de Dorothy Wordsworth y Francisca Ruiz de Larrea. Tomando el caso de la autora de los Lagos, la idea de comenzar a escribir lo que posteriormente se conocería con el nombre de *Diario de Alfoxden* (1798) surge del temor de perder el derecho de alquiler de la casita de campo en la que ambos hermanos, Dorothy y William, residen. Bajo la sospecha de militar en las filas anarquistas a sueldo del gobierno francés (Wilson 2009: 84), Wordsworth recuerda aquellos tiempos de su niñez en los que tantas veces fue desposeída de un hogar y, por tanto, de la compañía de sus familiares[4] más próximos. El hecho de que sus ulteriores lectores bautizaran sus diarios con los nombres de los lugares en los que se ubican estas viviendas resulta sumamente indicativo del compromiso de Wordsworth con el lugar, con sus gentes, y su paisaje (Levin 1987: 12). La decisión de comenzar el *Diario de Grasmere* (1800-1803) se tomó en circunstancias igualmente dramáticas. Sin duda, el casamiento de William transformaría de manera radical la relación de los hermanos, y la incertidumbre acerca del papel que iba a desempeñar Dorothy –soltera y sin oficio– en la vida de la pareja es fuente de ansiedad y profunda melancolía. Realmente no presenta un relato lineal de la historia, ni comparte sus intimidades de manera directa, sino más bien a través de pequeños detalles, o bien del paisaje, en armonía generalmente con su estado de ánimo, o del devenir de los acontecimientos. Véase como ejemplo la primera entrada del diario de

4. Véase Wilson (2009: 31). Todo indica que fue Anne Wordsworth, madre de Dorothy, quien entre sus últimas voluntades expresó el deseo de que su única hija fuera sacada del hogar y educada por una prima segunda: Elizabeth Threlkeld. Dorothy no volvió al hogar, ni siquiera por Navidad. John Wordsworth falleció cinco años después. Dorothy nunca entendió el rechazo tácito de su padre a reencontrarse. Ver Alan G. Hill cuyo pesar manifiesta en la carta dirigida a la Sra. Beaumont con motivo de su 34 cumpleaños, 26 de diciembre de 1805 (Hill 1982: 72): «I was never once at home, never was for a single moment under my Father's Roof after her Death, which I cannot think of without regret».

Grasmere, donde se vislumbra el principio del fin de la convivencia fraternal[5] de los hermanos:

> *May 14 1800* [*Wednesday*]. Wm & John set off into Yorkshire after dinner at ½ past 2 o'clock— o'clock—cold pork in their pockets. I left them at the turning of the Low-wood bay under the trees. My heart was so full that I could hardly speak to W when I gave him a farewell kiss. I sate a long time upon a stone at the margin of the lake, & after a flood of tears my heart was easier. […] I resolved to write a journal of the time till W & J return, & I set about keeping my resolve because I will not quarrel with myself, & because I shall give Wm Pleasure (D. Wordsworth, 2002: 1).[6]

Bajo la sucinta, aunque precisa –dos y media, lonchas de fiambre de cerdo, curva del sotobosque– y, en ocasiones, minimalista forma narrativa empleada por Wordsworth, en el pasaje anterior subyacen los pormenores del compromiso matrimonial de William y Mary Hutchinson. Todo indica que este es acompañado por el hermano de ambos –Jon– a casa de Mary para presumiblemente pedir su mano. La profesora Anca Vlasopolos compara la escena inicial del diario con la de una tragedia de Sófocles, parece como si todo hubiera ya sucedido y el resto de la narración consistiera en mostrar la manera en la que el héroe se amolda a las nuevas circunstancias (1999: 122).

A grandes rasgos, la narración de Wordsworth se haya impregnada de un hondo sentimiento de pérdida, que bien puede hacer alusión a la pérdida de una casa a la que se identifica con el hogar, y/o bien a la pérdida de la relación íntima y exclusiva con su hermano:

> *Friday June 25th* [*1802*]. […] I looked up at my Swallow's nest & it was gone. It had fallen down. Poor little creatures they could not themselves be more

5. Véase Wilson (2009: 137-164). Si bien enumera una lista de hábitos peculiares que contribuyeron a amplificar ciertos rumores –besarse y abrazarse con frecuencia entre otros–, Wilson resta importancia a la pléyade de estudios que versan sobre las relaciones incestuosas entre los hermanos.
6. Todas las citas referidas al texto de Dorothy Wordsworth han sido extraídas de la edición de Pamela Woof: *The Grasmere & Alfoxden Journals*. (2002)

William y John salieron hacia Yorkshire después de comer, a las dos y media, llevaban lonchas de fiambre de cerdo en la bolsa. Los dejé en la curva del sotobosque, bajo los árboles. Mi corazón rebosaba hasta el punto de que apenas fui capaz de decirle nada a William cuando le di un beso de despedida. Estuve sentada mucho tiempo encima de una piedra al borde del lago y, después de verter un torrente de lágrimas, mi corazón se sintió mejor. […] Decidí escribir un diario sobre estos días, hasta que William y John regresen, y no voy a contradecirme; además, quiero que William esté contento conmigo cuando vuelva a casa. Traducción propia

> distressed than I was I went upstairs to look at the Ruins. They lay in a large heap upon the window ledge (D. Wordsworth, 2002: 115).[7]

Resulta frecuente el recurso de Wordsworth a identificarse con pájaros indefensos y flores solitarias como reflejo de su propia situación como es el caso del extracto anterior, es decir, las 'angustiadas' golondrinas vendrían a describir el propio estado de ánimo de la autora. Sus descripciones de la naturaleza batiéndose por sobrevivir sugieren por tanto metáforas de la vida de la propia autora. No obstante, lejos de la imagen de víctima, la crítica de los años ochenta del pasado siglo ha subrayado las propias destrezas de la autora y el valor literario de sus diarios, que muestran una 'ética del cuidado' y una manera de entender el entorno en términos 'femeninos' (Page 2015: 20).

Esposa del hispanista alemán Juan Nicolás Böhl de Faber y madre de la afamada escritora Cecilia Böhl de Faber, más conocida como Fernán Caballero, Francisca Ruiz de Larrea[8] merece un hueco por méritos propios. Sus diarios han de enmarcarse en un contexto de inestabilidad e incertidumbre permanentes tanto en el plano personal como en el político y económico. Producto de la Revolución francesa y del imperio napoleónico, España vivió la ocupación francesa, el consiguiente levantamiento popular, y la larga guerra que todo ello desencadenó. Alejada de su marido durante seis años por desavenencias matrimoniales (1806-1812), sufrió en propias carnes el cerco a Cádiz, la sucesión de brotes contagiosos provocados por el hacinamiento de la población y la falta de agua potable, y la incertidumbre económica tras sufrir bancarrota.

En 1824 (29 de abril al 30 de agosto) Larrea se toma un descanso, lo que podría calificarse de 'veraneo' con sus dos hijas pequeñas: Aurora y Ángela de unos veinte años (Fernández Poza, 2001). En una época en la que viajar no estaba al alcance de cualquier bolsillo y requería de valentía y cierta destreza, el Diario de viaje de Larrea, modelo de ecología (Mozo Polo, 2008: 188), nos transporta a unos parajes de la sierra gaditana, de cuyos encantos la propia autora disfrutó –a veces– a lomos de un borrico. Habitados por labradores defensores acérrimos de 'el Deseado', incluso los paisajes del diario parecen tomar partido en favor de la causa absolutista: «toda la vegetación está haciendo reparación

7. Busqué el nido de mi golondrina, pero ya no estaba. Se había caído. Pobres criaturas diminutas, no podían estar más angustiadas que yo. Subí las escaleras para contemplar las 'Ruinas'. Encontré los pájaros caídos en un enorme montón de tierra, bajo el alero de la ventana. Traducción propia.
8. Ver Marieta Cantos Casenave: «Semblanza de Frasquita Larrea (Cádiz, 1775 - El Puerto de Santa María, 1838)» (2019) para profundizar en el conocimiento de la vida de la autora.

de honor por los malos años pasados» (Larrea, 1977: 400).[9] Católica, enemiga de todo progreso, de excelente conversación[10] y prosa romántica, Larrea narra sus espléndidos paseos por las huertas, describe ermitas, conventos y capillas, nos hace partícipes de las charlas con sencillos campesinos de los que alaba su inteligencia y buen hacer.[11] Aunque cegada por una visión idealizada de lo que ella interpreta como la esencia del pueblo español (agreste) frente a la pandemia liberal y secularizadora de las ciudades, Larrea se declara por encima de todo patriota: «aquel amor a mi patria que sobrenada siempre en la corriente de mis tristezas, y jamás se ve ahogado en mi corazón» (Larrea 1977: 390).

Alejada del esquematismo y brevedad de las entradas del diario de Wordsworth, el esfuerzo narrativo de Larrea se concentra en describir la belleza de los 'cuadros' que contempla en cada visita: «Algunas veces nos rodean tan de cerca estas colinas, que los montes solo asomaban sobre ellas sus cimas de piedra, semejando pilones de azúcar que parecía fácil alcanzar con la mano» (381). Atraída por lo sencillo, espontáneo y genuino, uno de los máximos aciertos del diario residiría en última instancia en haber convertido en literatura sus observaciones sobre la naturaleza y las gentes que habitan los pueblos que visita (Cantos Casenave 2011: 220):

> *Ubrique 20 de julio de 1824.* […] La Venta de Tavizna está situada a la orilla del rio Maja-aceite …[12] en un enorme peñasco. El rio tiene ahora poca agua, aunque…[13] mucho entre piedras, que parecen otras tantas masetas de adelfas en medio de la corriente. Al salir de la Venta, se despide una de las tierras

9. Ante la imposibilidad de consultar los documentos originales, todas las citas referidas al texto de Francisca Ruiz de Larrea han sido extraídas de la edición de Antonio Orozco Acuaviva: *La Gaditana Frasquita Larrea. Primera romántica española.* (1977). Carnero (1982: 136, 1990: 120) señala que la edición presentada por Orozco es «del todo defectuosa».
10. Véase Antonio Alcalá Galiano: *Recuerdos de un anciano* (1955: 177), Ramón Solís: *El Cádiz de las Cortes* (2012: 5308), y Benito Pérez Galdós: los *Episodios Nacionales*: *Cádiz* (2013: 23057) para encontrar referencias a la tertulia literaria de Francisca.
11. Véase Carnero (1978: 133). Para demostrar el extremado reaccionarismo de Francisca, el profesor Carnero recurre a las *Cartas Bornesas* de Telesforo de Trueba y Cosío, liberal que visitó el pueblo de Bornos en 1824. De Trueba (1824) tacha a sus habitantes de ignorantes, toscos, insensibles a la gratitud, y majaderos. Presento un extracto de estas: «En las palabras miseria, ignorancia, superstición y fanatismo, está encerrada la historia de Bornos y apenas encontramos un pensamiento, una sola acción de las que van a componer la materia de estas cartas, que no deba su origen a una de las cuatro palabras mencionadas […]. El vicario como es de suponer es el cacique del pueblo y le manda y domina con aquel despotismo propio del eclesiástico que une a un celo indiscreto por la religión, la violencia y un odio inextinguible a toda innovación» (138-139).
12. Puntos suspensivos en el original.
13. Puntos suspensivos en el original.

de labor y se mete entre montañas agrestes siguiendo el curso del rio (Larrea 1977: 382).

Paisaje sublime: Efecto terapéutico

I do not wish them [women] to have power over men; but over themselves.
Mary Wollstonecraft
(*Vindication of the Rights of Women*, 1792)

Conocedoras de la versión burkeana de lo 'sublime' como oposición a lo 'bello' (Carnero 1978; Levin 1987; Cantos Casenave 1999; Wilson 2009), Larrea y Wordsworth abordan en sus diarios una descripción del paisaje que obedece a los nuevos gustos estéticos europeos. Sin embargo, contrariamente a la soledad y egocentrismo que tradicionalmente se ha asignado a los trabajos concebidos por el Romanticismo masculino (Mellor 2009), muy del gusto burkeano, sugiero que ambas defienden un compromiso de la mujer con la naturaleza diferente al que plantea Burke (1757). Se trataría del paisaje no como un lugar al que escapar y en el que perderse, sino más bien un lugar en el que reaparecer y empoderarse, puesto que resulta transformador y terapéutico.

El discurso del filósofo y escritor Edmund Burke[14] (1729-1797) apela exclusivamente a las emociones, y teoriza lo sublime desde la óptica de la respuesta emocional a imágenes en términos de terror/poder. Lo sublime resulta abrumador: bien porque presenta unas proporciones inabarcables, o bien porque el grado de desorden genera en el individuo miedo o terror al hacerse consciente de su debilidad e impotencia. En lo bello, sin embargo, subyace la idea medieval de que, en la batalla contra la naturaleza, el ser humano ha resultado vencedor, puesto que se presenta a la vista de forma ordenada, regular, y guardando las reglas de la proporcionalidad clásica, de tal manera que su contemplación produce placer y no se resiste al análisis racional (Hipple 1957; Monk 1962; Viñas 2002). En cuanto a la categoría intermedia de lo 'pintoresco', Uvedale Price (1747-1829) lo define cuidadosamente entre lo bello y lo sublime. Por tanto, por un lado, lo pintoresco se caracteriza por la aspereza, vejez, decadencia, y variación repentina, mientras que lo bello viene definido por la suavidad, juventud, 'frescura', y variación gradual. Por el otro, difiere de lo sublime en el sentido de que no cuenta con una relación necesaria con la magnitud o el infinito: donde lo sublime es espantoso, abrumador, e inspira miedo, lo pintoresco no añade un valor impactante, sino que se muestra de manera divertida, aunque de diversidad compleja. No obstante, es la voz

14. Ver William Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful.* (1757).

de William Gilpin (1724-1804) la que suele considerarse más acreditada en el campo de lo pintoresco (Hipple 1957: 192; Kappes 2020: 4). Su propuesta de contemplar la naturaleza como si de un cuadro se tratara lanzó a multitud de turistas a la campiña inglesa en su búsqueda por la 'instantánea' más hermosa.[15] En ese sentido, Elizabeth A. Bohls (1995: 170–208) describe con acierto la difícil posición que Wordsworth mantiene entre el *compromiso con* y la *oposición a* la práctica del turismo. Bohls se refiere a la batalla interna que la autora laquista libra entre su interés por la estética del paisaje del Distrito de los Lagos como miembro de la clase privilegiada a la que pertenece, y la crítica al turismo, cuyo desarrollo contribuyó al deterioro[16] de aquel. En esa misma línea de pensamiento, Gabrielle Kappes sugiere en su tesis defendida recientemente que a finales del XVIII el período que denomina '*picturesque fatigue*' incita a los autores a complicar los tropos estéticos y a experimentar con nuevas formas de ver y representar la naturaleza (2020: 2). Es precisamente en ese punto donde deben enmarcarse los textos objeto de análisis de este trabajo. Si bien Wordsworth[17] experimenta en sus diarios desde la intimidad del hogar,[18] Larrea hace lo propio en '*terra incognita*'.

Por tanto, si bien sus privilegios de clase y esmerada educación convierten a Wordsworth y a Larrea en sujetos capaces de valorar la belleza, su concepción estética siempre va ligada a las necesidades de sus habitantes como forma de oposición a la creciente estética deshumanizadora. Muestra de ello es la relevancia que la comunidad adquiere en sus diarios frente al mito del genio solitario del Romanticismo, lo que facilita en última instancia la participación del propio paisaje del sufrimiento humano. En el caso de Wordsworth, la presencia de seres liminales –mendigos y vendedores ambulantes– la alejan de la concepción puramente estética del paisaje:

> *May 14 1800* [*Wednesday*] […] A young woman begged at the door—she had come from Manchester on Sunday morn with two shillings & a slip of paper which she supposed a Bank note—it was a cheat. She had buried her husband & three children within a year & a half—All in one grave—burying very

15. Ver William Gilpin: *Observations on the River Wye.* (1782) y *Three Essays.* (1792).
16. Convertido en foco del movimiento romántico inglés por los hermanos Wordsworth, Coleridge, de Quincy and Ruskin entre otros, el patrimonio natural del Distrito de los Lagos (Noroeste de Inglaterra) se vio seriamente amenazado. Fue precisamente otra autora inglesa, Beatrix Potter (1866-1943), ilustradora y naturalista, a la que se debe en parte la conservación de este paraje. Vid. Keith Thomson: «Beatrix Potter, Conservationist» (2007).
17. Ver John R. Nabholtz: «Dorothy Wordsworth and the Picturesque» (1964).
18. Ver *Recollections of a Tour Made in Scotland, A.D. 1803*, viaje de seis semanas que Dorothy disfrutó en compañía de William y Coleridge por tierras escocesas pocos meses después de introducir la última entrada en su diario.

> dear—paupers all put in one place—20 shillings paid for as much ground as will bury a man—a grave stone to be put over it or the right will be lost—11/6 each time the ground is opened (D. Wordsworth, 2002: 2).[19]

En el caso de Larrea, la constante inclusión de labriegos y sus dificultades económicas en sus 'estampas' prueba igualmente la concepción práctica de los espacios naturales en su incesante búsqueda de lo pintoresco:

> *Dia 2 de mayo*. [*1826*] […] La entrada de esta huerta es un paseo por medio de una espesa arboleda o naranjal que conduce a la casa. El hortelano estaba a su puerta debajo de un sauce llorón tejiendo canastas de mimbres cercado de los rosales, alelíes y otras flores que cultivaba su mujer, y a su lado estaba esta y una porción de chiquillos de todas las edades y de todos los tamaños (Larrea 1977: 411).

Alfoxden, Grasmere, Bornos y Ubrique

The man who does not know sick women does not know women.
Silas Weir Mitchell
(*Doctor and Pacient*, 1888)

Tal y como lo relata Dorothy en el *Diario de Alfoxden* (1798), los hermanos Worsdworth emprenden viaje a pie en pleno invierno (31 de enero de 1798):

> *31st*. [*Januray 1798*] Set forward to Stowey at half-past five. A violent storm in the wood; sheltered under the hollies. When we left home the moon immensely large, the sky scattered over with clouds. These soon closed in, contracting the dimensions of the moon without concealing her (D. Wordsworth, 2002: 143).[20]

A su vez, Larrea parte de Cádiz el 29 de abril en compañía de sus hijas en carruaje tirado por mulas. Los aprietos económicos probablemente afectaron a su salud, y se cebaron igualmente con Juan Nicolás. Convertida en asalariada tras la quiebra de la casa comercial Böhl, los diarios reflejan la nueva situación económica de Larrea como huésped de un labriego, y disfrutando del ambiente

19. Una joven mendiga pidiendo en la puerta. Había llegado de Mánchester el domingo por la mañana con dos chelines y un pedazo de papel que creía que era un pagaré. Un timo. En el plazo de año y medio había enterrado a su marido y a tres hijos. Todos en la misma tumba. Dar sepultura es muy caro. Los pobres se depositan en un mismo nicho. Veinte chelines por el terreno en el que cabría un hombre y una lápida para evitar que se pierda el derecho. Once chelines y 6 peniques por cada nueva inhumación. Mi traducción.
20. A las cinco y media de la mañana salimos hacia Stowey. Tormenta violenta en el bosque, nos refugiamos bajo las encinas. Cuando salimos de casa la luna estaba inmensa y grandes nubes flotaban esparcidas por el cielo. Las nubes no tardaron en cubrir el cielo y achicar la luna sin llegar a ocultarla. Traducción propia.

local, participa en las tertulias improvisadas que se forman al anochecer entre las gentes del pueblo:

> *29 de abril de 1824.*–A las 5 y cuarto de la mañana salimos del Puerto de Santa María y a las 5 y cuarto de la tarde llegamos a Bornos. En el camino de Jerez nuestras mulas delanteras, por dos veces rompieron los tiros y retrocedieron con grande susto mío en razón del mal agüero para el resto del viaje (Larrea 1977: 357).

Tras su llegada a Bornos, la calma que rezuma en el ambiente le trae a la memoria el rosario de adversidades que explican su huida: epidemia, crisis matrimonial, depresión, crisis financiera, y situación política muy inestable. Resulta interesante constatar la semejanza en el tono melancólico que emplean ambas autoras. El primer extracto corresponde al viaje a Bornos y Ubrique (1824).[21] Larrea, a la que el devenir de los acontecimientos no ha dejado indiferente, se resiente física y mentalmente. Una vez liberada por la belleza del paisaje y el olor familiar que este desprende, afloran sus más hondos sentimientos:

> *Dia 30 de abril.* [*1824*]. […] El vientecillo oeste nos traía el olor del tomillo que abunda aquí, tanto como en Chiclana. El convento en medio de este paisaje se presentaba como asilo de la paz y de la inocencia…[22] Sentía humedecerse mis ojos, y rechacé mis lágrimas que se asomaban así avergonzadas, de que tanta dolorosa experiencia de la vida no me hubiese todavía curado de sus ilusiones... (Larrea, 1977:359).[23]

Por su parte, en la tercera entrada del *Diario de Grasmere* del 16 de mayo de 1800, subyace la inminente petición de mano de William a Mary (1800) y la desolación en la que dicho acontecimiento hunde a Dorothy. La incertidumbre sobre su futuro se agrava, y los pensamientos negativos la asaltan. Rodeada de la belleza y quietud que caracterizan al espléndido valle, las lágrimas afloran:

> *Friday morning* [*16th*]. […] The woods extremely beautiful with all autumnal variety & softness—I carried a basket for mosses, & gathered some wild plants—. […] Grasmere was very solemn in the last glimpse of twilight it calls home the heart to quietness. I had been very melancholy in my walk back. I

21. Ver Arroyo (2014: 9). «Los escritos de Francisca de Larrea se conservan en el denominado Archivo Osborne, Puerto de Santa María (Cádiz), posiblemente como consecuencia del casamiento de Aurora, segunda hija del matrimonio de Larrea y Böhl de Faber, con Tomás Osborne, [hombre de negocios de origen inglés afincado en Cádiz]. Actualmente no está permitida su consulta, tampoco se ha hecho una edición facsímil ni una edición completa y revisada de dichos documentos, por tanto, no hay posibilidad de ver los originales».
22. Puntos suspensivos en el original.
23. Puntos suspensivos en el original.

> had many of my saddest thoughts & I could not keep the tears within me. But when I came to Grasmere I felt that it did me good (D. Wordworth, 2002:2).[24]

El tono melancólico de Larrea se agudiza, en parte porque su salud se ve resentida. Desavenencias conyugales, tensiones políticas e incertidumbre económica la colocan en una situación muy vulnerable. El profesor Carnero (1990: 122) afirma que Larrea enfermó progresivamente de los nervios hasta llegar a la neurastenia, provocada entre otros factores por el Trienio Liberal (1820-23):

> *Dia 25 de mayo.* [*1824*]. […] Una melancolía producida sin duda por mi falta de salud se apoderó de mi, y recorriendo, con aquel instinto que le es propio a aquella, toda la serie que me ha cabido, en el curso de mi vida, de gastos y disgustos, las lágrimas caían por mis mejillas, tan quedas como el ambiente que las recogía, y el único que las secaba… (Larrea, 1977: 369).[25]

Contrariamente al estilo de Wordsworth, sugerente y evocador, el de Larrea puede resultar excesivamente rotundo. Tómese como ejemplo la explicación de por qué se interrumpe unos días la escritura en sus respectivos diarios:

> *3 de junio.* [*1824*]. Desde el 25 he tenido que [a]bandonar mi Diario por falta de salud. Una fuerte irritación, con violentos dolores y calentura me ha tenido en cama cinco días, y de sus resultas he quedado tan débil y con tal desvanecimiento de cabeza que apenas hoy puedo tener la pluma en la mano. Nada pues ha ocurrido en este tiempo digno de notarse, pues no lo son ciertamente mis pensamientos, todos ellos tinturados de la profunda melancolía que causa todo afecto bilioso (Larrea 1977: 369).

Larrea procura una explicación clara y concisa tanto de su estado físico como anímico: el número de días, que muy probablemente son los que ha permanecido en cama, el tipo de dolencia, y su situación actual. Wordsworth, por el contrario, parece rehuir la primera persona, como queriendo desaparecer del primer plano para pasar inmediatamente el testigo a los personajes que la rodean:

> *Sunday Morning* [*14th*]. [*1800*] […] Here I have long neglected my Journal. John came home in the evening after Jones left us. Jones returned again on the Friday the 19th September—Jones stayed with us till Friday, 26th September. Coleridge came on Tuesday23rd & went home with Jones. Charles Lloyd

24. Los bosques estaban extremadamente hermosos mostrando toda su variedad y dulzura otoñales. Llevé una cesta para el musgo y recogí plantas silvestres. […] Grasmere estaba soberbio bajo los últimos restos del crepúsculo. Se llama hogar a esta quietud del corazón. De vuelta me he sentido muy melancólica. Tuve muchos pensamientos tristes y no pude contener las lágrimas que salían de mi interior. Pero cuando llegué a Grasmere me di cuenta de que me había sentado bien. Traducción propia.
25. El original termina abruptamente en puntos suspensivos.

> called on Tuesday 23rd, & on Sunday 27th we drank tea & supped with him, & on that day heard of the Abergavennys arrival (D. Wordworth, 2002: 553).[26]

Escasos meses después de la pedida de mano de su hermano, la ausencia de entradas en el diario de Wordsworth no presagia nada bueno. Paradójicamente aflora una actividad social reseñable, recibiendo constantes visitas que se prolongan durante días: John, Jones, Coleridge, Charles Lloyd y los Abergavenny. En cuanto a Larrea, es probable que Juan Nicolás exagerara los problemas de salud de su mujer. En carta enviada a su amigo Julius, de marzo de 1825, se expresa en esto términos: «Mi mujer padece desde hace dieciséis meses una especie de enajenación mental parecida a la locura y que es para mis hijas un martirio aun mayor que para mí» (Fernández Poza 2001: 264).

En las descripciones del *Diario de viaje a Bornos y Ubrique* (1824) se percibe el influjo de la nueva sensibilidad que afecta al tratamiento del paisaje de Larrea. La orografía en su aproximación a Bornos se recrea en la idea de lo sublime. Lo cierto es que cada elemento del retrato que dibuja Larrea de su primera visión panorámica de Bornos ahonda en su intención de abrumar al lector ante su contemplación:

> *Dia 29 de abril de 1824*. […] Ya el país empezaba a cubrirse de aguas y árboles, y por consiguiente, a la par de escabroso, se hacía más pintoresco. Bornos no se deja ver hasta la cima de una bajada recia que conduce a la población, pero a cada lado del camino se divisa Arcos y Espera, el primero perchado sobre peñas, y formando dos Arcos, que parecen las dos cejas de la montaña. Espera se desliza del monte y parece estar sostenida por un antiguo castillo que está en su cima. La bajada a Bornos es muy escabrosa y formada de trozos de peñas y piedras sueltas, de lo que resultan hoyos muy peligrosos para los carruajes. El nuestro volcó con una violencia que hizo pedazos cuanto en él venía (Larrea 1977: 358).

Larrea aborda la naturaleza y el paisaje de una manera romántica, en un tono sentimental, desde una sensibilidad particular hacia lo sublime. Repárese en los detalles del extracto anterior: el camino es escabroso y progresivamente por tanto más sublime. Las peñas hacen su aparición para darle un toque de peligrosidad al conjunto, que se presentan 'sostenidas' por un castillo antiguo, que bien podría a su vez encontrarse en ruinas para añadirle un toque gótico al lienzo. El retrato lo rematan hoyos peligrosos que terminan haciendo volcar

26. He desatendido mucho tiempo mi diario. John volvió a casa justo después de que se fuera Jones. Jones regresó el viernes 19 de septiembre. Jones se quedó con nosotros hasta el viernes 26 de septiembre. Coleridge llegó el martes 23 y se marchó con Jones. Charles Lloyd apareció el martes 23, y el domingo 28 tomamos el té y cenamos con él, y ese mismo día nos enteramos de la llegada de los Abergavenny. Traducción propia.

el carruaje con violencia. A su vez, para subrayar la idea de lo sublime, es frecuente igualmente en Larrea el empleo del superlativo: las casas blanquísimas, la vegetación frondosísima, y el cielo de un azul purísimo:

> *Dia 29 de abril de 1824*. […] Sus casas blanquísimas, embutidas en ramilletes de verduras, y el agua que brilla por todas partes, forman un paisaje que la buena gente del pueblo compara a un nacimiento. Colinas reventando de vegetación ciñen a Bornos como una corona (Larrea 1977: 358).

A juzgar por la exuberancia vegetal, y la presencia de colores tan brillantes, Larrea parece aquejada de ese mal conocido como *horror vacui*: casas embutidas en vegetales, colinas que revientan de flora y fauna ciñen a Bornos como si de un corsé vegetal se tratara:

> *Dia 3 [agosto 1824]*. El cielo de un purísimo azul se veía entretejido con pequeños y numerosos nublados que, tinturados fuertemente por los rayos del sol en su ocaso, parecían otros tantos vellocinos de oro. Sobre este brillantísimo fondo alzaban sus negras cumbres los montes, mientras que las colinas, a su falda, reflejaba el dorado esplendor que por grados, bajaba desvaneciendo entre los diferentes matices de las huertas. Era un espectáculo hermoso y digno de un buen pincel (Larrea 1977: 390).

Véase la sorprendente semejanza de los siguientes pasajes descritos por Wordsworth en lo relativo al cegador destello de los colores, una estampa divina que la autora inglesa ha estudiado con detenimiento, hasta el punto de que el observador es incapaz de despegar la vista de ella. El paisaje es inmensamente bello, y lo 'verde' extremadamente verde, en comparación Wordsworth se siente pequeña. Es de este modo que lo sublime hace acto de presencia convirtiendo el paisaje en un lienzo de Turner:

> *Sunday 19th*. [*18th*]. [*1800*]. The mountains from this window look much greener & I think the valley is more green than ever. […] Walked to Ambleside in the evening round the lake. The prospect exceeding beautiful from loughrigg fell. It was so green, that no eye could be weary of reposing upon it (D. Wordsworth, 2002: 23).[27]

En ese contexto, Wordsworth afirma derretirse contemplando un paisaje, u observando objetos que se extinguen y dejan una estela a su paso. Conocedora de la superioridad del sentimiento sobre el intelecto, su extrema sensibilidad para sentir la convierten en candidata excepcional para reproducir lo que la

27. Desde la ventana las montañas parecían mucho más verdes y creo que el valle está más verde que nunca […] Por la tarde di un paseo hacia Ambleside, rodeando el lago. Una perspectiva hermosísima desde la colina Loughrigg. El paisaje era tan verde que ningún ojo podía cansarse de reposar en él. Traducción propia.

rodea, y empatizar con los que la acompañan hasta la psicosomatización en forma de migrañas:

> *Saturday* [*21st*] [*1800*]. […] Grasmere looked so beautiful that my heart was almost melted away. It was quite calm only spotted with sparkles of light. The church visible. On our return all distant objects had faded away—all but the hills. The reflection of the light bright sky above Black quarter was very solemn. (D. Wordsworth, 2002: 322).[28]

No en vano John R. Nabholtz (1964) alaba la capacidad de Wordsworth para concebir el paisaje como una composición pictórica producto de la 'minute observation' (Newlyn 2007: 330) promovida por la poesía experimental que los Wordsworth cultivaban. Emulando a los grandes pintores, Larrea también recorre los alrededores en busca de la instantánea más espectacular de Bornos:

> *Dia 13 de mayo*. [*1824*]. […] El vallecito de Bornos presentaba sus huertas, sementeras y cortijos, tal alegres y risueños, como si nos contara cosas de la lluvia de la noche pasada. La perspectiva era magnifica y yo no me podía arrancar de su contemplación. (Larrea 1977: 364).

La primavera en Rydale (Norte de Inglaterra) tampoco se hace esperar y Wordsworth presenta el inventario floral del valle en su paseo matutino. Una auténtica orgía de colores y aromas salen a su encuentro, cálida bienvenida que Wordsworth acepta complacida:

> *May 14 1800* [*Wednesday*] […] The wood rich in flowers. A beautiful yellow, palish yellow flower, that looked thick round & double, & smelt very sweet—I supposed it was a ranunculus—Crowfoot, the grassy-leaved Rabbit-toothed white flower, strawberries, Geranium—scentless violet, anemones two kinds, orchises, primroses (D. Wordsworth, 2002: 68).[29]

Al registro de flores de Wordsworth, hay que añadir el inventario de árboles y arbustos de Larrea de paseo por las huertas de Bornos. Invitada al jardín del Sr. Martel, amigo de su casero labriego, describe una bonita jornada rodeada de 'verde':

28. Grasmere se veía tan hermoso que mi corazón casi se derrite. El paisaje entero estaba en reposo, apenas perturbado por unas manchas de luz, como chispas. La iglesia podía verse. A nuestro regreso todos los objetos lejanos se habían desvanecido, menos las montañas. El reflejo del cielo todavía claro y brillante sobre la región Negra era sobrecogedor. Mi traducción.
29. El bosque estaba lleno de flores. Una hermosa flor amarilla, de un amarillo muy pálido, y que desprendía un aroma estupendo, abundaba por los alrededores, supuse que era un ranúnculo; ranúnculos, hojas de hierba, una flor blanca en forma de diente de conejo, las fresas, los geranios, violetas sin aroma, anémonas de dos clases, orquídeas, prímulas. Traducción propia.

> *Dia 12 de mayo.* [*1824*]. Me entretuve en registrar los árboles y arbustos y no me admire poco al ver que no se habían desdeñado de mesclar con los magníficos rosales, diademas, etc. Plantas silvestres como el madroño, la carrasca y otras cuyo nombre ignoro, pero son preciosas. El pequeño laberinto está compuesto de lilas y mirtos. Vimos acacias de hojas pequeñísimas que a primera vista me parecieron la falsa pimienta (Larrea 1977: 363-364).

Sin embargo, es la naturaleza en su estado más puro (*wilderness*) la que desata la imaginación en Larrea para completar aquello que la mente humana es incapaz de aprehender en su totalidad. Producto de su inmensidad, esta genera en Larrea una combinación de placer y horror que resume la esencia del concepto de sublime tal y como lo concibe Burke. El siguiente extracto ilustra la sensación estética que dicho concepto provoca:

> *Dia 1 de julio.* [*1824*]. […] Estos peñascos, cuyas formas irregulares y fantásticas, se meten y retiran de la ribera, mirándose siempre en la queda y cristalina corriente como un espejo, y cuyas cimas parece que quieren desplomarse sobre el incauto pasajero, causan una serie de sobresalto que crecen en proporción que se han estrechando las orillas, y queda el rio hecho un canal, cuyos tremendos muros apenas dejan una escasísima margen que pisa temblando el viajero, cuando, arrancando sus ojos de los altísimos ricos que lo amenazan, ve otros que fingen elevarse oscuros del producto de las aguas, y se siente oprimido de una extraña sensación de terror y placer al mismo tiempo (Larrea 1977: 377).

Véase en la descripción de Larrea la introducción progresiva de los elementos que enfatizan la idea de lo sublime. Por un lado, los peñascos a la vez que altísimos presentan formas irregulares y fantásticas, lo que contribuye a aumentar su peligrosidad y capacidad para provocar miedo. A su vez, el reflejo sinuoso de dichos peñascos en las aguas del río amenaza con desplomarse sobre el viajero. Por otro lado, el agua embravecida por la corriente y amenazadora simula elevarse como los altísimos riscos para terminar engullendo al viandante.

La noción de lo sublime suele ir acompañada a su vez de la noche, la luna, los sepulcros, y el encanto de las ruinas medievales. Alan Liu presenta a Wordsworth siempre contemplando la luna, especialmente en su fase creciente, que es la que describe, con mayor efecto trágico, la invasión de la oscuridad, pero que a su vez presagia la purificación a través de la cual la oscuridad puede redimirse (1984: 128): «first observed the crescent moon, a silvery line and thready bow, attended by Jupiter and Venus in their palest hues»[30] (146). Todos los elementos anteriormente mencionados contribuyen a crear un ambiente gótico, incluso fantasmagórico al que Larrea también alude con frecuencia:

30. Vimos los primeros signos de la luna creciente, una línea plateada, un arco plateado, acompañada de las versiones más pálidas de Júpiter y Venus. Traducción propia.

«los borriqueros nos señalaron en la cima de un peñasco altísimo las ruinas de un castillo moruno que llaman el Castillo de Fátima» (386). El siguiente fragmento del diario de Larrea ofrece los componentes clave cuya combinación produce esa mezcla de placer y horror a la que aludíamos anteriormente:

> *Dia 14 de junio.* [*1824*]. […] El viento era desabrido. La distante cordillera estaba envuelta en neblina, y la turbia atmosfera que nos cercaba pagaba los tintes de los campos despojados, dejándoles solo un color pajizo y triste […]. Algunos murciélagos volteaban en nuestros derredores […] y los escarabajos peloteros zumbaban en nuestros oídos. No parecía, sino que el numen de la melancolía se había apoderado de este sitio (Larrea 1977: 372).

Obsérvese la neblina que enturbia el ambiente y resta visibilidad, y por tanto colorido y definición en las formas. El detalle de los murciélagos revoloteando como cuervos atraídos por el olor de la carne en descomposición rematado por el zumbido de los insectos confieren al lienzo una atmósfera ciertamente lúgubre. A su vez, Larrea muestra un gusto desmedido por lo pictórico. De descripciones detalladas y precisas, busca la perspectiva que proporcione la estampa más pintoresca desde la que apreciar el municipio de Bornos:

> Dia *24 de mayo.* [*1824*]. […] Las distintas campiñas con sus cortijos y ganados, sus lomas y su sierra, todo se divisa desde aquí en su mejor perspectiva. Detrás de la casa se ve la preciosa población de Bornos recostada en sus colinas y franqueada por el convento de San Jerónimo que, en todas situaciones, se presenta pintorescamente (Larrea 1977: 368).

Nótese la selección de verbos del pasaje anterior: la población de Bornos se encuentra 'recostada' en sus colinas, y 'franqueada' por el convento, una bella estampa que Larrea encuentra pintoresca desde cualquier ángulo. Si ha existido algún pintor cuyos lienzos de paisajes sublimes han sido imitados ese es el artista italiano Salvatore Rosa, de cuya existencia Larrea nos da cuenta en el siguiente pasaje:

> *Dia 10 de junio.* [*1824*]. […] Los bueyes desuncidos de las carretas, 'más que tendidos derramados' sobre la yerba, daban el ultimo rasgo pintoresco a este cuadro, digno de la escuela flamenca, y por otra de los calurosos tintes de Salvador Rosa (Larrea 1977: 371).

Afamado retratista de remotos paisajes alpinos poblados de *banditti* que atacan a incautos viajeros, Salvador Rosa inspiró a otros pintores europeos: Joseph Wright of Derby, John Martin, y Caspar David Friedrich (Mellor 2009: 86). Junto con las escenas de paisajes naturales, las leyendas populares de contenido sobrenatural también son recogidas por Larrea como testimonio de la mentalidad popular siguiendo la tradición romántica, creencias que en algunos casos contribuyen a subrayar el gusto de la gaditana por lo pintoresco y sublime:

> *Dia 8 de mayo.* [*1824*]. […] Una[s] caleras que forman unas cuevas solitarias y tristes donde dicen los niños, habita una fantasma que sale por las noches, con luces en la cabeza y se ve caminar en derredor de Bornos. Repito esta superstición porque es la primera que he oído entre el pueblo español, tan calumniado de supersticioso, y aún ésta, solo los niños la dicen, y riéndose y no creyéndola (Larrea 1977: 362).

Véase que no se trata tanto de la historia propiamente dicha lo que desata la imaginación de Larrea, sino la idiosincrasia del paisaje y los elementos climatológicos. Unas cuevas solitarias y tristes, un viento desabrido, o una huerta abandonada próxima al frondoso bosque constituyen elementos clave du su descripción:

> *Dia 13 de mayo.* [*1824*]. […] Un inexplicable terror se apoderó de mí, y nos salimos, sin querernos internar en el bosque […] nos dijeron que la huerta del sauce era de tío *Antonio el duende*. No me pudieron dar razones de porqué se llaman así, y yo buenamente he inferido que es, porque inspira a los demás esta su huerta, la misma sensación que a mí (Larrea 1977: 365).

En otras ocasiones, aunque Larrea se hace eco de supersticiones populares, se muestra de lo más racional al tratar de buscar una explicación lógica, como es el caso del siguiente extracto en el que explica la relación causa–efecto entre el hambre debido a las malas cosechas, y la aparición del agua de manantial en la superficie como consecuencia de lluvias abundantes que arrasan los campos de cultivo:

> *Dia 24 de mayo.* [*1824*]. […] Mas arriba del suelo brota una fuente con igual abundancia, y luego se cierra de un todo. La apariencia de este manantial es como la de un cometa para esta buena gente, pues han observado que siempre presagia algún mal, sobre todo, hambre […] me parece que esto se puede explicar naturalmente, considerando que la aparición de esta fuente habrá sucedido en años de demasiadas lluvias (Larrrea 1977: 368-369).

De su educación inglesa, Larrea además de heredar el gusto por las ondulaciones del jardín inglés con el que compara la huerta de Salvatierra que se describe en el extracto siguiente, siente debilidad por los vallados exuberantes de vegetación que le traen a la memoria la definición que Wordsworth proporciona de los mismos: «Little lines of sportive Wood run wild»[31] (Larrea 1977: 360):

> *Dia 11 de mayo.* [*1824*]. […] La huerta que vimos por la tarde, es la de Salvatierra […] Es una de las más bonitas, pues aunque los árboles son los mismos que en todas las demás la disposición de ellos y los rasos de hortalizas,

31. Ver Cantos Casenave (2011: 218) señala que el verso está transcrito erróneamente por Orozco Acuaviva (1977: 360) en términos casi ininteligibles: «Line of sportive srood, run srild». Pequeñas líneas de madera juguetonas y desenfrenadas. Mi traducción.

> a veces rodeados completamente de bosques, y a veces abriendo una magnifica perspectiva, hacen acordar de los hermosos parques ingleses, que ciertamente excederían en belleza, si en vez de hortaliza, se intercalasen aquellos pastos y cúspides tan peculiares a la Inglaterra entre los grupos de naranjos y granados (Larrea 1977: 363).

Al hilo de su herencia inglesa, Larrea cita a William Gilpin, teórico inglés de lo pintoresco, para subrayar la variedad en la apariencia de la naturaleza. Cantos Casenave (1997: 78) sugiere que podría haber leído su tratado *Ensayos sobre lo pintoresco* (1792) en francés[32] puesto que había sido traducido a esa lengua recientemente. Larrea replica las reflexiones de Gilpin (1770) acerca de la importancia de la incidencia de la luz para llegar a conocer en profundidad un objeto:

> *Dia 4 de julio.* [*1824*]. […] La cumbre de una montaña, por ejemplo, que por la mañana aparece redonda, podrá manifestarse con dos puntas cuando la ilumina un rayo de la tarde. Las rocas y las selvas toman diferentes formas de las diferentes direcciones de la luz, mientras que los diversos tintes y visos de los objetos cambian continuamente (Larrea 1977: 379).

Consciente de la repetición de algunos de los objetos descritos en su diario, y a modo de disculpa, Larrea confiesa como Gilpin hallar en todos ellos siempre 'alguna novedad' dependiendo de la incidencia de la luz sobre ellos (Larrea Acuaviva, 1977: 380).

Es de destacar igualmente el carácter costumbrista de algunos párrafos siguiendo el modelo de la literatura de viajes con observaciones psicológicas, crónica de costumbres y de arte, relato autobiográfico con incrustaciones de ficción, uno de los géneros favoritos del XVIII. En este caso, Larrea se detiene en relatar la ferviente devoción del pueblo en el día de Nuestra Señora de los Ángeles. Tras el rezo, la paz espiritual de la multitud congregada se presenta en armonía con el entorno:

> *2 de agosto.* [*1824*]. […] Yo me fui a Capuchinos por ser el jubileo de Nuestra Señora de los Ángeles. Ya por la mañana me había edificado la devoción con que multitud de gentes se acercaban al sagrado Convite. En semejantes días, todo el pueblo, sin excepción recibe los sacramentos. No era menos su recogimiento rezando el jubileo. Solo se oía en la iglesia el susurro del agua, la tarde era apacible, y a la salida, todo el derredor parecía combinarse para conservar la paz que el corazón había respirado en el Santuario (Larrea 1977: 389).

32. Ver Carnero 1990; Fernández Poza 2001; Arroyo 2014; Cantos Casenave; 2019. Domina el inglés y el francés. El primero por vía materna, el segundo por formación.

En ese contexto, la naturaleza de los diarios constituye un personaje más. De hecho, la naturaleza actúa juntamente con los acontecimientos como si se tratara de un elemento narrativo. Tómese como ejemplo los siguientes extractos de los diarios de Larrea y Wordsworth. En ellos la naturaleza se presenta amenazadora, creadora de terror e inseguridad. Ambas descripciones juegan con el sonido que rebota en las montañas en forma de eco:

> *Dia 1 julio.* [*1824*]. […] El molino que está a la entrada del paso más estrecho (este será como de 200 pasos) estaba trabajando, y el agua salía precipitada a murmurar entre pedregales que interrumpían su curso, cuyo sonido revocaban los montes en hondos ecos (Larrea 1977: 378).

> *Domingo 26 de Julio, 1800*. Sunday Mor. 26th [27th] [1800]. […] we saw a raven very high above us —it called out & the Dome of the sky seemed to echoe the sound—it called again & again as it flew onwards, & the mountains gave back the sound, musical bell-like answering to the birds hoarse voice (D. Wordworth, 2002: 14).[33]

En la primera de las descripciones, es el murmurar del agua al chocar con las piedras lo que reciben las montañas y devuelven en forma de hondo eco. En la segunda, el graznido del cuervo es respondido por las montañas de manera tan atronadora que hace el efecto de una campana tañendo en su interior. Más allá de recurrir a la personificación de elementos de la naturaleza «hoy sigue gruñendo la tormenta a lo lejos» (Larrea, 1977: 391), Larrea y Wordsworth parecen adelantarse a lo que más tarde se va a conocer como literatura de naturaleza (*nature writing*), en la que la flora, la fauna y cualquier otro elemento del paisaje participan de manera activa en la narración: los pedregales del lienzo de Larrea interrumpen el curso del agua, y los montes revocan su sonido en hondos ecos. En la escena narrada por Wordsworth los graznidos del cuervo son sistemáticamente respondidos por las montañas, como si de una conversación se tratara.

Próximo a su fin «de muy buena gana hubiera quedado algún tiempo en este rincón tan verde» (Larrea 1977: 397), el veraneo de Larrea se ve alterado no tanto por los efectos de la enfermedad, sino más bien en este caso debido a la desconfianza, y las reticencias que siente ante el enfrentamiento entre realistas y revolucionarios. Recuérdese que tras el breve período constitucionalista (1820-1823), Fernando VII vuelve a recuperar las riendas del absolutismo

33. Vimos un cuervo volando por encima de nosotros. Graznó y el graznido reverberó por toda la cúpula del cielo. No dejó de graznar mientras volaba ni en una ocasión las montañas dejaron de devolverle el graznido, era como si en el interior de esas montañas una campana tañese para responder a la voz ronca de los pájaros. Mi traducción.

(1823-1833) hasta su fallecimiento sin descendencia masculina, lo que desencadenará la primera guerra carlista (1833-1839):

> *Dia 13* [*agosto 1824*]. Ayer se han oído aquí tiros –no sabemos que pensar– los realistas de aquí no han regresado y aun dicen que han tenido orden de seguir adelante. Nada sabemos de positivo de Tarifa, pues ya no quiero creer tantas y tan contrarias noticias. Si los rebeldes de hallan perseguidos quizá alguna partida entrará por este pueblo que ahora se puede decir indefenso –todo esto inquieta y desde ayer tengo una indisposición de bilis que me permite tener la pluma en mano (Larrea 1977: 392).

Los hechos narrados en el extracto anterior hacen referencia a la tentativa revolucionaria que, partiendo de Gibraltar, se extendió a Tarifa y varias ciudades andaluzas. El movimiento fue duramente reprimido por el absolutismo fernandino como lo ilustran las palabras del personaje galdosiano Juan de Pipaón en el *Episodio* 17: *El Terror de 1824*:

> —Y sabrá que ha habido audaces tentativas revolucionarias en Tarifa, Almería y otros pueblos de la costa del Mediodía. Esos tunantes salieron de Gibraltar. El desembarco fue un fracaso. Gracias a la vigilancia de las autoridades, tan grande inquietud quedó frustrada. De hoy a mañana, señora, serán fusilados en Tarifa trescientos de esos pillos. Pipaón notó que el lecho se estremecía (Pérez Galdós 1994: 112).

Al hilo de los acontecimientos políticos, Carnero demostró que Juan Nicolás desempeñó un papel activo por cuenta de la casa Rothschild en la financiación del golpe de Estado de 1823 y de las actividades del ejército del duque de Angulema (1978: 106-110). Lo cierto es que el lugar parece desempeñar un rol restaurativo en sus vidas emocionales, una especie de efecto terapéutico. Podría afirmarse que sus diarios vendrían a mediar entre la comunidad, es decir, el ser humano, y la tierra, escenario de las vivencias de las que dan cuenta en ellos. Dichos diarios constituirían un homenaje a esos lugares a los que deben su sosiego y, en última instancia, su felicidad.

Arcos y Bornos

> Sueño que tal huerta en la que me hallo es mía; imagino las mejoras que le había de hacer y luego me pregunto cuál de ellas escogería; y no sé decidirme. Todas son preciosas.
>
> Francisca Ruiz de Larrea
> (*Diario del Viaje a Arcos y a Bornos*, 1826)

Dos años después (1826), Larrea repite experiencia e itinerario pero esta vez en solitario. Atraída por la sencillez y la aceptación de la pobreza por parte de la gente del campo, en apenas veinte páginas, Larrea da cuenta en su *Diario*

del viaje a Arcos y Bornos[34] (11 de abril al 10 de junio) de sus paseos y vivencias rodeada de hortelanos, hombres de iglesia y algún que otro terrateniente. Dispuesta su partida del Puerto de Santa María hacia Arcos, el 8 de abril de 1826, se muestra reticente ante la idea de comenzar un diario como lo refleja la primera entrada del 10 de abril:

> [*10 de abril, 1826*]. Aunque no pensaba escribir un Diario de este pequeño viaje, por haberlo ya hecho en otra ocasión, y también, porque un espíritu abatido y triste, como lo está el mío toma poco interés en las cosas exteriores, y no les hace justicia, y pinta mal, y todo lo ve opaco, y se aburre de sus propias observaciones, y se cansa y se enfada del todo…[35] Así pensaba cuando salimos el sábado 8 del corriente del Puerto de Santa María para Arcos. Cuando llegamos a Jerez todavía no se había apartado de mi imaginación un solo instante mi hija Aurora, de quien me separaba por primera vez, a tanta distancia y por tantos días (Larrea 1977: 399).

Larrea se muestra especialmente melancólica, y echa de menos a su hija Aurora, la benjamina, puesto que es la primera vez que se separa de ella. Sin embargo, el paisaje lo encuentra gratamente alterado. Su última visita a Arcos se desarrolló en pleno verano, rodeada de campos pajizos y sedientos, mientras que en esta segunda ocasión la primavera alegra el paisaje «con tanta variedad en sus colores, que parecen alfombrados de ricos tapices» (Larrea Acuaviva 1977: 399).

Muy del gusto romántico, se percibe nuevamente el interés de Larrea por las leyendas populares de contenido sobrenatural, en este caso se hace eco de un duendecillo que habita en las proximidades del pueblo y tiene la virtud de tomar formas variadas y de aparecer y desaparecer a su antojo:

> [*11 de abril*, *1824*]. […] Nos contó que esta fuente tuvo en otro tiempo su Duende que solía aparecerse en la forma de un frailecito, o de un hombre muy pequeño con la cabeza muy grande. Algunas veces se transformaba en alcarraza llena de agua, y cuando la iban a tomar para beber desaparecía zambulléndose en la fuente. Otras, se iba a la vera del camino, y en la forma de un niño se ponía a llorar, y a pedir al arriero que pasaba que lo llevase hasta la entrada del pueblo en su borrico, y al llegar a la última cuesta daba un brinco y desaparecía (Larrea 1977: 400-401).

Conocedora de la mala reputación que pesa sobre la gente de pueblo, Larrea alega que recoge esta leyenda porque es la primera vez que ha oído narrar como verdad una historia de duendes. A su vez, ahonda en la idea de lo sublime, nuevamente valiéndose de la orografía. Por un lado, se sugiere la idea de

34. Ver Orozco (1977: 399-420). Afirma que se trata de un original perdido. Ambos diarios llevan una notación a mano: «Fray Rafael M.ª de Antequera. Capuchino. Capillita de San José. Sevilla» (Archivo Osborne).
35. Puntos suspensivos en el original.

peligrosidad con la presencia de un profundo barranco y la necesidad de trepar al adquirir mayor perpendicularidad las veredas por las que transita. Por el otro, reverbera la idea de naturaleza embravecida a sus pies con la presencia del potente torrente:

> *Dia 12* [*de abril, 1826*]. […] Tomamos por el barranco que formaba un arroyo al lado de la población, separándola del barrio bajo de las Nieves, y cruzando el puentecillo que conduce a este barrio, seguimos trepando por sendas casi perpendiculares, y algunas veces al mismo borde del precipicio (pues la fuerza del torrente ha excavado las tierras y su fondo es muy profundo) sin saber dónde íbamos a parar. Ya cansadas de trepar por tronchas, solo buenas para cabras, determinamos regresar por el mismo terreno (Larrea 1977: 401).

Se repite la combinación de horror y placer anteriormente mencionada ante la observación del paisaje: «Sin embargo de toda esta incomodidad, no pude dejar de admirar lo agreste y pintoresco de nuestro paseo» (Larrea 1977: 402). Insiste en lo irregular, asimétrico, espontáneo y natural, es decir, la definición de pintoresco. Incidiendo en su habilidad para captar instantáneas, plasma con la precisión del soberbio paisajista el momento en el que la naturaleza se encuentra en su apogeo:

> *Dia 27 de abril.* [*1826*] […] Al ocaso del sol se agolparon todos [los nubarrones] sobre los montes, y robaron a sus últimos rayos de esplendor tan ardoroso que parecían ascuas encendidas, mientras que su reverberación en los cerros les prestaba todos los tornasoles del nácar (Larrea 1977: 409).

Sensible a todo lo que la rodea, Larrea empatiza con los agricultores, plantas y animales. Adviértase la semejanza entre las dos citas siguientes. Si Larrea confesa que siente que un hortelano desnude a un granado de su guirnalda por miedo a que lo desadorne o incluso que lo aflija, Wordsworth se declara culpable por haber arrancado una flor, y arrepentida, la devuelve inmediatamente a su medio:

> *Dia 25 de abril.* [*1826*] […] Un hortelano estaba desenlazando una [guirnalda] de un granado y poniéndola sobre estacas. Le dijo que era porque perjudicaba al arbol. Yo lo sentí, porque lo desadornaba, y Dios sabe si lo afligía (Larrea 1977: 407).

> *Sunday 31st* [*1802*]. I found a strawberry blossom in a rock. The little slender flower had more courage than green leaves, for they were but half expanded and half grown, but the blossom was spread full out. I uprooted it rashly, and felt as if I had been committing an outrage, so I planted it again (D. Wordsworth, 2002: 61).[36]

36. Encontré una fragaria en flor sobre una roca. La pequeña y fina flor era más valiente que las hojas verdes –a medio desarrollar– mientras que la flor había crecido por completo.

Como si de seres sintientes[37] se trataran, los diarios muestran las relaciones humanas que las autoras entablan con la naturaleza animal no humana. Partiendo de la propuesta posthumanista de Donna Haraway –*When Species Meet* (2008)–, Sarah Weiger identifica en « 'A love for things that have no feeling': Dorothy Wordsworth's Significant Others» (2012) las criaturas más queridas por Wordsworth: desde olmos hasta cascadas, incluso elementos meteorológicos, y las marida con los 'significant others' de Haraway. Si bien la americana se centra en la naturaleza animal –perros principalmente– Wordsworth constituye una comunidad heterogénea –un ecosistema único, en palabras de Keneth R. Cervelli– que aglutina 'things that have no feeling' (2016: 652). Larrea por su parte también se identifica con la naturaleza y la hace partícipe de sus propias penurias: «Toda la vegetación está haciendo reparación de honor por los malos años pasados» (400), como si flores y árboles hubiera tenido que sufrir junto a ella la contienda militar, enfermedad, crisis económica y matrimonial. Como si de un cuadro costumbrista se tratara, Larrea incluye al hortelano guareciéndose del sol a la sombra del sauce tejiendo sus canastillas mientras ameniza la tarde con sus historias:

> *Dia 3 de mayo* [*1826*] […] La entrada de esta huerta es un paseo por medio de una espesa arboleda o naranjal que conduce a la casa. El hortelano estaba a su puerta debajo de un sauce llorón tejiendo canastas de mimbres cercado de los rosales, alelíes y otras flores que cultiva su mujer (Larrea 1977: 411).

A la luz de la descripción de Larrea, acérrima absolutista, nada parece haber cambiado para el campesino, puesto que permanece impasible ante los violentos acontecimientos, revestido de sabiduría y ejemplo de comportamiento. Lo cierto es que esa lectura tan relajante como idealizada del ambiente campesino confirma el efecto terapéutico sobre Larrea:

> *Dia 10 de junio.* [*1826*] […] Con sentimiento me voy de Bornos. Además de lo bien que me ha ido de salud y lo agradable que es para mí este país, las muchas atenciones que debo a sus habitantes, me obligan a quererlos y sentir mucho su separación (Larrea 1977: 420).

Desde la vuelta del último viaje de Larrea hasta su fallecimiento, se inicia un proceso de deterioro de la salud de Juan Nicolás, que fallece en 1836. Larrea sobrevive dos años más a su marido, rodeada de sus hijas.

La arranqué sin pensar, y me sentí como si hubiera cometido una atrocidad, así que la volví a plantar. Mi traducción.

37. Ver Eva Antón Fernández: «Claves ecofeministas para el análisis literario» (2017) a propósito del tratamiento de la naturaleza animal no humana en la literatura y su propuesta de análisis literario.

De todo lo anterior puede colegirse que tanto Larrea como Wordsworth no solo rechazan la concepción burkeana de lo sublime, sino que además su efecto terapéutico las empodera. En ese sentido, destaca el uso comprometido que ambas autoras hacen de la escritura diarística para dar visibilidad a sus propias voces femeninas marginales. Frente a la soledad y el egocentrismo que caracterizan la propuesta masculina de lo sublime, resulta llamativa la importancia de la comunidad en sus diarios, de tal forma que el propio paisaje participa del sufrimiento humano. En el caso de Wordsworth, la presencia de seres liminales –mendigos y vendedores ambulantes– la alejan de la concepción puramente estética del paisaje. En el caso de Larrea, la constante inclusión de labriegos y sus dificultades económicas en sus 'instantáneas' prueban igualmente su concepción práctica de los espacios naturales en la incesante búsqueda de lo pintoresco. Mientras Larrea hace encajar todas sus descripciones con el ideario del Romanticismo reaccionario español: el campo y sus pobres e ignorantes labriegos como depósito de virtudes frente a la pandemia liberal y secularizadora de las ciudades, Wordsworth describe y se identifica con la naturaleza que lucha por sobrevivir. Una vez más, la imaginación como motor de la creación literaria.

Bibliografía citada

ALCALÁ GALIANO, A. (1955), *Obras escogidas. Recuerdos y memorias*, Madrid, Atlas.

ANTÓN FERNÁNDEZ, E. (2017), «Claves ecofeministas para el análisis literario», *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, 21, 4, pp. 5-74.

ARROYO ALMARAZ, A. (2014), «Mujer y Periodismo en el siglo XIX. Las Pioneras. Cecilia Böhl de Faber entre los románticos», *Arbor* 190 (767): a133. http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3004 [consultado 9 octubre 2020].

BOHLS, Elizabeth A. (1995), *Women Travel Writers and the Language of Aesthetics, 1716-1818*, Cambridge University Press.

BURKE, W. (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Dodsley. https://archive.org/details/enqphilosophical-00burkrich [consulta 10 diciembre 2020].

CANTOS CASENAVE, M. (1997), «La recreación de la Naturaleza en los Cuentos de Fernán Caballero. Lo pintoresco", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 4, 5, pp. 59-79.

CANTOS CASENAVE, M. (2011), «Escritura y Mujer *1808-1838:* los casos de Frasquita Larrea, M.ª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez», *Anales,* 23, pp. 205-231.

CANTOS CASENAVE, M. (2019), «Semblanza de Frasquita Larrea (Cádiz, 1775 - El Puerto de Santa María, 1838)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED, http://www.

cervantesvirtual.com/obra/francisca-javiera-ruiz-de-larrea-y-aheran-cadiz-1775--el-puerto-de-santa-maria-1838-semblanza-971089/ [consulta 30 enero 2021].

CARNERO ARBAT, G. (1978), *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Serie Maior.

CARNERO ARBAT, G. (1982), «Francisca Ruiz de Larrea y Mary Wollstonecraft», *Hispanic Review*, pp. 119-130.

CARNERO ARBAT, G. (1990), «Francisca Ruiz de Larrea (1775-1838) y el inicio gaditano del romanticismo español», *Escritoras románticas españolas*, coord. M. Mayoral, pp. 133-142.

CERVELLI, K. R. (2016), *Dorothy Wordsworth's Ecology*. New York: Routledge. Kindle.

FERNÁNDEZ POZA, M. (2001), *Frasquita Larrea y 'Fernán Caballero'. Mujer, revolución y romanticismo en España 1775-1870*, Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.

FREIXAS, L. (2004), «Mujeres, literatura y autobiografía: la singularidad española, o consideraciones sobre un eclipse», *Autobiografía en España: un balance*, eds. C. Fernández y M.ª A. Hermosilla, Madrid, Visor, pp. 113-118.

GILPIN, W. (1782), *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Summer of the Year 1770*. London: Blamire. https://archive.org/details/observationsonr00gilpgoog [consulta 19 Junio 2019].

GILPIN, W. (1792), *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*. https://archive.org/details/threeessaysonpic00gilp/page/n13/mode/2up [consulta 15 diciembre 2020].

HILL, A. G. (ed.) (1982), *Letters of Dorothy Wordsworth: A Selection*, Oxford, Oxford University Press.

HIPPLE, W. J. (1957), *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century Biritish Aesthetic Theory*, Carbondale, The Southern Illinois UP. https://archive.org/stream/beautifulthesubl013216mbp/beautifulthesubl013216mbp_djvu.txt [consulta 14 diciembre 2020].

KAPPES, G. (2020), *The Picturesque and Its Decay: The Travel Writing and Journals of Dorothy Wordsworth, Mary Wollstonecraft, and Mary Shelley*, PhD. Dissertation, City University of New York.

LEJEUNE, P. (1991), «El pacto autobiográfico», *La autobiografía y sus problemas teóricos, Anthropos,* 29, pp. 47-61.

LEVIN, S. M. (ed.) (1987), *Dorothy Wordsworth and Romanticism*, London, Rutgers, the State University.

LIU, A. (1984), «On the Autobiographical Present: Dorothy Wordsworth's Grasmere Journals», *a Quarterly for Literature and the Arts* 26, 2, pp. 115-137.

LOUNSBERRY, B. (2014), *Becoming Virginia Woolf: Her Early Diaries & the Diaries She Read*, UP of Florida.

LOUNSBERRY, B. (2016), *Virginia Woolf's Modernist Path: Her Middle Diaries & the Diaries She Read*, UP of Florida.

LOUNSBERRY, B. (2020), *Virginia Woolf, The War Without, The War Within: Her Final Diaries & the Diaries She Read,* UP of Florida.

LUQUE AMO, A. (2016), «El diario personal en la literatura: teoría del diario literario", *Castilla. Estudios de Literatura,* 7, pp. 273-306.

MAN, P. (de) (1991), «La autobiografía como des-figuración», *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* 29, pp. 113-118.

MANN, T. (1987), *Diarios 1937-1939*, trad. P. Gálvez, Barcelona, Plaza & Janés.

MELLOR, K. A. (2009), *Romanticism & Gender*, New York, Routledge, Kindle.

MONK, S. H. (1962), *The sublime: a Study of Critical Theories in 18th-Century England*, Michigan UP. https://archive.org/details/sublimestudyofcr00monk [consulta 19 noviembre 2020].

MOZO POLO, A. (2008), «De Bornos a Ubrique: impresiones de un viaje de doña Frasquita Ruiz de Larrea», *Ateneo: revista cultural del Ateneo de Cádiz,* 8, pp. 188-194.

NABHOLTZ, J. R. (1964), «Dorothy Wordsworth and the Picturesque», *Studies in Romanticism*, 3, 2, pp. 118-128.

PAGE, J. W. (2015), «Dorothy Wordsworth», *William Wordsworth in* Context, ed. A. Bennet, pp. 19-26.

PÉREZ GALDÓS, B. (1994), *Episodios Nacionales 17. El terror de 1824*, Madrid, Historia 16.

PÉREZ GALDÓS, B. (2013), *Episodios nacionales I. La guerra de la Independencia,* Madrid, Destino, Kindle.

POZUELO YVANCOS. J. M. (2004), «Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje», *Autobiografía en España, un balance (Actas)*, eds. C. Fernández y Mª A. Hermosilla, Madrid, Visor, pp. 173-182.

PRICE, U. (1794), *Sir Uvedale Price, on the Picturesque*, https://archive.org/stream/siruvedalepriceo00pric/siruvedalepriceo00pric_djvu.txt [consulta 17 diciembre 2020].

RUIZ DE LARREA, F. (1977), *Diario de viaje a Bornos y Ubrique*, ed. A. Acuaviva, Cádiz, Sexta, pp. 357-398.

RUIZ DE LARREA, F. (1977), *Diario de viaje a Arcos y Bornos*, ed. A. Acuaviva, Cádiz, Sexta, pp. 399-420.

SOLÍS, R. (2012), *El Cádiz de las Cortes. La vida cotidiana en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid, Alianza.

THOMSON, K. (2007), «Beatrix Potter, Conservationist», *American Scientist*, 95, 3, pp. 210-212, https://www.americanscientist.org/article/beatrix-potter-conservationist [consulta 18 octubre 2020].

TRUEBA Y COSÍO, T (de). (1970), *Cartas Bornesas*, ed. Salvador García, *Boletín de la Biblioteca Menédez Pelayo*, pp. 127-170.

VIÑAS PIQUER, D. 2002, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

VLASOPOLOS, A. (1999), «Texted Selves: Dorothy and William Wordsworth in the Grasmere Journals», *a/b: Auto/Biography Studies*, pp. 118-136.

WEIGER, S. (2012), «'A love for things that have no feeling': Dorothy Wordsworth's Significant Others», *European Romantic Review*, 23.6, pp. 651-669.

WILSON, F. (2009), *The Ballad of Dorothy Wordsworth*, London, Faber & Faber.

WORDSWORTH, D. (2007), *Recollections of a Tour made in Scotland A.D. 1803*, ed. J. C. Shairp 1874, http://archive.org/details/recollectionsoft00wordiala [consulta 9 noviembre 2020].

WORDSWORTH, D. (2002), *The Grasmere & Alfoxden Journals (1798–1803),* ed. P. Woof, Oxford World's Classics, Kindle.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 217-234
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.10

Artículo de investigación

La tragedia del saber: avatares dramáticos de la Esfinge entre Unamuno, Bergamín y Zambrano

The tragedy of knowledge: dramatic avatars of the sphinx between Unamuno, Bergamín y Zambrano

Mariano Nicolás SABA

Autoría:
Mariano Nicolás Saba
Conicet-Universidad de Buenos Aires
marianosaba@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3165-5304

Citación:
Saba, Mariano Nicolás. «La tragedia del saber: avatares dramáticos de la Esfinge entre Unamuno, Bergamín y Zambrano», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 217-234. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.10

Fecha de recepción: 07-05-2020
Fecha de aceptación: 16-11-2020

© 2021 Mariano Nicolás Saba

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Resumen

La repetición metafórica de la Esfinge en una serie de obras dramáticas de Unamuno, Bergamín y Zambrano permite pensar una continuidad anti-erudita que existió frente a la tragedia del saber. En este sentido, algunos intelectuales españoles de primera mitad del siglo XX deben reconocerse por su inmersión en la lucha contra el racionalismo en declive, y por su propuesta de valoración de una filosofía experiencial. Tal situación vendría a exponer, de hecho, uno de los vectores más cohesivos que atravesaron al moderno campo intelectual hispánico en torno al cruce entre historia y saber.

Palabras clave: tragedia; esfinge; Unamuno; Bergamín; Zambrano.

Abstract

The metaphorical repetition of the Sphinx in a series of dramatic works by Unamuno, Bergamín and Zambrano allows us to think of an anti-erudite continuity that existed in relation to the tragedy of knowledge. In this sense, some Spanish intellectuals from the first half of the 20th century should be recognized for their immersion in the fight against declining rationalism, and for their proposal to value an experiential philosophy. Such a situation would, in fact, expose one of the most cohesive vectors that crossed the modern Hispanic intellectual field around the intersection between history and knowledge.

Keywords: tragedy; sphinx; Unamuno; Bergamín; Zambrano.

Durante la sostenida contienda teórica que existió en los años '60 en torno a la tragedia, al menos pueden identificarse dos posiciones. Por un lado, la de aquellos que optaron por dictaminar la muerte del género, limitando su comprensión al cuerpo de obras originadas en el contexto de la Grecia antigua. Por otra parte, las lecturas que surgieron buscando iluminar un concepto más abarcador de lo trágico, entendiéndolo incluso como encrucijada entre la tradición y la experiencia. Como exponentes privilegiados de ambas hipótesis podríamos evocar a George Steiner para la postulación del fin de la tragedia, y a Raymond Williams para su supervivencia. Por supuesto que la focalización en el contraste entre estas dos posturas no constituye de ningún modo la subestimación de otras variables teóricas que tuvieron lugar dentro de la misma polémica. La elección que hacemos al mencionar a estos dos autores simplemente resuelve el marco ejemplar de un perímetro teórico que sigue condicionando aún hoy buena parte del pensamiento en torno a la cuestión de lo trágico.

La postura de Steiner contempla el fin del estatuto ontológico que vendría a funcionar como sostén de lo trágico. Al respecto opina en su libro de 1961, *La muerte de la tragedia*: «la concepción judaica ve en el desastre una falta moral o una falla intelectiva específica. Los poetas trágicos griegos aseveran que las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia» (Steiner, 1971: 11). Su idea, en este sentido, resulta clara: la posteridad de la tragedia se ve condicionada por la caída de una cosmovisión cuyos estímulos han desaparecido. Para Steiner, «la tragedia es ajena al sentido judaico del mundo» (9). Y esa ajenidad se fundaría sobre todo en su carácter definitivo: «La tragedia es irreparable. No puede llevar a una compensación justa y material por lo padecido. Al final Job recibe el doble de asnas; y así tenía que ser, pues Dios había representado con él una parábola de la justicia. A Edipo no le devuelven la vista ni su cetro tebano» (13). Desde un encuadre marxiano, los planteos de Williams sobre la pervivencia de lo trágico comienzan a aparecer en 1962 y se compendian como volumen al editarse su libro *Tragedia moderna* en 1964. Allí podemos ver –como señala en el prólogo a su traducción española Camila Arbuet Osuna– «un pedido desesperado de reacción, una exhortación a despertar» (Arbuet Osuna, 2014: 11), con todas las implicancias que esta idea había ido cobrando en el debate filosófico sobre historia y tragedia durante la primera mitad del siglo XX. Williams diagnostica la vigencia de «ligaduras carnales entre literatura trágica e historia» (Arbuet Osuna, 2014: 11), y enfatiza su objetivo de exhibir a la tragedia como intersección de la tradición y la experiencia. Y se pregunta al respecto: «¿qué relación hay entre aquello que vemos y que vivimos, entre la tradición de la tragedia y los tipos de experiencia de nuestro tiempo que solemos llamar, quizás

erróneamente, trágicas?» (Williams, 2014: 33). La apuesta de Williams reside en poder rastrear –a partir de esa indudable continuidad de la tragedia como «palabra»– los avatares modernos de lo trágico. Es decir, buscar sus formas según los cambios acaecidos en la *estructura de sensibilidad* de cada una de las culturas donde lo trágico emergió de diferente modo, exponiendo alternativas divergentes para su expresión artística. Lo que puede aportarnos la perspectiva de Williams al respecto de nuestro objeto, es la posibilidad concreta de encuadrar el caso de ciertas dramaturgias españolas de primera mitad del siglo XX en la emergencia de lo que él entiende como *tragedia liberal*. En relación con esto Williams señala, citando a Hebbel:

> La tragedia está entonces fundamentalmente asociada con la gran crisis del desarrollo humano: el conflicto griego entre «el hombre y el destino», y el dualismo del hombre en el Renacimiento. Las crisis comparables son recurrentes, y en la tragedia moderna el conflicto se extiende en la propia Idea: «No solo debieran ser debatidas las relaciones del hombre con los conceptos morales, sino la validez de esos mismos conceptos». Esta es la primera formulación teórica en la importante área subsecuente de drama moderno: la nueva forma de la tragedia liberal (55).

Desde el cuestionamiento «moral» de la experiencia dentro de un contexto histórico específico, la tragedia liberal inicia un periplo cuyos avatares parecen revisitar la dicotomía entre humanidad y sociedad. Tal oposición –la cual, según Nietzsche, habría sido trascendida por la tragedia– expone el absurdo de la existencia ante el hombre. Lo curioso para el contexto español es el modo en que distintos autores de inicios del siglo XX atravesaron las coordenadas trágicas en la reflexión de esa existencia en entredicho. Es decir, cómo sus planteos en torno a la experiencia de la historia dieron cuenta de un claro declive de la hegemonía racionalista y de la erudición romántico-positivista, presentando algo así como una tragedia del saber, cuyos exponentes institucionales –políticos o eruditos– fueron muchas veces ironizados o directamente impugnados. Al respecto del caso de España, entonces, conviene referir concretamente a una serie de obras vinculantes dentro de cierta continuidad anti-erudita factible de ser identificada entre Miguel de Unamuno, José Bergamín y María Zambrano. Algunas de sus piezas dramáticas, de hecho, conectan de manera expresa los temas de la tragedia, la historia y el saber, y lo hacen incluso por medio de cierta recurrencia metafórica en la cual se destaca, entre otras, la imagen de la Esfinge.

En este sentido, puede considerarse que la Esfinge hace una pregunta por la especificidad de lo humano y que con ella se inaugura entonces una doble vertiente de su calibre simbólico: por un lado, es el inicio de la *tragedia* y, por otro, es también la exigencia de un *despertar*, de la obligación de entender una renovada filosofía de la existencia. El *erudito* –según explica Unamuno en su

artículo «Sobre la erudición y la crítica», de 1905–, se «distrae» con los detalles del espécimen único que es la Esfinge:

> Sí; la erudición suele ser con frecuencia una manera de huir de encarar la mirada de la Esfinge, poniéndose a contarle las cerdas al rabo. Se sume un hombre en la rebusca de curiosas noticias de pasados y luengos tiempos, por no encontrarse cara a cara con su conciencia que le pregunta por su propio destino y por su origen. Sé de un sujeto que, huyendo de la inquietud religiosa y temeroso de errar sin tino si se salía de la impuesta fe ortodoxa de sus padres, se dedicó a eruditísimas investigaciones sobre la liturgia. Y esto sí que es contarle las cerdas del rabo a la Esfinge (Unamuno, 1951: 725-726).

En esta línea Unamuno consolida la oposición entre el *savant* y el *sage*, tal como la expone en el capítulo XXV de *Alrededor del estilo*: «…Y lo que solemos llamar en España un sabio, como es algo sin estilo, sin personalidad –y sin coraje–, es algo, en rigor, inexistente. El *sage* [en oposición al *savant*] es otra cosa. Pero el *sage* es un poeta…» (1958: 863). Esta distinción de términos provenientes del francés –que muchos diccionarios señalan como sinónimos–, vendría a indicar que *savant* define al «científico», es decir, al que posee un conocimiento específico sobre un objeto determinado dentro del ámbito de una ciencia. El *sage*, en cambio, sería el «sabio», o sea, el que posee una sabiduría intrínseca a sí mismo y a su experiencia. Como puede notarse, hacia 1924 Unamuno parece profundizar su hipótesis anti-racionalista capaz de distinguir al *saber* del *conocer*, y de ligar ese saber con la literatura misma y ya no con la investigación erudita. Paolo Tanganelli (1999) ha trabajado sobre el anti-racionalismo unamuniano. Su estudio confirma claramente que el debate sobre la filosofía española –entendida en términos opuestos a los de eruditos como su maestro Menéndez y Pelayo–, funciona en el escritor vasco como antesala del antagonismo crítico que desarrollaría luego, a partir de sus originales versiones de la literatura nacional. El gran disenso en cuanto al tema de la filosofía genuina de España terminará en Unamuno por decantarse como indudable contraste entre dos modalidades críticas: la erudita y la simbólica. La opción radicará así entre dos tipos de acercamientos al canon: uno más ligado a su reconstitución desde el «archivo», y otro cuya preocupación estaría relacionada más bien con la interpretación personal y con la actualización de la obra por medio de la captación de su filosofía vital. Es decir, el volumen de *Vida de Don Quijote y Sancho* –aparecido en 1904– provocará como contrapartida inmediata intervenciones como la de Menéndez y Pelayo en 1905 sobre «La elaboración del *Quijote* y la cultura literaria de su autor». En su ensayo de 1918 titulado «Eruditos, ¡a la Esfinge!», Unamuno ya había denostado el destino trágico del espacio erudito cuya mirada «positivista» se dilataba en la observación de lo nimio…

> Ahora, la dificultad para estudiar esto estriba en que la Esfinge no se deja analizar tan aínas, y sí devora al que no adivina sus enigmas, y el tormento de ser devorado por la Esfinge, si es tal tormento, se acaba pronto; en cambio, al que, esquivando su mirada y sus preguntas, se le va de soslayo a ver si logra sacarle unas gotitas de sangre para analizarla o mirarle el pezón de una ubre al microscopio –la Esfinge es hembra–, a ése le patea y le magulla, que es mucho peor que devorarle. Al fin, el devorado por la Esfinge acaba por convertirse en carne y sangre de la Esfinge misma, se hace esfíngico o querúbico, mientras que el del microscopio perece entre las deyecciones de ella (1952: 805).

La Esfinge es, en parte, el símbolo del saber oculto, una especie de metonimia de su propio enigma. Sin embargo, es claro cómo en el interior mismo de su significante Unamuno busca la forma de exponer su rechazo a la articulación epistémica de un modo caduco de conocimiento. La Esfinge es, por tradición, una instancia trágica de interpelación del saber. La Esfinge guarda una especie de ley: interroga al sujeto a costa de su propia vida. En ella se encuentra la pregunta que divide, simétricamente, lo vivo y lo muerto. Es decir, en su enigma, en su petición de verdad, la Esfinge determina quién es salvado por su saber y quién merece la muerte. Pero Unamuno no exhibe el símbolo de la Esfinge en su larga genealogía literaria que discierne entre la vida de los sabios y la muerte de los ignorantes. Unamuno establece, acorde a su «sentimiento trágico de la vida», la posibilidad de un saber doble ante la Esfinge y, por lo tanto, de una doble muerte. La primera, cuyo tormento incluso se relativiza, consiste en la propia noción de *agonía*, de lucha con la duda motora que torna al sujeto mismo en «esfíngico», en víctima del enigma y a su vez en el enigma mismo a ser asediado. Una paradoja vital cuya contradicción dota de existencia al sujeto y a su búsqueda, que pasa de ser científica a ser ontológica. Esta muerte es relativa, en términos de la filosofía unamuniana. Hasta podría opinarse que esta muerte es el único tipo de vida al que puede aspirarse: una vida que se da siempre en tensión con su propio significado y cuyo persistente enigma entonces es de carácter metafísico y vital. La segunda muerte es una diatriba concreta a la erudición decimonónica e ingresa de lleno, por inmersión en el campo semántico de lo ocular[1], a la destrucción de la legitimidad de ese

1. Tal vez pueda situarse el ataque de Unamuno a la visión errada de la historia literaria positivista dentro del marco general al que hace referencia el excelente estudio de Martin Jay (2007) sobre la denigración de la visión en las postrimerías del siglo XIX. Allí Jay toma materiales provenientes de la literatura, la filosofía y las distintas artes visuales para comprobar que en la Francia de aquel momento las filosofías vitalistas –con Bergson a la cabeza– rompen con la fiebre de lo visible que se había generado a mediados del xix. Señala que el enfrentamiento de los post-impresionistas con sus antecesores se debió, en parte, a la intolerancia frente a la hegemonía de la observación superficial proclamada por Taine y otros descendientes de Comte. Durante la crisis del antiguo régimen escópico,

espacio. Una vez más esa muerte aparece asociada con la descripción de un método que «esquiva la mirada» de la Esfinge y se refugia ya no en el enigma existencial, sino en la descripción «objetiva» de lo existente: el microscopio como medio para inspeccionar al monstruo, el análisis de su sangre, todo remite otra vez a las actividades cientificistas de un saber que se liga con el paradigma naturalista, que da preeminencia al poder de la observación y que desde el exceso de su lógica y de la persecución de una taxonomía completa no sabe qué hacer con ese espécimen que, simbólicamente, encierra la Verdad.

Es Unamuno entonces quien inaugura esta línea de socavamiento de la autoridad erudita, vinculando su operatoria científica –archivista y clasificadora–, con un exceso de racionalismo «libresco» ajeno a lo que entendía como perentoria necesidad de un compromiso vitalista. Y en este sentido cabe afirmar que la gravitación de sus opiniones en torno a la necesidad de un nuevo tipo de lectura y de saber ligados a la experiencia del *yo* puede percibirse incluso en la obra de varios de sus sucesores. En su artículo sobre el rol de Bergamín como director de *Cruz y raya*, Manuel Alonso García (1982) detallaba que –a pesar de su recurrencia a las citas *ex autoritate*– el autor cultivaba en su ensayismo cierto cruce evidente entre irracionalismo y subjetivismo. Al punto que llega a describir como *parcial* el modo con que solía darse su exhibición lectora, muy distante de la usual objetividad erudita: «Así Bergamín, al aceptar, citar o transcribir textos u opiniones de otros autores siempre lo hace "a imagen y semejanza suya", apropiándose el texto en exclusiva, dominándolo, haciéndolo ya "carne de su carne", interpretando siempre el texto a su favor, sin esa frialdad o neutralidad que muchos llaman objetivismo» (104). Zambrano, por su parte, supo oponer desde temprano su filosofía existencial al academicismo filosófico y erudito que había reñido desde siempre con el vitalismo de sus maestros Unamuno y Ortega y Gasset. Y aunque escribiría en un tardío 1985 que «lo grave del saber de experiencia es que, si es verdadero, llega después, no sirve y es intransferible» (2009a: 68), su postura también sería la de promover la filosofía como dimensión práctica de ese mismo saber de experiencia.

Considerando entonces la familiaridad de estos planteos, pareciera que mientras el *erudito* gasta sus fuerzas en la evasión «historicista» del conflicto existencial, hay una serie de detractores que harán causa común enfatizando la importancia del relevamiento *intrahistórico* de una filosofía vitalista. En ese marco, la Esfinge ya no sería señalada como prodigio fantástico, sino como cita de nuevo saber y metáfora de renovada vida. Es por esto que –acatando

según Jay, la descripción de las apariencias se reemplaza por la posibilidad de develar estructuras profundas, lo que resta importancia al objeto y reorienta la atención al sujeto cognitivo.

la doble dimensión de su imagen, trágica y provocadora– puede apelarse aquí a la persistencia de ciertas estrategias metafóricas en torno suyo, dentro de la producción dramática que fuera cultivada por los autores que hemos mencionado durante toda la primera mitad del siglo XX.

Podemos arriesgar que el anti-racionalismo unamuniano vehiculizó su *tragedia* en varios de los bocetos teatrales del autor. Pero es necesario mencionar aquí especialmente su primera obra –escrita hacia 1898 y estrenada recién en 1908–, la cual lleva por título nada menos que *La Esfinge*. El argumento plantea la historia de Ángel, presunto jefe revolucionario que es adulado por el poder de su oratoria e impulsado a la acción por sus seguidores y por su mujer Eufemia, interesada en que le dé nombre y no hijos. Desde el primer boceto, Unamuno tiene claro el tema: «Es la lucha de una conciencia entre la atracción de la gloria, de vivir en la historia, de transmitir el nombre a la posteridad, y el encanto de la paz, del sosiego, de vivir en la eternidad» (Unamuno, 1958b: 11). El autor dudaba ya por entonces de cuál sería la recepción de una obra sobre las luchas de la conciencia religiosa, tan poco frecuentadas en las tablas desde la dramaturgia clásica de un texto como *El condenado por desconfiado*. Sin embargo, insiste Unamuno e intercambia pareceres sobre su drama con numerosas personalidades, hasta lograr su estreno recién diez años después. *La Esfinge*, primera obra, inaugura «simbólicamente» los dilemas filosóficos e intelectuales que la metáfora del monstruo iría desplegando en su imaginario. En medio de la vorágine de acción, su protagonista decidirá renunciar a la pasión terrena de la fama política. Sus correligionarios lo olvidarán, su mujer lo abandonará y Ángel sólo hallará consuelo en casa de Felipe, un amigo suyo cuya fe lo ha transformado. Hacia el final, la revolución ha seguido su marcha y la turba levantada en armas no entiende el discurso sobre la interioridad que Ángel proclama para contenerla. La masa lo considera un traidor y lo mata. La voluntad de búsqueda personal de una revolución interior es ajusticiada por la violencia política de la colectividad.

Es entendible que para inicios del siglo XX, cuando Unamuno ya había identificado los sentidos propios de la metáfora de la Esfinge en su lucha contra el academicismo intelectualista, aceptara también el nombre del monstruo para titular esta pieza. Como otra fase de la política, el campo intelectual se presentaba a ojos de Unamuno como un peligroso laberinto en el cual el sujeto perdía el norte de su propia verdad. El erudito en general, y Menéndez y Pelayo en particular, son representados como ciegos ante esa búsqueda interior que exige la Esfinge. Es lógico, entonces, que este drama terminara adoptando su nombre de la metáfora que Unamuno convertiría poco tiempo después en eje de su condena a la hegemonía de la razón, de la objetividad positivista, de la

banal persecución de una verdad estéril y de una fama terrenal. «Sólo ves lo visible…» (Unamuno, 1958b: 239), le dice Ángel a su ambiciosa esposa, y ella le devuelve: «¡Y tú, como hombre, lo invisible!» (239). Ante eso responde Ángel: «¡Me esfuerzo en ello para que me brote el ojo espiritual!» (239). Un ojo espiritual, distinto al que se ocupa de la visión superficial de las cosas, del catálogo celebratorio de las glorias literarias y políticas de España. Un ojo, en definitiva, no ya histórico, sino intrahistórico. El énfasis *anti-ocularcéntrico* de la obra persiste: Ángel teme y busca a la vez «esa nada terrible que se me presenta en cuanto cierro los ojos» (265). Y añade luego: «…creo que la divina sabiduría está tan dentro de nosotros, tan dentro, que jamás llegaremos a ella…» (265). Esta es la sabiduría que busca promover el teatro unamuniano, opuesta a la ambición erudita y política, estigmatizada una y otra vez a lo largo de los años siguientes por medio de la metáfora de la Esfinge y del terror que provoca en los sabios. En el refugio final de la fe personal y de la búsqueda inagotable del «saberse», Ángel se lamenta por haber caído en su juventud en la trampa del saber libresco. Dirá: «Pero tú sabes cómo me perdió la ciudad. A ella vine; a devorar libros» (293). Los libros, la política, el mundo como obstáculo constante para una libertad plena del *yo*: ese es el componente conflictivo del drama unamuniano, una convivencia agónica cifrada una vez más en el misterio de la Esfinge, cuya metafórica mirada siempre enfrentaría Unamuno desde la crítica y también, como podemos ver, desde el teatro.

Es esperable, si se atiende a la continuidad anti-erudita que venimos señalando, que el teatro de Bergamín hallase resonancias de esa misma contienda con el saber legitimado. Pero pocas obras suyas parecen exhibir el asunto de manera tan directa como *Los filólogos*, comedia escrita hacia 1925 que su autor define como «farsa aristofanesca». Más allá de que el arco de acción de la pieza resulta una enfática ironía de Menéndez Pidal, de sus discípulos y de la tarea filológica del Centro de Estudios Históricos, es pertinente que mencionemos aquí algunas secuencias que subrayan sus deudas expresas con la línea anti-erudita de Unamuno y con los ecos metafóricos de la Esfinge. La obra pone en funcionamiento una serie de diatribas poco veladas con respecto a la filología como disciplina científica y a sus defensores como académicos ajenos al vitalismo poético y filosófico de la palabra. Resulta de sumo interés para nuestro planteo el arco de acción que recorre el acto primero. En su inicio la aparición urgida de un desconocido que busca refugio choca con los rodeos lingüísticos del Doctor Américus, del Profesor Tomás Doble y del Neófito, los cuales se encuentran sumergidos en sus respectivas lecturas, dentro de una biblioteca invadida por la emisión de un gramófono que repite mecánicamente el abecedario, letra por letra. Luego de un interludio musical donde el Coro

de Fichas se define a sí mismo como «el principio y el fin de la sabiduría» (Bergamín, 2005: 271), hace su aparición un gran cofre egipcio de cuyo interior surge –envuelto «como una especie de momia» (273)– el «Maestro Inefable Don Ramón Menéndez» (273). Cuando el desconocido pregunte por el lugar en donde se encuentran, se le responderá: «En el Centro de todo» (274). La voz del Maestro adquiere ribetes en extremo paródicos con respecto a la defensa de la filología. Cuando aparezca el murciélago –fantasma de Valle Inclán, mensajero de Unamuno–, el Maestro y los demás filólogos deberán protegerse con gestos de conjuro. «Miguel me envía para protestar. No hay más centro que el de uno mismo. Yo soy un centro…» (274), dirá el fantasma; y a su vez el Maestro ordenará: «Apártate, fantasma, porque está escrito, y todo lo que está escrito es verdad, adorarás al filólogo tu Señor, y a él sólo servirás» (274).

La aparición de Unamuno como personaje, en esta encrucijada entre filólogos y poetas, será de dimensiones trágicas. Por algo la acotación lo presenta «iluminado por los rayos, como un Rey Lear» (275), y su voz domina el estruendo alrededor para poder afirmar:

> ¡Farsantes! ¡Hipócritas! ¡Fariseos! ¿Qué sabéis vosotros de la palabra? De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía, ¿qué sabéis vosotros? ¡Id a engañar a los tontos con vuestras mercancías, ya que no sabéis descubrir la vida, como los aurúspices, en las entrañas palpitantes del idioma! (275).

La voz de Unamuno provoca la huida del Coro de Fichas que va a incendiarse en la chimenea, y con él también lo hace el Centro todo. Los filólogos huyen y la impresión del acto parece recuperar la imprecación anti-erudita que Unamuno promovía acusando de superficial a la sabiduría historicista decimonónica.

Sin embargo, no termina ahí la conexión que la obra plantea con la tragedia del saber erudito. A comienzos del acto tercero, ya en la selva, el Maestro –cacatúa en mano– habla a un Coro de Monos y los felicita por ser sus mejores discípulos. Augura que con la ayuda que le presten comenzará una nueva era

> …en que el bárbaro lenguaje humano, absurdo tejido de imaginaciones poéticas, desaparecerá ante la fuerza radiante de la universal lengua filológica. Todo en esta selva será pura filología y es preciso para ello someternos a nuestra científica disciplina, a la más alta voluntad del bosque, a los pájaros que hoy viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética (289).

Los Monos aplauden el proyecto del Maestro, confirmando que los pájaros son un escándalo porque «no saben nada»: «la falta de conocimientos sintácticos y fonéticos en su profesión, es ya una vergüenza» (289). La imagen de la erudición filológica se constituye así como irónica cofradía de replicantes, cuyas

aseveraciones consisten en huecos festejos de un saber mecánico y fósil. Y por si fuera dudosa la relación con Unamuno y con su sostenida polémica frente a la tragedia del saber, la pieza de Bergamín concluirá con la aparición de la Lechuza. Este animal, como señala María Teresa Santa María Fernández (2016), «simboliza a Unamuno pues su figura se ajusta perfectamente a esa "diosa de la sabiduría", Atenea, a quienes los griegos estudiados por don Miguel, representaban a través de la imagen de dicho pájaro» (30). Así, la Lechuza se opone diametralmente a la cacatúa de Menéndez, cuyo saber es mera repetición discursiva. Ante la pregunta de los pájaros por si la filología es cosa humana, la Lechuza responderá: «No conozco nada menos humano» (Bergamín, 2005: 291). «Hablas en enigma» (291) le expresan los pájaros y el pasaje remite, curiosamente, a la mítica escena de la Esfinge. La Lechuza profetiza que no pasará tiempo sin que vean algo extraordinario: «Un hombre que, sin dejar de ser un hombre, ya no es un hombre» (292). Rápidamente la intriga se devela: ese hombre inhumano, según la Lechuza, será nada menos que un filólogo. Y de acuerdo al Ruiseñor –remedo de Juan Ramón Jiménez–: «Un filólogo es la cosa más estúpida de todo el universo» (292). La encarnizada sátira del filólogo que ejerce aquí Bergamín parece heredar «las diatribas de don Miguel hacia eruditos librescos en *Amor y pedagogía*» (Santa María Fernández, 2016: 31). Y no sólo resulta familiar por las refutaciones del saber erudito sino también por sus alusiones a la metáfora de la Esfinge, monstruo devenido aquí Lechuza unamuniana, la cual sería capaz de emitir un enigma y de revelar –desde su rol oracular– las mismas falencias de un saber que ya había impugnado el autor de *Niebla* en años anteriores. Esta impugnación hermana las perspectivas de Bergamín y del escritor vasco en una detracción del lenguaje entendido como objeto científico, y en una revalorización de su carácter poético y vital. Tal como lo explica Santa María Fernández:

> El lenguaje debe ser siempre creador y creativo, lleno de pensamiento y sentimiento por parte del autor, pero también, rico en matices e interpretaciones por parte de quien lo recibe. De ahí, la sátira cruel de Bergamín para quienes, lejos de la opinión de don Miguel, quieren constreñirlo a simples moldes o fichas gramaticales, o bien diseccionarlo para que pierda su valor y, sobre todo, su espíritu (2016: 31).

Así como antes había reparado Unamuno en la obsesión historicista del cientificismo decimonónico, Bergamín atacaría entonces con su farsa a los herederos filólogos de aquella misma corriente pionera. Uno y otro llevan a la erudición hacia el abismo de su propia controversia ocularcéntrica: el afán por escudriñar el lenguaje y la incapacidad paradójica de ver su profundo núcleo vital y

poético; una ceguera que sólo concibe la lengua en su dimensión superficial de objeto histórico o científico.

Si en su obra de 1955, *La sangre de Antígona*, Bergamín iría a tomar el ejemplo de la *Fedra* unamuniana para reescribir el mito pensando «la posibilidad de que exista una tragedia tras el cristianismo» (Santa María Fernández, 2016: 38), no parece excesivo suponer cierto sentimiento trágico permeando ya la peripecia de la razón en su temprana farsa sobre *Los filólogos*. En este sentido cabe trazar un vínculo directo con María Zambrano, y sobre todo considerando la explícita recepción que esta escritora tuvo de las obras de Unamuno y del propio Bergamín. La angustia compartida entre este último y la autora de *La tumba de Antígona* aparece claramente en el epistolario recogido por Nigel Dennis bajo el título *Dolor y claridad de España* (Bergamín, 2004). Allí, en carta del 26 de septiembre de 1958, Bergamín le escribe a Zambrano: «Ya ves que puedo comprenderte, sentirte, cerca, cerca de mi dolor. Pero que este dolor nuestro no nos traicione en desesperación, que no nos venza» (65). La tragedia del exilio puede adivinarse como contenedor de ese vigente declive de la razón intelectual. De hecho, cuando en enero de 1963 Bergamín le escriba a Zambrano intentando convencerla de un retorno a Madrid, le advertirá ante todo contra las «turbias telarañas intelectualísticas» (106) que perviven en el seno del régimen. Por su parte, cabe recordar que Zambrano venía pensando ya desde los años '40 la problemática en torno al declive del saber y de la razón, y a la eventual posibilidad de tematizarlo por medio de una tragedia cristiana. Sus merodeos llegarían a plasmarse en diversos escritos, pero sobre todo en su obra teatral *La tumba de Antígona* de 1967.

Vale sugerir en este punto, y recogiendo la mención de Raymond Williams que hicimos al principio, que la cristianización de lo trágico que intentaron Unamuno, Bergamín y Zambrano no resulta ajeno al encuadre del liberalismo y a sus avatares dentro del género. Podría pensarse de hecho que los destellos dramáticos en torno a la caída del saber y de la razón responden a un subtipo «cristianizado» de la tragedia liberal. El eco trágico de la razón declinante aparece en obras tan disímiles como *La Esfinge*, *Los filólogos* o *La tumba de Antígona* porque el contorno que las cohesiona va más allá de la resonancia metafórica de la Esfinge: su perímetro diseña la actualización sostenida de una polémica anti-erudita y el cuestionamiento más general del excesivo racionalismo occidental que ha sustraído toda capacidad humana de «ver» (y creer) más allá. Si ha existido en España cierta corriente anti-erudita dispuesta a enunciar la tragedia de la razón, es coherente reconocer el estallido inicial de la contienda en la diatriba unamuniana contra el academicismo romántico-positivista del contexto finisecular del XIX. Pero buena parte de las esquirlas

de esa eclosión trágica también puede reconocerse más tarde en las «heridas» existenciales que dramaturgias como la de Zambrano intentaron exhibir. Por estos carriles, su versión teatral del mito de Antígona exhibe un aporte de significativa relevancia.

Al respecto de la tragedia acude Zambrano al concepto existencial de *despertar*, tal como hallábamos antes en Unamuno y –más tarde– en la teoría de Williams. Afirma: «El despertar, cada despertar, es un sacrificio a la luz, del que nace, ante todo, un tiempo; un presente en que la realidad entra en orden» (Zambrano, 2003: 359). Y añade luego: «El fruto de la tragedia no es un conocimiento, tal como el conocimiento es entendido, un saber adquirido. Se aparece más bien como el medio que se necesita para crear, para que el hombre siga naciendo» (359). Es así entonces que la tragedia es un medio para otro tipo de saber, distinto al que puede haberse asociado con la razón intelectiva. La tragedia, de este modo, implica un despertar de la conciencia del sujeto en cuanto a su inmersión en la historia. Y en este orden de cosas puede opinarse que la tragedia hallará siempre en la escena de la Esfinge una metáfora reconocible de ese despertar. Por eso Zambrano toma justamente esa imagen para poner en crisis el concepto mismo de historia sacrificial, un concepto en el cual ve fundada la concatenación trágica y enceguecida de su tiempo. Dirá en *Persona y democracia* (de 1958) que su objetivo ha sido siempre evitar la estructura fatídica de la historia humana, buscando una «religión de régimen no sacrificial» (Zambrano, 1992: 7). Y específicamente al *despertar* ha intentado en este libro diferenciarlo del evento revolucionario. La realidad verdadera, según Zambrano, se encuentra encubierta por la pesadilla donde emerge un Monstruo: «Monstruo, pesadilla, ha llegado a ser la historia para nosotros en estos últimos tiempos» (13). Ahora bien, allí mismo, en la propia máscara monstruosa de la historia está la clave de ese instante del despertar, o sea, de la propia Esfinge:

> Y hay dentro del instante un átimo, un sub–instante en que el monstruo se convierte en Esfinge. La Esfinge milenaria que se alza en el desierto, porque todavía el tiempo aquel en que somos conscientes y pensamos, el tiempo sucesivo en el que ejercemos la libertad, no ha comenzado a transcurrir. No transcurrirá mientras no lleguemos a entrever la realidad que acecha y gime dentro de la Esfinge. Y es siempre la misma: el hombre (13).

Zambrano se refiere al despertar como ese «instante de la perplejidad que antecede a la conciencia y la obliga a nacer» (13). Se pregunta: «¿Qué hacer ante esa imagen que de pronto me arroja el espejo y que tan mal se aviene con aquella que yo me he creado?» (13). La interrogación que plantea la Esfinge produce una encrucijada tanto para España (nación cuyo contexto político

obligaba desde el exilio a re–pensar su historia), como también para el hombre en general:

> Pasado y porvenir se unen en este enigma. No podría suceder de otro modo, dado que el hombre se encuentra siempre así: viniendo de un pasado hacia un porvenir. Y de todas las condenaciones y errores del pasado sólo da remedio el porvenir, si se hace que ese porvenir no sea una repetición, reiteración del pasado, si se hace que sea de verdad porvenir. Algo un tanto inédito, mas necesario; algo nuevo, mas que se desprende de todo lo habido. Historia verdadera, que sólo desde la conciencia –mediante la perplejidad y la confusión– puede nacer (14).

Su intención fue, en varias oportunidades, sugerir la concreción del *liberalismo*, lo que –a su juicio– se había logrado parcialmente «desde el final del siglo XIX hasta la llegada de la primera guerra mundial» (40). El objetivo, en todo caso, sería devolver a lo humano su conciencia de estar en la historia. Con relación a lo cual afirma:

> La historia trágica se mueve a través de personajes que son máscaras, que han de aceptar la máscara para actuar en ella como hacían los actores en la tragedia poética. El espectáculo del mundo en estos últimos tiempos deja ver, por la sola visión de máscaras que no necesitan ser nombradas, la textura extremadamente trágica de nuestra época. Estamos, sin duda, en el dintel, límite más allá del cual la tragedia no puede mantenerse. La historia ha de dejar de ser representación, figuración hecha por máscaras, para ir entrando en una fase humana, en la fase de la historia hecha tan sólo por necesidad, sin ídolo y sin víctima, según el ritmo de la respiración (44).

Como podemos extraer de esta cita, la historia trágica naturaliza aparencialmente una lógica sacrificial cuya víctima es el hombre y su profunda subjetividad. Y no fue esta la única vez en que Zambrano apeló a la Esfinge para fundar su (unamuniano) llamado a un despertar consciente del sujeto intra–histórico frente a la cíclica Historia trágica, con el expreso objetivo de hallar un «cristiano» camino hacia otro tipo de historicidad. De hecho, ya en 1957 había publicado su artículo «La Esfinge. La existencia histórica de España», en el cual comparaba al mítico monstruo con la figura del superviviente, del vencido que –extrañado– recibe su propia imagen deformada de un mundo que ya no reconoce. La Esfinge pasa rápidamente a ser metáfora de España, imposibilitada de reconocerse en la imagen que el vencedor le arroja. Antes centro de Europa, ahora resulta petrificada en ese retiro del mundo histórico que se ha vuelto extraño. La hipótesis de Zambrano es que la nación, subsumida por su imagen pretérita, se petrifica y se torna Esfinge. Su despertar republicano cae trágicamente y queda fuera del tiempo, lo cual le exige una reconversión de su tiempo histórico. «Y cuando acaecen sucesos tan graves, hay que preguntarse

no ya por un conflicto teórico, sino por un conflicto trágico» (Zambrano, 1957: 8), explica Zambrano, para luego definir: «Y mientras no se desate el nudo, la historia será un eterno retorno» (8). La gran pregunta de esta autora, al evocar a la Esfinge, es cómo devolver la historia a lo humano:

> Enajenado por la historia, enajenado en la historia… ¿Cómo le será posible revelar a la Razón histórica subyacente en toda historia humana sin desentrañar estos enigmáticos laberintos donde alguien pierde su identidad, esa identidad que, tratándose de la historia, es siempre relativa; esa «identidad relativa» que es casi locura ya desde el principio? ¿Cómo podrá la Razón histórica no recoger estos delirios, estos plurales delirios del personaje y su doble: la historia y la contrahistoria…? (7).

Ahora bien, según Zambrano el apogeo español se había dado durante el tiempo en que «el europeo, en el esplendor de su cultura racionalista, sentía la necesidad de desenterrar viejos dioses» (5). Es decir, mientras Europa «padecía hambre de lo sagrado» (5) el tiempo de España fue decisivo. Por contraste, en la posteridad de un mundo sin afán de sacralidad, habría terminado tornándose Esfinge, petrificación superviviente de un pasado ido. Esta idea –complementaria de la invitación a *despertar* frente a la historia trágica– sitúa al racionalismo en el núcleo mismo del conflicto español y universal que la Esfinge revela. Tanto es así que mucho tiempo después, en su artículo «La esfinge y los etruscos» (de 1970), Zambrano seguiría sosteniendo la metáfora de la Esfinge como analogía de una supervivencia del vencido, de una incógnita cuya legibilidad vendría a depender no tanto de la capacidad erudita, sino más bien de la sensibilidad poética. Y expresa al respecto:

> Nuestro racionalismo occidental nos lleva al error de dar crédito, por encima de otro testimonio, a la palabra y –¡ay, error!–, a la palabra deliberadamente explicativa. Todavía creemos que las razones son la verdad, la verdad del alma humana. (…) Pero, ¿no dirá algo más de la verdad la expresión que no pretende dar razón de sí misma, la expresión tan misteriosa como una puesta de sol o un árbol, expresión que es como los sueños? (Zambrano, 2009b: 307).

Una vez más, entonces, la contienda por definir la decodificación de la Esfinge –entendida ya como metáfora de España, ya como del propio sujeto que la habita– vuelve a darse entre dos opciones que la anti–erudición de Unamuno había expresado décadas antes y que Bergamín también había descripto: por un lado, los argumentos de una «palabra disecada» (306) proveniente del racionalismo hegemónico; por otro, una poesía refleja de la filosofía experiencial de la existencia del hombre. Dos leyes, en definitiva, cuyo contraste dramático podemos localizar sin problemas en el devenir trágico de *La tumba de Antígona*.

En su edición de la obra, Virginia Trueba Mira ha sostenido que el intento de cristianización de la tragedia en esta Antígona responde directamente a la voluntad de modernización del género, lo que también podría vincularse con «la particular cristianización de la *Antígona* de Bergamín, o el referente continuo en Zambrano de Miguel de Unamuno, y su teatro desnudo y simbólico» (Zambrano, 2015: 89). De acuerdo con esta observación, podemos avanzar sobre la pieza de Zambrano considerando algunas de sus secuencias como legada puesta en abismo del declive racionalista. En este sentido es en extremo significativa la secuencia donde Antígona es visitada por Ana. Allí, la nodriza sostiene que la causa de que Antígona se encuentre sola y encerrada es la propia historia. «La historia, ¿cuál?, ¿la de mis padres, la de mis hermanos, la de la Guerra o la de un principio?» (195), pregunta Antígona. Y prosigue: «Dime, Ana, dímelo, respóndeme, ¿me has oído? ¿Por qué historias estoy aquí: por la de mis padres entre ellos, por la historia del Reino, por la guerra entre mis hermanos? O por la historia del mundo, la Guerra de Mundo, por los dioses, por Dios…» (195). La superposición entre la voz del personaje y las interrogaciones personales de Zambrano en el exilio evocan una vez más el perentorio cruce entre la historia en sí y un tipo renovado del saber. La duda empuja a Antígona: «necesito saber el porqué de tanta monstruosa historia» (195). Y aún más: «Me hace falta saber. Habiendo hecho lo que hice, viendo todo lo que vi y todo lo que veo…» (195). La nodriza no tarda en poner un límite a las ansias de saber y lo hace, una vez más, desmontando la relación entre ese deseo y el sentido ocular: «Eso es», señala, «que cuando se ve tanto no se puede saber» (195). El saber de Antígona entonces –valor renovado y por eso mismo castigado por la ley terrena de su contexto– dista mucho de la sapiente *visión* superficial. El haber visto «tanto», profundamente, garantiza incluso la imposibilidad del *saber* corriente de la historia. El suyo es un saber «otro», ligado al despertar, incluso para un personaje en el umbral mismo del morir. Lejos de ser azarosa, la evocación de ese dilema entre historia, saber y razón aparece nuevamente en la secuencia donde Antígona es visitada por la Harpía. Cuando esta afirma que Antígona no habría dado la vida por la verdad y la justicia, sino más bien su amor, la muchacha la acusa de intentar enredarla y la repele por su artimaña «razonante» (206):

> Vete, razonadora. Eres Ella, la Diosa de las Razones disfrazada. La araña del cerebro. Tejedora de razones, vete con ellas. Vete, que la verdad, la verdad de verdad viva, tú no la sabrás, nunca. El amor no puede abandonarme porque él me movió siempre, y sin que yo lo buscara. Vino él a mí y me condujo (206).

La Harpía, entonces, aparece aquí como enemiga de Antígona, esgrimiendo razones muertas para una verdad a la que sólo puede accederse con amor vivo,

experiencial. En esta línea, y concibiendo una vez más estas secuencias de *La tumba de Antígona* como escenificación de un conflicto anti–racionalista, podemos señalar como complementarios algunos fragmentos que Zambrano incluyó en sus «cuadernos de Antígona», conjunto de textos que –tal como aclara Trueba Mira– constituyen el *dossier* M–264. En primer lugar, aquello que anota bajo el título de «Delirio 2°» donde Antígona dice desde su encierro final:

> Los hombres saben lo que aprenden y quedan prisioneros de sus saberes, de lo que yo siempre supe sin razonar. Como olvidan… pero no, no se defenderían si realmente olvidaran. Por eso, perseguidos por lo que quieren olvidar, sus caras se pliegan, sus ojos se achican y enrojecen y toman ese color que no se parece a nada y que debe ser lo humano… (282).

Podemos entender aquí que –según Zambrano– la razón rige un saber ligado al aprendizaje mecánico (algo muy cercano a la ceguera erudita contra la que Unamuno reaccionaba). Esto parece complementario a la imprecación de Antígona contra Atenea que aparece en otro escrito del mismo *dossier*: «Tú, sí, la de las razones ¿me escuchas siquiera? Nunca has hablado, hija de Zeus, ¿por qué te llaman sabiduría?» (283). Antígona impugna a Atenea allí mismo donde el conflicto entre el *ver* y el *saber* vuelve a cobrar una distancia insalvable: «¿Y cómo podrías saber nada, ojos de lechuza, escudriñadora, si no has bajado aquí, a esta Tierra de los mortales?» (284). De distinto modo que la lechuza unamuniana de *Los filólogos*, aquí la metáfora de la diosa griega es interpretada por Antígona como nodo contradictorio de un saber «verdadero» que no ha tenido lugar en la tierra de los hombres. Lo que es seguro, de todas formas, es la continuidad anti–racionalista (y aún anti–erudita) que reviste la manipulación que Zambrano hace de esta materia mítica ligada a la tragedia del saber.

De hecho, la cercanía de Unamuno y Bergamín con Zambrano no pareciera responder solamente a un interés común por ciertos temas, sino también a la utilización de lo que el propio escritor vasco llamó «discurrir por metáforas». Tal como menciona Moreno Sanz en su antología crítica de la obra de Zambrano: «ambos autores reivindican la capacidad cognoscitiva de la metáfora como forma originaria con la que el hombre percibe el entramado de relaciones de lo real, frente al hieratismo del concepto, contraponiendo, de este modo, a la verdad lógica, la verdad poética» (en Zambrano, 2003: 205).

En este camino es factible confirmar entonces que el género dramático de los tres autores aludidos posee hitos capaces de poner en evidencia cierta continuidad anti–erudita de un vector intelectual opuesto al racionalismo y empeñado seriamente en sostener la función cognoscitiva de la poesía. La propia Zambrano, como eslabón tardío de esa persistencia, ha logrado ver en los *símbolos* una herramienta incontrastable. Y ha reflexionado al respecto:

> Ahora se comienza a tomar en consideración la existencia y la función de los símbolos. El racionalismo y el positivismo de la época que estamos por pasar los había simplemente olvidado. Los había olvidado por creerlos una especie de invención de las religiones o confundiéndolos también con las supersticiones, y superstición quería decir caprichosa ignorancia (Zambrano, 2003: 119).

Frente al descarte que la razón había hecho de los símbolos, Zambrano sostiene: «el reconocimiento de los símbolos restituye a la vida humana y a la vida todo su carácter poético» (120). De este modo, captar el símbolo significa ubicarse en la disponibilidad de encontrar el sentido de la vida allí donde se manifieste. Y siguiendo con esta argumentación, podemos afirmar que la hipótesis de Zambrano acerca de la propia religión poética de Unamuno también sería aplicable a ella misma y aún extensiva a Bergamín. En sus propias palabras, escritas en *Persona y democracia*, «a medida que la mirada humana vaya corrigiendo su estatismo, o sea, el fijar las cosas al mirarlas, seguirá deshaciendo antagonismos que aparecían radicales y son solamente conflictos de nacimiento; de ese nacimiento continuo que es la historia humana» (106). Ubicarse entonces en el *agonismo* unamuniano, o bien situarse en el conflicto permanente entre razón y fe –y entre filosofía y poesía–, requiere de una alerta constante contra los embates del racionalismo más hegemónico, aquel que se vio muchas veces amparado en las legitimidades históricas de la política, de la erudición y de la ciencia.

Tal como hemos intentado demostrar, entonces, la Esfinge sería uno de esos símbolos persistentes en la configuración de una zona defensiva contra la tragedia de un saber disociado de la vida. Su llamativa recurrencia en lo teatral pareciera así ejemplificar la existencia de una estrategia anti–erudita cuya continuidad puede rastrearse en varios de los autores españoles más significativos de la primera mitad del siglo veinte. Entre ellos, claramente, en Unamuno, Bergamín y Zambrano: intelectuales que se vieron envueltos en una contienda contra la lógica racionalista, con el expreso objetivo de cimentar un saber renovado y vitalista, el cual –a pesar de la tragedia– terminaría definitivamente por restaurar el valor de la mirada del hombre sobre sí mismo.

Bibliografía citada

ARBUET OSUNA, C. (2014), «Prólogo», en R. Williams, *Tragedia moderna*, Edhasa, Buenos Aires, pp. 9–22.

BERGAMÍN, J. (2004), *Dolor y claridad de España*, Nigel Dennis (ed.), Renacimiento, Sevilla.

BERGAMÍN, J. (2005), «Los filólogos», en *Teatro de vanguardia (una noción impertinente)*, Paola Ambrosi (ed.), Valencia, Pre–Textos, pp. 265–295.

JAY, M. (2007), *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal.

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ, M. T. (2016), «El santo oficio de Unamuno en el teatro de José Bergamín», *Lectura y signo*, 11, pp. 27–42.

STEINER, G. (1970), *La muerte de la tragedia*, Monte Ávila, Caracas.

TANGANELLI, P. (1999), «Apostillas al diálogo *Sobre la filosofía española* (1904): aproximación a las raíces del antirracionalismo unamuniano», en *Cuaderno de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 34, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 55–74.

UNAMUNO, M. de. (1951), «Sobre la erudición y la crítica», en *Ensayos*, I, Madrid, Aguilar, pp. 711–734.

UNAMUNO, M. de. (1952), «Eruditos, ¡a la Esfinge!», en *Obras completas*, V, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 804–807.

UNAMUNO, M. de. (1958a), *Alrededor del estilo*, en *Obras completas*, XI, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 789–884.

UNAMUNO, M. de. (1958b), *La Esfinge*, en *Obras completas*, XII, Madrid, Afrodisio Aguado, pp. 213–312.

WILLIAMS, R. (2014), *Tragedia moderna*, prólogo y trad. de Camila Arbuet Osuna, Edhasa, Buenos Aires.

ZAMBRANO, M. (1957), «La Esfinge. La existencia histórica de España», *Cuadernos del Congreso para la Libertad de la Cultura*, n° 26 (septiembre), pp. 3–8.

ZAMBRANO, M. (1967), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. V. Trueba Mira, Madrid, Cátedra.

ZAMBRANO, M. (1992), *Persona y democracia: la historia sacrificial*, Anthropos, Barcelona.

ZAMBRANO, M. (2003), *La razón en la sombra: antología crítica*, J. Moreno Sanz (ed.), Madrid, Siruela.

ZAMBRANO, M. (2009a), «El saber de la experiencia. (Notas inconexas)», en *Las palabras del regreso*, M. Gómez Blesa (ed.), Cátedra, Madrid, pp. 68–73.

ZAMBRANO, M. (2009b), «La esfinge y los etruscos», en *Las palabras del regreso*, M. Gómez Blesa (ed.), Cátedra, Madrid, pp. 306–308.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 237-240
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.11

Tejero Bedate, Delhy. *Narraciones ilustradas / ilustraciones narradas*

Edición y estudio preliminar de Dolores Romero López, Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2020, ISBN: 978-84-92909-27-8, 173 pp.

Christian Di Nunno

Autoría:
Christian Di Nunno

Citación:
Di Nunno, Christian, «Tejero Bedate, Delhy. *Narraciones ilustradas / ilustraciones narradas*», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 237-240.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.11

© 2021 Christian Di Nunno

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

A menudo, después de leer un libro que nos ha apasionado, en el que hemos percibido ese sentimiento de vitalidad, lo recordamos durante años. Nuestra mente nos hace revivir los lugares o los personajes que la misma fantasía ha creado, y esto gracias a la imaginación y el estilo de un escritor, que, al ser penetrante, deja huella en la memoria para siempre. Leer historias es fácil y es hermoso viajar por la fantasía. Hay libros que lo hacen muy bien y nos transportan a un mundo del que nos cuesta salir porque tienen la fuerza de infiltrarse dentro de nuestra alma. Este libro que reseño es uno de ellos. Nosotros, leyéndolo, ya no somos simples lectores, sino que nos convertimos en espectadores colocados detrás de un cristal, que nos separa, pero sin alejarnos de las imágenes que estamos observando con el ingenio.

Narraciones ilustradas/ilustraciones narradas de Delhy Tejero es un ejemplo de esta reflexión, un libro que imprime huella en el lector, un texto interesante acerca de la pintora y muralista Delhy Tejero, sobre su infancia, sus recuerdos, sus sueños y sus experiencias en el ámbito artístico, pero, sobre todo, un volumen que, ahora sí, rescata su prosa creativa, ilustrada con sus propias imágenes para comprenderla mejor. Dolores Romero López, profesora titular de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid y especialista en la literatura de la Edad de Plata, se ha encargado de la edición y estudio preliminar de este título y ha contado para ello con

el apoyo de la familia Vila Tejero. Lo sobresaliente de este trabajo, armónico y detallado, es el potencial que tiene el estudio de la écfrasis, el diálogo entre escritura y pintura, como complemento necesario para cualquier artista que haya gozado también del don de la escritura.

¿Qué hace que una mujer, ya de por sí con extraordinario talento, sea un verdadero genio? Su capacidad de mirar y ver más allá de las apariencias, de superar los límites impuestos por la percepción sensorial y de transformar las emociones que brotan de su mente para desafiar los confines de su época histórica. Las creaciones de Delhy Tejero se nos revelan de manera convincente también hoy en día. Este excelente libro es atrayente, dinámico, rico en curiosidades y recorridos que desvelan nuevos contenidos que deberían formar parte de los manuales de Historia del Arte. Además, el estilo de la Delhy escritora es impecable, deslizante, adaptado al período histórico de referencia, capaz de animar la conciencia del lector con una gran variedad de emociones y sensaciones. La agudeza de sus diálogos hace particularmente atractiva la lectura. Es en el componente descriptivo de sus narraciones donde se expresan, de forma amena, las tonalidades que vinculan al arte con la literatura. Cada historia está bien articulada y cuidadosamente diseñada. Cada narración suele partir de un comienzo anclado en lo real para luego buscar proyecciones diferentes en el sueño, en las alucinaciones, en pensamientos alternativos que pueden desembocar en consideraciones más elevadas y de carácter filosófico. Cada historia es impredecible, tan pronto como comenzamos a leer un cuento, estamos envueltos en un torbellino de ritmo y curiosidad que invita a continuar, sin posibilidad de predecir sus resultados. Las emociones se perciben, se deslizan sobre nosotros, nos hacen sentir a veces incluso molestos, o bien nos suscitan preguntas que nos predisponen a la reflexión. Interesantes y valiosas son las notas de la editora para testimoniar la veracidad de lo que se ha leído. La magia está en las palabras de Delhy Tejero. Este libro nos enriquece porque capta los diferentes matices del alma que se reflejan en el mundo personal de una artista moderna.

En cuanto a la estructura del libro es posible distinguir un estudio preliminar en el que nos presentan la vida de la artista desde su infancia, a continuación, textos extraídos de sus *Cuardenines* o diarios y, por último, sus cuentos, publicados en diarios de la época. El contenido se distribuye en cuatros apartados. El primero está dedicado a las cartelas en las que Delhy Tejero describe a sus duendinas o brujas que fueron utilizadas en una exposición en Madrid del año 1933. Es el primer paso de la artista y utiliza una escritura sencilla apegada a las imágenes, dotándolas de vida, de tradición y de modernidad.

Después se enriquece el libro buscando la verdadera esencia y expresión de su escritura, relacionándola con su tiempo vital y su contexto histórico. Parte de la profundidad de su alma, de su propio interior reflejado en esos diarios, titulados *Cuadernines,* que comienza a escribir en 1936 cuando sale de España para refugiarse en Italia. La escritura de esos recuerdos nutre el segundo apartado de este volumen, dedicado a los relatos autobiográficos, y que se subtitula «Un viaje por la modernidad» porque realmente ella expone sus experiencias y aventuras desde su viaje a Sejas en Zamora, Tánger —donde le pilla la Guerra Civil—, y se rescatan, después, textos que ofrecen un histórico e ilustrativo recorrido por Padua, Venecia, Capri y París, donde entra en contacto con el movimiento surrealista. Es entonces cuando Delhy Tejero se deja llevar por la prosa onírica, rehecha de sueños, recuerdos e intuición creativa como se refleja en cuatro narraciones: «Sentada al borde de un precipicio» (p. 109), «Sueño con Europa al fondo» (p. 111), «París, Café du Dôme» (p. 113) y «La señorita cadáver» (p. 117). Obviamente durante estos viajes por Europa añora su pueblo natal, sus raíces.

En el tercer apartado, titulado «Narraciones ilustradas: sensaciones elementales», se rescatan las narraciones que publica en los diarios *Ya* y *ABC* desde 1966 a 1968. Se trata de textos cortos donde se describe la naturaleza desde lo íntimo. Léanse, por ejemplo, «Madrid, azul» (p.136), «La nube nubilla» (p.137), «El sueñín» (p. 143). El estilo de su escritura es propio de una pintora porque los objetos o las realidades que observa los describe detalladamente como si pintara un cuadro que se revela conforme va describiendo. Su atenta mirada a la naturaleza brota de sus palabras, permitiéndonos imaginar lo que describe en sus narraciones.

En el cuarto apartado del libro aparecen los cuentos escritos por Delhy Tejero, publicados entre 1938 y 1966, en los que se vuelve a percibir cómo la autora se inspira en la fantasía de lo pequeño y lo íntimo. «El ángel Pedrito» (p.171) pone fin al volumen, narrando la anécdota de una llave que tiene un poder sobrenatural y ayuda al protagonista a superar la muerte de un ser querido. En todos sus cuentos está esa idea creativa de lo diminuto que le da sentido a su vida, como se manifiesta en el titulado «El niño al revés» [p. 159), inspirado, según la editora, en el cuento «Colasín» de Elena Fortún que Delhy Tejero había ilustrado previamente.

Como telón de fondo en sus narraciones late el contexto histórico en el que vive y que deja surcos profundos en su estilo, a veces vanguardista —ruptura de sílabas, espacios en blanco…—, a veces realista —silencios, pausas, diálogos…—. En definitiva, el tiempo tiene pliegues estrechos entre los cuales se escurren, en secreto, fragmentos de una vida. El tiempo apremia y no da

tregua, hay que vivirlo y revivirlo en la escritura. El estilo es fluido, capaz de transmitir pensamientos y emociones, sin perder nunca la claridad, incluso en los momentos más sorprendentes y distópicos. Estas narraciones son adecuadas para cualquier lector. Los cuentos infantiles de Delhy Tejero merecen ser leídos por los adultos.

En definitiva, *Narraciones ilustradas / ilustraciones narradas* es un buen punto de partida para rescatar la escritura de una artista que, en sus narraciones íntimas y en sus cuentos, ofrece las claves sobre su vida y su compromiso con la compleja época que le tocó vivir. Las historias nos atraen como lectores, y, además, nos inducen a interrogarnos sobre la información que se esconde detrás de sus relatos, despierta la infancia que hay en nosotros, nos motiva a conocer mejor su contexto histórico. Fascinante, intrigante, este volumen ofrece horas de lectura agradable. Su estilo es delicado y fuerte cuando describe escenas de la Guerra Civil y, a la vez, angustioso y desconcertante cuando profundiza en sí misma y en las relaciones humanas. Tanto es así que vivir y meditar se unen durante la lectura de sus cuentos y fluye apasionada con ese estilo que corre claro, nítido, capaz de crear imágenes y de invertirlas. Se trata, pues, de una elección audaz y atrevida que descubre las narraciones de una artista que han permanecido veladas durante muchos años, pero que ahora, con esta nueva publicación, merece la pena volver a leer para actualizar su valor estético e histórico. Además, los relatos están magistralmente ilustrados con los dibujos y pinturas de la propia autora, que aportan belleza a su contenido. El libro merece la relectura porque descubre detalles nuevos en las palabras, en los dibujos, en los textos o en las reflexiones y referencias del estudio preliminar. Delhy Tejero no se consideraba a sí misma una escritora, pero hoy más que nunca nos interesa su prosa. Su visión del mundo nos presenta, de una manera personal, los conflictos en los que vive la artista moderna, lo que ayuda a entender la complejidad de nuestra actualidad y de nuestra propia alma.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 241-245
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.12

Íñiguez Egido, Alain: *Luces y sombras en la narrativa de la victoria:* Madrid, de Corte a cheka *de Agustín de Foxá*

Madrid: Guillermo Escolar Editor (Biblioteca crítica de la Guerra Civil), 2020, ISBN: 978-84-18093-35-7, 127 págs.

Miguel Guerra Gallardo
Universidad Complutense de Madrid

Autoría:
Miguel Guerra Gallardo

Citación:
Guerra Gallardo, Miguel, «Íñiguez Egido, Alain: *Luces y sombras en la narrativa de la victoria*: Madrid, de Corte a cheka *de Agustín de Foxá*», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 241-245.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.12

© 2021 Miguel Guerra Gallardo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Luces y sombras en la narrativa de la victoria es el primer libro del investigador complutense Alain Íñiguez Egido. Enmarcado en la Biblioteca crítica de la Guerra Civil; ya desde el título evidencia una intención: hacer de una historia contada a medias la historia que cuenta su otra mitad, y desde la portada vamos entrando a cierta climatología de risa y pistoleo: precedente de ese Madrid, posterior, vencedor y «calentito» del *Caliente Madrid* de González Ruano.

El conde de Foxá (1906-1959) –«Condecito», desde los nueve años- nace y muere en Madrid. Hombre de frase exacta, de sentencias con facilidad de arruinar amistades, de ingeniosas frases con las que uno marcharse y hacer fallecer la conversación, gran irónico y, paradójicamente, esencialista como buen aristócrata. Entre algodones, disneico, cínico, elegante y diplomático, joven monárquico, creyente de los aciertos del Romanticismo, lírico con grandes nostalgias. Confía en el capricho humano, en el don, y desconfía de la deshumanización del arte; de ahí que aborrezca el paso de la muerte con una frase de ocasión al fuego a discreción, cuando ni siquiera la muerte es ya una y personal. «Amigo de José Antonio antes que partidario de la Falange» y antes de todo eso, sospechoso: no rechaza frontalmente la República hasta los registros de su vivienda y las mudanzas forzosas. En uno de esos registros, por suerte de la citada

sombra, no encuentran lo que le compromete. En esos registros se desordenan violentamente los recuerdos de la casa familiar; queda tocada la infancia y su cronología, a la que pretenderá volver personal y políticamente. Huye de España tras el golpe de Estado y dan comienzos sus periplos de diplomacia y agente doble (también en ellos se halla algo de tenerle alejado, como se hiciera durante el franquismo con la intelectualidad): Bucarest, Roma, Filipinas. Pero su patrocinio se lo debe a la Guerra Civil. Más tarde, ya en los años 40, marcha a Hispanoamérica y recibe el premio de periodismo Mariano de Cavia. Volverá en 1953, con una pésima historia clínica y cansado.

Pero quedémonos con aquello de la niñez perdida: el libro se publica en 1938, con la guerra ya en la palma para los levantados, con la masa y la confusión de vivos y muertos: muertos que estaban vivos (hacerse el muerto), vivos que oficiaban como muertos (y se quitaban al muerto de encima), falseadores de identidades, registros inencontrables, cifra hinchada, enseres escondidos. Nuestro ser acumulativo, cazador, coleccionista, niño, se borra. Y, entonces, ya decidimos y nos afiliamos. Hasta la agriantez final, Foxá es un gran cínico para salvarse de una posible depuración posterior y ser irresoluble; y retórico como el joseantonismo de época. De ahí alguna de las críticas a estos escritores de avanzada de que traen tan solo el folklore –falangismo- al franquismo. Para asegurar posiciones y cerrar filas los temas del libro serán claros: los del poema-himno de la Falange –se encargará de hacernos notar su autoría-: la novia, que no importe la muerte, la guarda eterna de las estrellas, la victoria y la paz. «¿Qué ofrecían los cantores rojos a los milicianos que lucharon? Les habían negado la Patria, el amor, el idealismo, el orgullo de su sangre» (Foxá: «Los Homeros rojos», ABC, 28-V-1939). Querían buenos y malos, y Foxá les dio una novela de buenísimos y de malísimos, diría Trapiello, y Luca de Tena hablaría de un Foxá perdonador y no asfixiante con los futuros derrotados. Iremos viendo.

El libro trata de devolvernos con rigor la literatura foxiana, aquejada y olvidada de tanto reaccionarismo y articulismo: dos problemas que remiten al gran problema del lírico, el tiempo: a sortear, pues, tanto pasado –de sí mismo- y tanto presente –de su literatura-. Todo ello sin perder de vista que la novela es por la urgencia y la necesidad sublevada de encontrar y contratar al pintor alegre de las negruras bélicas y su contienda. Para sublimar la causa eligen el lirismo en vez de la crudeza, puesto que sus valores son resucitados, esto es, sujetos al tema del tiempo. De armas y de letras; depuradas ambas: por Mishima, su arte sacrificial, por Nágera, su higienismo lírico.

Es uno de esos libros que acoge a otro, *Madrid, de Corte a cheka*, de 1938: documento valioso de cierto Madrid del final de la dictadura de Primo, de la

II República y de los momentos inmediatos de la Guerra Civil. Con mucho de voluntad de estilo, crecido hasta el lirismo, y de ideológico hasta el proselitismo, se nos ofrece la crítica del mejor texto de este escritor, con tanto de diario íntimo (de quién, ya veremos) y propaganda en un Madrid inspirador e inspirado, de geografía a vueltas entre el tracoma tenebrista y el tiro al pichón y otros recesos.

Madrid, de Corte…, es el comienzo de una inacabada tetralogía de época; tiene el modo galdosiano de los *Episodios nacionales* pasados por la lente valleinclanesca de *El Ruedo ibérico*. Algunos hablarían de un explante valleinclanesco o de un *Ruedo* de derechas, porque de señoritos es robar (Umbral en *Trilogía de Madrid*).

Con una trama de amor frustrado, la de José Félix y Pilar, malcasada con Miguel Solís –y es que el amor es un tema foxiano (y más en la guerra), pues entonces es más cínico (único, de uno) y necesario, caprichoso (del destino)- se narra la verdadera almendra del libro: la evolución de la ciudad o cómo decae la corte, de alfonsina a chekista, es decir, de cómo les crece la ciudad por dentro a sus personajes, de cómo a los palacios les nace una prisión, y sobre todo a José Félix, que marcha hagiográficamente y está de vuelta, a un tiempo, por «elegancia intelectual», de la niñez aristocrática al republicanismo a las simpatías falangistas. Si bien, este particular dietario de amor y guerra empieza en esas amistades de juventud, colaboración y café mal pagado entre unos y otros, que luego se bifurcan, resultando el fin de muchas amistades (una de esas artes foxianas): las caras reconocibles en otros bandos, la anagnórisis o algún momento perfecto para cobrarse una venganza particular. Y unos, de postura abúlica y sensaciones enfermizas, comenzaban a cantar lo ajeno: al canal de Kiel; y otros volvían a la claridad católica; y él, claro, se queda con aquella sensibilidad (recordemos que el falangismo es, ante todo, una sensibilidad, como diría Tomás Borrás) en la que aún cabe su familia, aunque atraído, por su juventud –que va perdiéndose-, por todo aquello que no necesita volver a nada todavía y va quemando naves, pero que acaba convirtiéndose en aquello de «el mundo, el primer enemigo del alma», y se agría (es normal que un joven dude). Esta juventud de avanzada, distinta de la falangista, se pierde cuando empieza a crearse el primer gran mito, José Antonio. Madrid, entonces, pasa de una ciudad «con esa sonrisa escéptica hacia las cosas grandes», a dar a luz a una figura que habla de destino, unidad, astros, guerra y amor. Madrid deja el chiste negro que usa para sobrellevar la vida, y la pistola de madera de Antonio Espina se encara a las primeras reales, tanto que tenían nombre, de Ledesma Ramos. Comienza una larga historia: las crónicas de sucesos se marchan y viene la lección del saber morir (se va perdiendo el «Salud, compañero»).

Es el texto de una ciudad, Madrid, cinematográfica y secuenciada –Umbral sabrá-que se dinamiza por gracia del diálogo de los deshumanizados –ahogados conversadores-, que hacen marchar las secuencias ante el resto de Madrid, sospechoso, deslustrado y en esperanza «de que entren» quienes hasta entonces debían dejar a Dios en la entrada del Ateneo, colgado como una chaqueta. En los capítulos anteriores («Flor de Lis» y algo de «Himno de Riego»), el paisajismo, el clima envolvente, y un itinerario más lento conforman ese ambiente teatral, protocolario, aristócrata, museificado, de *tableaux vivants*. Queda clara la polarización propuuesta: el hieratismo, la erosión morosa de las estatuas, la escenografía que salva la rémora del tiempo como contrapunto de la quema total de las naves del otro: arribista, simulador y envidioso de lo que acaba de desterrar: masones que se pretendían príncipes y eran fruteros, el lumpen que se cobraba su destino: criadas y porteros, hartos de los secretos del dueño, y toda una batería de «enemigos íntimos» (y esta polarización es el tercer y último capítulo, «La hoz y el martillo»). Son los desnoviados, malvestidos, garbanceros, medianos veraneantes, de régimen de inquilinato y escribir parlamentario, groseros y biliosos, armados por el Estado, *socialrealistas, prosaicos e incultos*. Frente a ellos (y junto a ellos, que nadie se salva de la quema cínica) la aristocracia antiheroica: los de una ironía que anula la respuesta, de fingidores de exilios, juntadores de idiomas, elegantes arruinados, vendedores de patrimonio, *melodramática*. Y frente a estos espadazos, el gesto de José Félix y Pilar, a la que se le muere la hija y entierra sobre un lecho de rosas para que no le toque la tierra (la vida tal como era, enemiga del alma). Muy de *Axel*, de Villiers, del gusto *romántico y reaccionario*. Sin ir más lejos, José Félix hará con Pilar lo mismo que Foxá con nosotros: intentar explicar el museo romántico; la elementalidad adánica. Las cursivas son mías, para marcar el gusto literario foxiano desde la sociología.

Foxá señala la escritura de dos mundos frente a frente; y Alain matiza que más bien de uno se va, y al que va, vuelve, por aquello de irónico y esencialista. Camina José Félix de la masa deshumanizada a la otra, la espiritual falangista (porque no es lo mismo la masa que tener mucha «raza»), conque el destechado que le hace a la sociología acaba en que va hacia un movimiento discriminador, regalo de a uno, con más de gesto y menos de tic. Heroizante. Parte de sus opuestos: la de unos pocos –los de la unidad de destino en lo universal, la divinidad humana, los valores eternos y la gloria elegante-, y la de borrosidad chivata, animalizada y digna de un gran pelele agitado con la rabia piñatera. Esta última es la masa: un continuum de carnaval mal fingido, vista desde esos balcones a los que gritan y en los que se esconden quienes en principio eran pocos, una farsa deformante que se aclara más si la vemos desde

esa altura, con su particular vista en picado, y que se convierte en desafiante a ras del suelo, cuando el gran guiñol pone de su parte para presentarnos lo común horrorizante. Así, nos queda presentada la luz que enfoca al horror y la sombra que enfoca su retablo. Gran fórmula para esta propaganda lírica. De esto último, Alain aduce con acierto que la no mano de Valle tutela la de Foxá, al menos la del Valle impermeable de las palabras «democracia, socialismo, etc.», y emboscado en el carlismo y en el «otra vez España». Este tutelaje del tinglado español, junto con la urgencia del texto y su proselitismo, desemboca en las «anagnórisis salvíficas»: el reencuentro con el pasado es el gran salvoconducto. Por momentos parece que esté escrita desde estas hacia atrás. Así, frente al tropo del «buscador de muertos», podríamos hablar del «encontrador de vivos», y poco más vivo para Foxá que los recuerdos. Si bien, más que describir a sus personajes, describe al muerto bueno y al muerto malo.

Por último, a destacar un interesante apartado de estudio de variantes, que pudiera valer para desarrollar una edición o notación crítica al original. Se apuntan filiaciones de los protagonistas con José Antonio Primo de Rivera y una novia, de apellido como Pilar: Azlor, que más tarde se enmienda en la segunda edición. Alain Íñiguez reitera, junto a Ramos Gascón, que se resta la referencialidad original del *Madrid, de Corte…,* y se suma distanciamiento entre el primer José Félix, el que coquetea con el republicanismo, y el afiliado a Falange; alargando así esta hagiografía.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 247-250
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.13

López Fernández, Álvaro. *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución*

Madrid: Guillermo Escolar Editor (Biblioteca crítica de la Guerra Civil), 2020, ISBN: 978-84-18093-39-5, 174 págs.

Miguel Guerra Gallardo
Universidad Complutense de Madrid

Autoría:
Miguel Guerra Gallardo

Citación:
Guerra Gallardo, Miguel, «López Fernández, Álvaro. *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución*», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 247-250.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.13

© 2021 Miguel Guerra Gallardo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución, de Álvaro López Fernández, sintetiza parte de su tesis sobre el esperpento y el Romanticismo en estas páginas. Para ello ha seguido el esqueleto de un retablo y una numeración u ordenación a lo Dante, ya en él marca de la casa. Nos adelanta en las formas algo que nos mostrará con gracia de estratega.

Con este libro se proponen dar los motivos por los que un Valle redivivo y su esperpento, o él y no solo su estética, son recuperados en las inmediateces de la Guerra Civil; desde posturas filomarxistas hasta ser el primer personaje que apareciera en esa punta de lanza de la escritura nacional, *Madrid, de Corte a Cheka* (Foxá, 1938). Valle es el objeto de apropiación digno para la urgencia de guerra, para la temperatura nacional, febril. Álvaro López no perderá de vista que las prisas a veces hacen pasar la amargura por relato histórico, conque la realidad se propagandiza y, a partir de ese tamiz, propone y ejemplifica. A esta estrategia se llega por la segmentación, la mascarada de la que Valle se alimenta –un proyecto *dandy* diría Umbral– biográfica y literariamente: carlista o antirriverista, según a qué época peguemos el ojo. A pesar de la colaboración de esa «mejor máscara de a pie que subía la calle de Alcalá», la maniobra proselitista haría del gallego una suerte de personaje que hasta deviene cómplice del alter ego de sus autores. Así, la reivindicación de su figura tiene parte

del uso de lo que tiene ella de figurón, pues nadie se salva del esperpento y de malas biografías. Y con el premio que suponía que ganar a Valle era, a un tiempo, ganar para la saca cultural a su Goya, nuestro mejor testamentario de las guardarropías de la capitulación de una época, un gran legitimador en esos tiempos, el que mejor le puso teatro a los horrores, del que Gómez de la Serna diría que «ama la paz de España y su gracia, y sin embargo, propende también al *sumurmujo* rebelionario español que destruye esa gracia».

Comienza con un dechado de «esperpento» –esa palabra que nos trae a vueltas– tomado de una bibliografía bien nutrida: una asimilación del expresionismo, el dato histórico, la oposición a la tragedia, la teatralería, la deformación como sistema, la rebaja de la realidad, humor, sátira, lo grotesco, lo ridículo unido a lo doloroso: y todo ese opuesto que se debate entre el ennoblecimiento que aporta el dolor, la angustia, y el rebajamiento que ofrece la risa de los grandes guiñoles. Pero muestra el libro algo que daría en llamar «la razón que tienen los exagerados»; el retrato que al final nos sale caricatura y nos pone en duda dos cosas: nuestra imagen y nuestros recuerdos. Esto tendría, claro, sus primeros pasos en el correlato literario de una reacción romántica al naturalismo, primera piedra de toque del gran proyecto esperpéntico contra nuestras pasiones adocenadas. Daremos en un «nuevo romanticismo» respondedor de las mudanzas sufridas en el mundo, de sus conflictos del alma, que acude como réplica a los conceptos de *La deshumanización del arte* (1925): «Saludaremos al nuevo romanticismo del hombre y de la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte». Ética y estética son palabras intercambiables. Las décadas de los años 20 y 30 se trufaron del «romanticismo del acero» propio del fascismo, violento, de avanzada; nos recuerda al Spleer del pabellón alemán del 37, y del otro romanticismo: solidario, libertario e inherentemente heroico.

Valle joven, esgrimista y equitador, de educación sentimental tardorromántica, buen lector de Zorrilla, arrastra soflamas carlistas por acorde estético, y hasta los años 20 no se deshace de esa pátina de retaguardia, aunque nunca se desdecirá de su pasado. A ejemplo de este pistoletazo de salida, algún proyecto inconcluso: *El Beato Estrellín* (1913), auto sacramental acerca de la culpa y la redención, sin visos vanguardistas. Nada que ver con otros autos ya posteriores: Torrente Ballester o Alberti, y más cercano al concepto tradicional. Es el Valle más genealógico y fúnebre (dígase culto a la muerte, elogio ennegrecido); el que Foxá usara para angular la asunción de la necesaria identidad española en los momentos primeros del alzamiento nacional, tanto en su pose biográfica como literaria.

Una noche en el frente de batalla parisino durante la IGM (1916), Valle orilla el esperpento: escribe *La media noche*, que es la participación del ojo-cámara en la guerra, al modo del posterior sentido aéreo orteguiano del amor. Capta alejada y picassianamente el modo fragmentario, despedazado, del escenario bélico; lo poliédrico del espanto de los aspaventosos y condenados; de lo que iba a tener de Dante aquel horror. Es siembra también, aunque por tan aéreo aún alejado, del tremendismo (del que harían fuente de genealogía), que es un «buitrerío» más cercano, pues el ser es más escatológico de cerca, en su *zoom*. En él pasea su toma de posición, aliadófila, frente al destructor de la civilización y alma latina, los germanos sin más abolengo: nos hacemos a la idea de quiénes morían trágicamente: a quienes la muerte les daba la condición de héroes –latinos–, y a quienes la muerte les confeccionaba teatralmente, como a títeres –germanos–: he ahí «la estética de las sonrisas y las lágrimas» ante la muerte. Pero, sobre todo, nos daría la clave del Greco, de su hora amarilla y máscara mortuoria, en que «las expresiones de sus personajes [revelan] aquel gesto único, imborrable, que solo despeja la muerte» (Fernández López, 2020: 93, nota 26).

En *Tirano Banderas* (1926), una novela porvenirista en su estética y de tema anterior: el rastro de la revolución mexicana (1910-1917), ahondaba en la crueldad criolla –los que conseguían– para con la masa indígena –los que noblemente aún seguían– (recordemos ahora el «Yo no admiraba tanto los hechos hazañosos, como el temple de sus almas» de *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*). Desde una perspectiva múltiple, cubista, de comienzo de «ruedo», se obtiene una recepción que entronca en España con la temática de «la resistencia cultural a la dictadura de Primo de Rivera» (Fernández López, 2020: 27), al igual que las tres obrillas esperpénticas reunidas en 1930 en *Martes de Carnaval*, con ese guiño a Marte, el dios castrense, y al martes, día anterior al final de la gran mascarada (Miércoles de ceniza), conque la mofa y lo farsesco servido queda: es un Marte velazqueño, más y más humano y menos alegórico. Aunque el libro nos matiza esto de lo humano, porque lo barroco del dios le muñequiza: «consiste en buscar el lado cómico de lo trágico (…) [como] Don Quijote no reacciona nunca como un humano, sino como un muñeco»; tanto vale el más y más humano como el muñeco.

Cervantes es el gran precedente puramente literario del esperpento, el Cervantes más retablero por caso, el del bululú que mira desde arriba su panoplia de títeres. De ahí la distancia demiúrgica del autor con sus personajes que, sean quienes sean, representen a quienes representen, no serán más que inferiores, saineteros, porque la distancia regala ironía, y una posición privilegiada contra los sentimientos. Desde esta altura, Valle incidiría en la degradación

del militarismo; este último, que pinta «a lo que saliere como Orbaneja» (se refiere a un juego con el segundo apellido de Primo de Rivera y un pintor fatal en *El Quijote*, que era figurativista y, de malo, abstracto en aquel siglo) y es pintado cofradillero, a lo Monipodio, con un tingladillo de medallas por solapa. En fin, son tres obras que para evitarse secuestradas empiezan a quitarse de menciones y deícticos claros, pero antirriveristas, «contra las dictaduras y el militarismo» (Fernández López, 2020: 37). Al final, la pregunta que viene es que el heroísmo, dónde. En *El Ruedo Ibérico* nos respondería.

El Ruedo tiene la fiebre adecuada para cada uno de sus personajes, la negación del héroe individual y la marcha contestataria colectiva, acompañada, a veces congestionada, apiñada. Valle se había regalado a la narración frentepopulista de su tiempo (1931) como aquella pieza valiosa que supone «el hombre reformado": «El modelo del escritor internacionalista y progresista, milagrosamente surgido del viejo insurgente tradicionalista y católico» dice Mainer, hasta dar en el abrazo-alianza de la poesía y la política de Max Estrella y el Anarquista en *Luces de bohemia*. Sus libros se irían a traducciones y representaciones en aquella URSS, y fue nombrado en 1933 como presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética (Rafel Dieste, César Arconada, José Herrera Petere, etc., supondrían su «hilo rojo»). Pero su necrológica más acertada era la que no daba con ortodoxia. La necesidad de Valle era tal que, en plena contienda, 1938, se reeditaron las obras que Álvaro anota como de corte frentepopulista/antirriverista, a saber, *Tirano…*, *La Corte…*; de las que nacerían, a un tiempo en las Misiones Pedagógicas, el *Retablo de fantoches*, para una propaganda juglaresca, de urgencia, al campesinado español. No sin escollos, era Valle en 1933 director del Bellas Artes de Roma (una figura institucional de la II República) seducido por la figura gesticulante del *Duce*, la tradición festiva de aquel fascismo, mitad católica viva del culto vaticano, muy bien recogida en *Roma*, de Fellini (1972), donadora de heroísmos latinos. Así Sender tenía tanto derecho en *Contraataque* como Foxá en *Madrid…,* Concha Espina o Tomás Borrás a tirar de su manga, más si cabe con el desencanto, personal y político, de Valle por la República y viceversa. Adelantado a esos «tirones», escribiría «Testamento», un poema en que lega su cadáver ya irónico de bandazos a los periodistas de entonces, pues un perpetuo y proteico opositor les valió a todos, a pesar de su intento de no ser emblema de nada, casi ni de sí mismo.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 35, 2021, pp. 251-253
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.14

Cerullo, Luca. *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en Carmen Laforet*

Sevilla: Benilde Ediciones, 2019, ISBN 978-84-16390-91-5, 187 páginas

Blanca Ripoll Sintes

Autoría:
Blanca Ripoll Sintes

Citación:
Ripoll Sintes, Blanca, «Cerullo, Luca. *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en Carmen Laforet*», *Anales de Literatura Española*, n.º 35, 2021, pp. 251-253.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.2021.35.14

© 2021 Blanca Ripoll Sintes

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

Octavio Paz cifraba la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz en el equilibrio difícil entre los cuerpos inasibles y las almas huidizas. Ambos extremos son los elegidos por Luca Cerullo para definir las diversas tipologías de personajes que habitan la narrativa de Carmen Laforet, en este necesario estudio que preludia el año 2021, pródigo en homenajes, ensayos y publicaciones sobre la autora de *Nada*, a raíz de la conmemoración del centenario de su nacimiento.

El ensayo de Cerullo cubre un vacío existente en la ya cuantiosa literatura académica sobre Laforet: un estudio sistemático acerca del rol central del personaje, como elemento alrededor del cual se articula la narrativa laforetiana. Que el profesor de Nápoles conceda la relevancia precisa al objeto del personaje literario resulta un acierto, pues en ocasiones las polémicas y las circunstancias biográficas han centrado el debate, dejando de lado la talla de Laforet como escritora –a quien Camilo José Cela respetó como a un auténtico rival, desde la publicación de *Nada*–. Si bien se realiza al principio del volumen un prefacio con un repaso somero de la biografía de la escritora y se utiliza cierta información vital como apoyatura para argumentos puntuales, Cerullo reivindica la escritura de Laforet y, en ella, la presencia del personaje.

Es precisamente esta presencia lo que permanece imborrable en la memoria del lector de la obra laforetiana. Rafael Sánchez Mazas, en el discurso de aceptación del Premio Cervantes en 2004, aplicaba los conceptos de Benjamin «carácter» y «destino»

a su reflexión narrativa y al particular arte de Miguel de Cervantes; según el autor de *El Jarama*, la grandeza del personaje de don Quijote radicaba en convertirse en un personaje de carácter, queriendo ser un personaje de destino. Según Sánchez Mazas, el personaje cervantino satura al lector con su presencia, de ahí la importancia del desarrollo del carácter. Bien. Es la presencia, el carácter, de Andrea o de Marta lo que se queda en el recuerdo lector: no qué ocurre, pues poco importa la trama; incluso el espacio se manifiesta en relación con la percepción subjetiva de los personajes protagonistas.

Tras un primer capítulo en el que el hispanista italiano revisa las principales aportaciones teóricas que a lo largo del siglo XX se dedicaron a estudiar las características narratológicas del personaje (formalismo, estructuralismo, análisis psicológico, sociocrítica...) y examina los estudios recientes acerca de esta cuestión desde la óptica de la teoría literaria –la insoslayable Bobes Naves, entre otros–, Cerullo estructura su estudio a partir de tipologías claras que permiten clasificar los personajes protagonistas de las novelas y narraciones fundamentales de Carmen Laforet.

El segundo apartado del volumen va a dedicarse al análisis de las protagonistas de las dos primeras novelas, *Nada* (1945) y *La isla y los demonios* (1952). El título y el parámetro de análisis retoman el magnífico artículo que Carmen Martín Gaite dedicó a la narrativa escrita por mujeres durante la posguerra: «La chica rara». Cerullo fija lúcidamente motivos comunes a las dos adolescentes que centran la historia de ambas novelas: la soledad, la incomunicación y la búsqueda de un lenguaje nuevo (y de los interlocutores perfectos), el descubrimiento del sexo, la orfandad o la percepción impresionista del territorio –condiciones que se recuperan en el único protagonista masculino, Martín, de *La insolación*–. Resigue ejemplos en los que se manifiestan estas características y reflexiona acerca de los mecanismos textuales de configuración de estas criaturas de ficción. Asimismo, alcanza conclusiones acerca de las diferencias sustanciales entre ambas, diferencias enraizadas en la transformación vital y literaria de la escritura laforetiana a lo largo de los casi diez años que median entre ambas novelas.

El tercer capítulo, «Mujeres nuevas», se centra en el viraje ético que describe la autora a partir de la novela homónima –y que surgió a partir de un cambio personal– y que se vislumbra en otros relatos y novelas cortas, como «La llamada», «La niña» o «El aguinaldo». Pensamos que el parámetro unificador que destaca Cerullo, el del viaje propedéutico, no solo vertebra a estos personajes protagonistas –Paulina Goya, como el ejemplo más claro–, sino que podríamos aplicarlo como un principio rector de las hazañas de todas las criaturas centrales de Laforet: el viaje exterior (tren, dentro de la ciudad,

entre dos ciudades, etc.) como pretexto del interior, que tiene que ver con la estructura clásica del *Bildungsroman*.

Aunque podría, como aventurábamos, haber situado al protagonista de *La insolación* en el capítulo de la «Fenomenología de las chicas raras», el cuarto, titulado «Hombres fuera del tiempo» permite al autor de este ensayo analizar el peculiar triángulo (Martín, Carlos, Ana) que iba a protagonizar la trilogía inconclusa de *Tres pasos fuera del tiempo*: *La insolación* (1963), la póstuma *Al volver la esquina* (2004) y la proyectada y no realizada *Jaque mate*. Cerullo dibuja cómo la experiencia adolescente y la búsqueda identitaria quedan cifradas en la primera novela, mientras que una madurez frustrada aparece en la segunda. Es de gran interés cómo se destaca la importancia del arte como trasunto de construcción de la identidad individual y reflexión metaliteraria en *La insolación*; observemos cómo los personajes artistas son indispensables, criaturas complejas y misteriosas, como interlocutores de las protagonistas de las dos primeras novelas, *Nada* (Román, músico, y su buhardilla) y *La isla y los demonios* (Pablo, el pintor).

Afirma Cerullo: «Laforet se ha servido de los personajes para trasmitir un único mensaje: representar el malestar del ser humano a la hora de cambiar su situación en el mundo» (177). En esta sencilla, que no simple, aseveración, debemos localizar no solo la idea motriz de la escritura laforetiana, sino la explicación de la universalidad de sus textos y de su atemporalidad.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Alicante

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en español y no hallarse en proceso de aceptación por otra revista. Para su publicación en ALE será necesaria la evaluación positiva de dos expertos, que juzgarán sin conocimiento de su autoría. Deberán remitirse a la dirección de la revista dos copias, una en word y otra en pdf. La extensión máxima será de 10.000 palabras. La periodicidad con la que se publican los números misceláneos es anual. En el plazo de dos meses, la dirección comunicará al autor si el artículo ha sido aceptado o rechazado.

Los artículos originales que se envíen irán precedidos de una página en la que figure el nombre del/de la autor/a o autores/as, su correo electrónico y la institución en la que desarrollan su actividad. También es necesario que los autores indiquen su código ORCID, que pueden obtener, en el caso de que carezcan de él, en la página web: http://orcid.org.

La revista asignará a cada número un código DOI que permitirá localizar los artículos publicados, como el siguiente: DOI: https://doi.org/10.14198/ALEUA.2019.31

1. Formato de página y estructura

El texto irá en páginas numeradas (salvo la primera), a espacio y medio (salvo citas, notas al pie y bibliografía, a un espacio), en letra Times New Roman, cuerpo 12 (salvo título: cuerpo 14; y notas al pie: cuerpo 10). No se cortarán las palabras a fin de línea. El título figurará arriba, centrado, en minúsculas con mayúscula inicial. Aparecerá tanto en español como en inglés. Tras dos retornos de párrafo y alineación derecha, se pondrá el nombre del autor, y en renglón inferior, centro de procedencia o cargo profesional.

A continuación, tras tres retornos de párrafo, irá un resumen y una relación de palabras clave en español y en inglés. Los rótulos figurarán a la izquierda, en negrita, separados unos bloques de otros por dos retornos de párrafo: «Resumen» (resumen inmediatamente debajo, máximo 150 palabras), «Palabras clave:» (escritas a continuación, en redonda, separadas por punto y coma); con las mismas características anteriores, «Abstract» y «Keywords:». El texto comenzará tras tres retornos de párrafo.

El autor puede distribuir el contenido en apartados, con sus correspondientes titulillos en negrita (precedidos y seguidos de tres y dos retornos de párrafo respectivamente). Los párrafos irán sangrados con 1 cm a la izquierda, excepto en la primera línea de las citas exentas y tras títulos o titulillos, citas exentas, cuadros, tablas o imágenes.

Se evitarán los recursos tipográficos de énfasis (mayúsculas, negritas, etc.) salvo en los casos especificados, o cuando se usen palabras que así lo exijan. Los números romanos de los siglos irán en versalitas, siempre que no estén en cursiva como en los títulos de un libro: «el siglo XIX» (pero «*el siglo XIX*»).

2. Formato para citas

Las citas exentas (4 o más líneas) deben ir con dos retornos de párrafo antes y después, sin entrecomillar, con margen de 1 cm a ambos lados. Las citas más breves irán a renglón seguido y entrecomilladas (el signo de puntuación final debe quedar fuera de las comillas). En estas, la separación entre versos se indicará con barra transversal precedida y seguida de espacio: «La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos». En las citas textuales, la omisión de una parte interior se señalará con [...]; la introducción de palabras o letras no textuales se hará entre corchetes; y para resaltar la literalidad de un término se usará [sic].

Se usarán comillas latinas o angulares « ». Para distintos rangos de comillas (p. e., un texto entrecomillado dentro de otro también entrecomillado), el orden es este: «latinas» (primer rango), “inglesas” (segundo rango), ‘simples’ (tercer rango).

La identificación de la fuente se hará por el sistema americano, en el cuerpo del texto y entre paréntesis (Apellido[s], año de la publicación: página[s]). Si hay varias obras del mismo autor y año, se coloca secuencialmente una letra minúscula junto al año en la bibliografía final, y así se reproducirá aquí (1987a, 1987b). Si se ha citado al autor en el cuerpo del texto, solo se especifica año y página(s); si se ha citado también la obra, solo página(s); si la referencia es a la obra en general, no se pone página. En la referencia a un trabajo de un autor inserto en un libro colectivo, antología, etc., debe especificarse el autor

de la cita y el editor en cuya obra está inserta. Para páginas consecutivas, puede especificarse el número de la primera más «ss.»: (Silver, 1996: 13 ss.); y si se referencian contenidos dispersos en la obra, se especifica «passim»: (Silver, 1996: passim). Ejemplos:

> Resulta evidente la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996: 123-124).
> Para Silver, es evidente la precariedad del Romanticismo español (1996: 123-124).
> En esa misma obra queda clara la precariedad del Romanticismo español (123-124).
> Ya hay estudios sobre la precariedad del Romanticismo español (Silver, 1996).
> Para Lanz, el fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (en Abril, 2011: 13).
> El fragmento «habita el espacio de la indeterminación» (Lanz, en Abril, 2011: 13).

Para el caso de que haya más de un autor, se procede así: (Pérez & Rosales, 1972: 134) [dos autores]; (Pérez, Rosales & Ramírez, 1973: 233) [tres]; (Pérez et al., 1973: 233) [cuatro o más]; (AA. VV., 1975: 201-202)... [autores varios]. Si hay referencia a dos o más obras del mismo autor, o de distintos autores, se procede así: (Silver, 1996 y 2003) [dos obras del mismo autor, sin páginas]; (Silver, 1996: 123; y 2003: 107) [lo mismo, con páginas]; (Silver, 1996; Cárdenas, 2001; Salazar, 2007) [tres autores, sin páginas].

3. Formato para notas a pie de página

Las notas al pie, si las hubiere, deben reservarse para comentarios o excursos necesarios. Si contuvieran referencias bibliográficas, rige el procedimiento señalado. La llamada a nota se hará con número volado a partir del 1, fuera de las comillas de cierre, si las hay, y antes del signo de puntuación de separación (coma, punto, punto y coma, puntos suspensivos) pero después de los de cierre expresivo (interrogación, admiración).

4. Formato para la presentación de referencias literarias

Al final irá una «Bibliografía citada» donde figuren todas las obras referidas en texto y notas. El rótulo se pondrá en negrita, centrado, precedido y seguido de tres y dos retornos de párrafo respectivamente. Las entradas se dispondrán en párrafo francés (de 1 cm), y sus datos se separan por comas. Regirá el orden

alfabético de apellidos de autores; en un autor con varias obras, el cronológico de publicación; y si tiene varias del mismo año, se coloca una letra minúscula junto al año: 1987a, 1987b. Cuando la misma persona figure unas veces como autor, otras como editor..., la secuencia es esta: primero autor único, luego editor (coordinador...), por fin coautor.

Si se trata de un libro, se seguirá este orden: Apellido, Nombre [completo o con inicial] (Año), *Título del libro*, Ciudad [en el idioma original], Editorial [o Imprenta, en libros antiguos]. Cuando la obra consta de varios volúmenes, se indicará tras el título con números arábigos (5 vols.), si se cita en su conjunto, o con romanos (IV) el volumen referido específicamente. Si hay hasta tres autores, se nombra a todos (desde el segundo, el orden se invierte: Nombre Apellido): Forradellas, E., J. Reboredo & A. Sanjuán); si cuatro o más, al primero seguido de *et al*. (o bien: AA. VV.). En las obras colectivas, suele figurar alguien como editor, director, etc., en cuyo caso se especifica su condición entre paréntesis: Forradellas, E. (ed.). Cuando se trata de la obra de un clásico al cuidado de un editor literario, tras el autor y el título, se especifica «ed.» y —sin preposición «de»— Nombre Apellido del editor; lo mismo en el caso de un traductor («trad.») o prologuista («pról.»): Bécquer, G. A. (1965), *Rimas*, ed. J. M. Díez Taboada, Madrid, Alcalá.

Si citamos un capítulo de un libro colectivo, la secuencia es: Apellido, Nombre [del autor del capítulo] (Año), «Título del capítulo», en AA. VV. [o, en su caso: Nombre Apellido (ed.) (año)], *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, pp. primera-última. Similares criterios se adoptan cuando se cita un prólogo, epílogo, etc., de un autor distinto al del libro.

Si se trata de un artículo de revista, se procede así: Apellido, Nombre (Año), «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número en arábigos, pp. primera-última. Si el nombre de la revista tiene varias palabras, llevan inicial mayúscula todos los términos con valor semántico: *Caballo Verde para la Poesía*.

Si se trata de un artículo en un diario, se cita igual que en una revista hasta el título de la publicación; a partir de ahí, se hace constar la fecha: 25 de abril.

Para citar publicaciones en soporte electrónico o en línea, las reglas son las usuales. En las publicaciones en soporte electrónico debe especificarse al final, tras punto y coma, el soporte en cuestión (CD, DVD). En las publicaciones en línea debe especificarse al final, tras punto y coma, la dirección URL entre comillas simples angulares < >, y a continuación, entre corchetes, la fecha de la consulta: [consulta: 12 enero 2013].

He aquí una relación bibliográfica a modo de ejemplo, según las normas especificadas:

Abellán, J. L. (1992), *Historia crítica del pensamiento español*, I, Barcelona, Círculo de Lectores.

Abril, J. C. (ed.) (2011a), *Campos magnéticos*, Monterrey (México), Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011a.

Abril, J. C. (ed.) (2011b), *Gramáticas del fragmento*, Granada, El Genio Maligno.

Cotarelo y Mori, E. (1914), «La fundación de la Academia Española y su primer director D. Juan Manuel F. Pacheco, Marqués de Villena», *Boletín de la Real Academia Española*, 1, pp. 4-38 y 89-127.

Egido, A. (1984), «Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII», *Estudios Humanísticos. Filología*, 6, pp. 9-26.

Egido, A. (1990), «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», Ephialte, 2, pp. 144-158.

Góngora, L. de (1927), *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid, *Revista de Occidente*.

Henry, A. (ed.) (1989), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Krause, A. (1955), *Azorín, el pequeño filósofo*, Madrid, Espasa-Calpe.

Leopardi, G. (1989), *Canti*, Milán, Garzanti.

Llanos de los Reyes, M. (2002), «Perfil de Pedro Jara Carrillo», *Tonos*, 4; <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/perfiles/PerfilJaraCarrillo.htm> [consulta: 26 abril 2013].

Maceiras, M. (1985), *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*, Madrid, Cincel.

Mary, A. (1947), *Tristán*, trad. E. Galvarriato, Barcelona, José Janés.

Oliver, A.(1957), «Murcia y Salvador Rueda», *La Verdad*, 21 de julio, p. 16.

Oteo Sans, R. (1995), «Prólogo» a J. González Soto, *La palabra labrada. La poesía de Luis López Álvarez*, Barcelona, PPU, pp. I-III.

Robles Vázquez, G. (2006), *Negaciones subintuicionistas para lógicas con la Conversa de la Propiedad Ackermann*, Salamanca, Universidad de Salamanca; 1 CD.

Ros de Olano, A. (1886), *Poesías*, pról. P. A. de Alarcón, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.

Savater, F. (1992), «Schopenhauer», en V. Camps (ed.), *Historia de la ética*, II, Barcelona, Crítica.

Schopenhauer, A. (1993), *Metafísica de las costumbres*, trad. R. Rodríguez Aramayo, Madrid, Debate / CSIC.

Schopenhauer, A.(1995), *Parábolas, aforismos y comparaciones*, ed. y trad. Á. Sánchez Pascual, Barcelona, Edhasa.

Si hay que incluir anexos documentales, deberán situarse tras la bibliografía, en hojas aparte, numerados (ANEXO I, ANEXO II...) y con el rótulo correspondiente.

Si el artículo precisa ilustraciones, estas han de presentarse en CD aparte, con buena resolución y formato.

Normas para la presentación de reseñas

Por último, las reseñas irán encabezadas por la referencia completa del libro analizado, de la siguiente manera: Apellidos del autor, Nombre. Título. Nombre del editor, traductor o coordinador. Ciudad: Editorial, año, número de páginas. El nombre del autor de la reseña figurará al final del texto, alineado en el margen derecho y en mayúsculas. La extensión máxima de las reseñas será de tres páginas. Seguirá las normas que se han indicado para los artículos.

El proceso de recepción, gestión y evaluación de los trabajos está libre de cargos para la autoría por parte de la revista.