Anales de Literatura Española

N.º 41, 2024

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
Helena Establier Pérez, Universidad de Alicante, Alicante, España
José María Ferri Coll, Universidad de Alicante, España
Antonella Gallo, Università degli studi di Verona, Italia
Catherine M. Jaffe, Texas State University, Estados Unidos
Dante Liano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Renata Londero, Università degli Studi di Udine, Italia
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
Ángel Luis Prieto de Paula, Universidad de Alicante, España
Monserrat Ribao Pereira, Universidade de Vigo, 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
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 41 (2024)

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.

ISSN-e: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Depósito legal: A 537-1991
Web: https://ale.ua.es
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Impresión: Avicam Ediciones

Anales de Literatura Española cuenta con el sello de calidad de la FECYT y se encuentra presente en los sitios web: Scopus, Emerging Sources Citation Index (Web of Science), MLA International Bibliography, Periodicals Index Online (ProQuest), DOAJ, Dialnet, Dimensions, Latindex, ErihPlus y MIAR.

ÍNDICE

Oliwia Baginska
La autoficción en la novela de migración: Las figuraciones del «yo» en *Desencajada* (2020), de Margaryta Yakovenko 9

Javier Cuesta Guadaño
«Sensitivos y ambiguos»: andróginos en el arte y en la literatura *Fin de Siècle* 31

Miguel Ángel García de Juan
Las generaciones del siglo XIX en España, según Pío Baroja. Sus disconformidades con Ramón y Cajal 59

Luisa García-Manso
Autoficción, docuficción y memoria familiar del exilio republicano en *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler..... 81

Francisco Javier Hernández Ruiz
La carretera (2006): hipótesis para una distopía desde la poética de Pérez-Reverte..... 99

María Martínez Deyros
La génesis de una novela olvidada: *Tres pesetas de historia* (1983), de Vicente Soto..... 115

Javier Mateo Hidalgo
La literatura cinematográfica o el cine literario de Carlos Blanco a través de dos guiones inéditos: *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta* 139

Elios Mendieta
Javier Cercas y el potencial infinito de la literatura. Intertextualidad y metaficción en *El móvil* (1987) 163

Antonio César Morón
Teatro en español en Alemania: historia y estrategias de producción..... 187

Manuel Javier Muñoz Álvarez
Crónicas (1898), de Joaquín Dicenta: una aproximación a sus ideas artísticas y literarias..... 213

Enara Vázquez Aurrecoechea
«Cuidado con la luz, Pepe»: sobre los espacios en *Doña Perfecta* (1896), de Pérez Galdós..... 231

RESEÑAS

Álvaro Mota Medina
Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española* .. 247

María Victoria Sotomayor Sáez
Cristina Santolaria Solano, *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el primer franquismo* 253

Miguel Guerra Gallardo
Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina* 257

José María Balcells Doménech
Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer (2023), *La censura y Miguel Hernández* 261

Laura Gutiérrez Álvarez
Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, María Crego Gómez y José María Fernández Vázquez (eds.) (2022), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)* 271

Luis Deltell Escolar
Elios Mendieta (2023), *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*..... 277

Alfredo Moro Martín
David Río (ed.), *La expansión y revisión de un mito. El oeste norteamericano en la literatura española* 283

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 9-30
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26275

La autoficción en la novela de migración: Las figuraciones del «yo» en *Desencajada* (2020), de Margaryta Yakovenko

Autofiction in the migration novel: the figurations of «the self» in Margaryta Yakovenko's *Desencajada* (2020)

Oliwia BAGINSKA

Autoría:
Oliwia Baginska
Universidad del País Vasco, España
oliwia.baginska@ehu.eus
https://orcid.org/0000-0003-1980-4386

Citación:
BAGINSKA, Oliwia (2024). «La autoficción en la novela de migración: Las figuraciones del "yo" en *Desencajada* (2020), de Margaryta Yakovenko», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 9-30. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26275

Fecha de recepción: 26/10/2023
Fecha de aceptación: 13/12/2023

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Oliwia Baginska

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Margaryta Yakovenko, nació en Ucrania en 1992 y se nacionalizó tras veinte años de residencia en España. En su novela *Desencajada* (2020), la escritora narra la historia de Daria Kovalenko Petrova, quien viaja por los cauces de la memoria del pasado para superar una crisis de identidad. La autora presta a la protagonista fragmentos de su vida con el fin de crear un relato íntimo de la experiencia migratoria. El acto de escritura es motivado por un suceso que da un giro a su vida: el cambio de nacionalidad. En este testimonio autoficticio, la autora recurre a la memoria con el fin de reconstruir su trayectoria familiar a través del prisma de la migración. Por ello, el tema principal de la obra es la búsqueda de la identidad y del sentido de pertenencia tras sufrir un desarraigo violento.

En este trabajo se examinan las estrategias de la autoficción en la narrativa de la persona migrante que pertenece a la segunda generación. El objetivo del estudio es analizar sus funciones y sus capacidades para plasmar la complejidad de la experiencia migratoria. Además, se estudia de qué manera la novela se sumerge en el universo íntimo de la protagonista para desvelar las hibridaciones culturales que surgen con la construcción de dos mundos, dos culturas y dos lenguas. En este contexto, el multiculturalismo se presenta como una fuente de riqueza personal, pero también

de incertidumbre. Escribir se convierte para Margaryta Yakovenko en una necesidad motivada por las relaciones de alteridad que establece en el país de migración.

Palabras clave: migración; narrativa de migrantes; desarraigo; aculturación; identidad híbrida; autoficción; relato familiar; memoria; bilingüismo; interculturalidad; multiculturalismo, Margaryta Yakovenko

Abstract

Margaryta Yakovenko was born in Ukraine in 1992 and naturalized after twenty years of residence in Spain. In her novel Desencajada (2020), the writer tells the story of Daria Kovalenko Petrova, who travels through the memory of the past to overcome her identity crisis. The author lends the protagonist fragments of her life in order to create a narrative that gives rise to an intimate perspective on the migration experience. The act of writing follows an event that turns Margaryta Yakovenko's life upside down: the change of nationality. In this autofictional testimony, the use of memory aims to reconstruct the family's trajectory through the prism of migration. The main theme of the work is the search for identity and a sense of place after violent uprooting.

This paper examines the strategies of autofiction in the narrative of second-generation migrants. Its functions and capacities to capture the complexity of the migratory experience are analysed. It also examines how the novel immerses itself in the intimate universe of the protagonist and reveals the cultural hybridisations manifested through the construction of two worlds, two cultures and two languages. In this context, multiculturalism is presented as a source of personal richness and uncertainty. For Margaryta Yakovenko, writing becomes a necessity because of the otherness she experiences in the country of migration.

Keywords: migration; migrant narrative; uprootedness; acculturation; hybrid identity; autofiction; family narrative; memory; bilingualism; interculturality; multiculturalism, Margaryta Yakovenko

Durante los últimos años, la literatura creada por personas migrantes se ha ido abriendo camino en el mundo editorial introduciendo una nueva variante temática en el género de la novela, que en esta ocasión hemos identificado como novela de migración. Los objetivos de lo que podríamos denominar la escritura de mestizaje, escrita por la segunda generación de migrantes en España, residen en dar a conocer testimonios íntimos y convertir en asunto literario los contextos complejos de la migración y la interculturalidad. Es lo que realizan relatos como: *Gazpacho agridulce* (Quan Zhou Wu, 2014) *La hija extranjera* (Najat El Hachmi, 2015), *Andaluchinas por el mundo* (Quan Zhou Wu, 2017), *Mujeres africanas. Mas allá del tópico de la jovialidad* (Remei Sipi, 2018) *Hija del camino* (Lucía Asué Mbomío Rubio, 2019), *Siempre han hablado por nosotras: Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario* (Najat

El Hachmi, 2019), *Viaje al país de los blancos* (Ousman Umar, 2019), *El viaje de Prince* (Agustín Prince, 2023). Estas novelas contribuyen a visibilizar a los marginados y dar voz a los que carecen de ella. Los hijos de los migrantes –extranjeros en España, extranjeros en su país de nacimiento, o sea, nativos de ninguna nación– convierten la escritura en expresión de la hibridez cultural y del vacío que genera el no pertenecer a ningún lugar.

La novela de migración escrita por migrantes de la segunda generación constituye un objeto de estudio novedoso, ya que la mayoría de los relatos se han publicado en la última década. Por este motivo, los estudios que profundizan en la creación novelística, que se podría caracterizar como una escritura híbrida, son muy recientes. Como botón de muestra, *Más allá de la frontera: migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (2019) es una obra colectiva, editada por Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias, publicada en Alemania. En ella, se estudian las cuestiones migratorias desde una perspectiva interdisciplinar. Los múltiples enfoques reunidos en este trabajo abordan los siguientes temas: la representación de la migración en la literatura, la construcción literaria de las identidades híbridas, la literatura del exilio y de la deslocalización, la literatura y los procesos de la globalización, y finalmente, el estudio comparativo de mitos e imágenes.

En 2021 se publicaron dos tesis doctorales[1] cuyas autoras recurren al análisis narratológico para estudiar la expresión del hibridismo en la novela. El primer estudio pretende situar la novela de migración dentro de las modalidades de la narrativa tradicional catalana, castellana y gallega, mientras que el segundo se centra principalmente en el aspecto espacial, atribuyendo una mayor importancia al contexto sociocultural donde se escribe la obra. Asimismo, varios artículos científicos ofrecen diversos análisis de las novelas seleccionadas y reflexionan sobre los procesos de aculturación a los que están sometidos los migrantes que llegan a España[2], sobre el proceso de concientización de la propia identidad compuesta por las diferentes culturas en las que viven los protagonistas[3], o también, sobre la cuestión de la autopresentación

1. «Literatura de la migración en España (2001-2008): negociación de las expectativas a través del Bildungsroman» de Sara Bernechea Navarro de la Universidad de Santiago de Compostela y «Escritura, desplazamiento y migración: la literatura ectópica: Análisis de la obra de Max Aub, Emine Sevgi Özdamar y Najat El Hachmi» de Lucía Hellín Nistal de la Universidad Autónoma de Madrid.
2. «Reflexiones sobre la construcción de la identidad cultural a partir del estudio de la novela *La hija extranjera* de Najat el Hachmi: implicaciones sociales y educativas» (Andrés Montaner Bueno& Eduardo Encabo Fernández: 2016).
3. «Migración, autoficción y autotraducción en *Cruzando el río en bicicleta* de Ana Cecilia Prenz Kopušar» (Adriana Cristina Crolla: 2017).

de la conciencia afrodiaspórica y de la elaboración de una imagen literaria de la identidad afroespañola[4].

En esta corriente de la narrativa española destaca el debut novelístico de Margaryta Yakovenko, con su novela *Desencajada* (2020). La autora nació en Ucrania, Mariupol, en 1992. Actualmente reside en España, donde se graduó en Periodismo y se especializó en Política Internacional. Ha trabajado para *El Periódico de Cataluña* y *El País*. Su primera obra la publicó Caballo de Troya (Barcelona, 2004), una editorial comprometida con el descubrimiento de nuevas voces dentro de la literatura hispánica y la promoción de jóvenes autores. La novela relata la trayectoria de una migrante ucraniana que a sus siete años emigra con la familia a España y que veinte años después se naturaliza para convertirse en Daria Kovalenko Petrova. El título del libro desvela la problemática que da cuerpo a la trama. La escritora *desencajada* de su tierra natal, pierde el sentido de pertenencia y se sirve de la escritura para encontrar su lugar en el mundo. La experiencia migratoria de Margaryta Yakovenko configura la vida de su protagonista y, asimismo, le permite ordenar el presente a través del pasado. Por lo tanto, nuestro propósito en este trabajo es estudiar las estrategias que adopta la escritura de la autoficción para representar la experiencia migratoria y las diferentes figuraciones del «yo» en dicha novela[5].

Autoficción y relato migratorio

Tal y como hemos mencionado, la novela de migración empieza a florecer en España desde finales de los años noventa. De manera paralela, se publican varias obras de autores españoles sobre la cuestión migratoria, así como algunas narraciones de los propios migrantes. En estas manifestaciones literarias se cruzan los deslindes genéricos de la novela y la biografía, o de la autobiografía e incluso de la categoría de la autoficción. Resulta novedoso analizar esta última en relación con la producción literaria de los migrantes de segunda generación, puesto que refleja una nueva realidad social que implica las movilidades humanas, el mestizaje, el multiculturalismo o la aculturación. Del mismo modo, el relato autoficticio constituye un testimonio de vida capaz de dar cuenta de las dificultades que encuentran las personas migrantes para reconstruir y expresar una nueva identidad tras experiencias de tránsito en la sociedad actual.

4. «Diáspora y auto representación en la literatura afroespañola: *Hija del camino*, de Lucía Asué Mbomío» (Vicent Cucarella Ramon: 2022).

5. Este trabajo se podría tratar desde una perspectiva poscolonial, apoyándose en las teorías de Walter D. Mignolo, Gayatri Chakravorty Spivak, María José Vega Ramos o Robert Young. Sin embargo, dada la extensión de este estudio, lo vamos a abordar en otra ocasión.

En 1975, Philippe Lejeune publicó su primera obra, *Le pacte autobiographique*, que reavivó las numerosas y profundas reflexiones de la crítica literaria sobre el género autobiográfico. El teórico de la literatura sostenía que el pacto autobiográfico impone un contrato de veracidad, explícito o implícito, entre autor y lector. Según Lejeune, la autobiografía es «un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»[6] (14). Aunque luego enmendó esta teoría, de ella cabe recordar no obstante que escribir una narración autobiográfica conlleva una responsabilidad respecto de los datos referenciales que se disuelve en la escritura autoficcional.

Con su novela *Fils*, el escritor francés Serge Doubrovsky introdujo el neologismo «autoficción», y lo definió como una modalidad narrativa de la autobiografía que rompe con el pacto clásico, propuesto por Lejeune. Doubrovsky disiente del principio de la identidad compartida entre el autor y el narrador–personaje, señalando el carácter incierto de esta relación. Y como especifica Manuel Alberca, el objetivo de la autonovela es justo «confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor» (1996: 11). Por otra parte, el relato autoficcional se aleja de una referencialidad histórica para favorecer una experiencia vivida por el escritor, pero con elementos de ficción, o una experiencia ficticia que el escritor simula haber vivido. En este contexto, para reflexionar sobre la autoficción es preciso tener en cuenta la transgresión del pacto autobiográfico y novelesco, lo que puede considerarse como una respuesta a las necesidades del individuo moderno en términos de autorepresentación y de autodiscurso en el mundo actual. Como declara Ana Casas Janices[7], las reflexiones sobre el pacto ambiguo han ocupado un lugar central en el debate de la crítica literaria hispánica (2014:11). Así, por ejemplo, Alicia Molero de la Iglesia analiza la autoficción como una realización

6. Traducción propia: «un relato retrospectivo en prosa de una persona real sobre su propia existencia, centrado en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad».

7. *La autoficción : reflexiones teóricas* (2012) es el primer libro colectivo editado por la Ana Casas Janices acerca de la autoficción. Las publicaciones que reúne se cuestionan de forma general sobre las transgresiones genéricas entre autoficción, autobiografía y novela al abordar, finalmente, las perspectivas hispánicas. Su segunda obra, *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014) es una continuación enriquecedora de las aproximaciones teóricas del primer libro. En ella se estudian la cuestión de veracidad y las relaciones entre ficción y realidad, ampliando el panorama sobre otros artes como el teatro y el cine. Finalmente, en el tercer libro colectivo, *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017), se desarrolla el tema de la intermedialidad y de las nuevas formas de expresión como, por ejemplo, las series de televisión, los sitios web, los blogs y los fotoblogs.

discursiva de lo supuesto, que deriva del «cultivo artístico de la subjetividad [que] ha generado diversidad de estatutos, dentro del ámbito de la autorreflexividad y la autorreferencialidad, cuya distinción no siempre es evidente» (2022: 535). Según la investigadora, el contrato de autoficción se inscribe en la lectura novelesca y, por ello, implica un enunciado fingido en el que el sujeto apunta al escritor del relato. En este sentido, la novela erige un mundo abierto de posibilidades cuyo valor podría percibirse como referencial. De este modo, la lectura está condicionada por el grado de autenticidad o ficción del enunciado que depende del estatuto real o ficticio del referente. Una situación literaria se puede considerar auténtica si el espacio-tiempo del escritor se ajusta a un tiempo y lugar reales (2022: 537).

Acerca de las estrategias textuales en el relato autoficticio cabe citar los trabajos de Philippe Gasparini[8]. El estudioso se centra en las cuestiones paratextuales e intertextuales de la recepción, que afectan el pacto ambiguo con el lector, así como analiza las características del propio enunciado: voz, perspectiva narrativa y estrategias temporales. Además, reivindica el estatus de la autoficción como un género literario, aludiendo a los estudios de los críticos literarios de la narrativa francesa, tales como: Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, Gérard Genette, Régine Robin, Vincent Colonna, Marie Darrieussecq, cuyas propuestas teóricas se pueden compaginar con las reflexiones de Alain Robbe-Grillet, Paul Nizon, Raymond Federman, Philippe Vilain y Philippe Forest. Asimismo, se desvelan los rasgos principales de la escritura del «yo» que ha brotado de la incertidumbre y de la alteridad.

Finalmente, Luis Beltrán Almería reflexiona sobre la autoficción vinculándola con el concepto de «ensimismamiento». Este último lo define por «la búsqueda de una verdad que se supone agazapada en el fondo de la conciencia, la búsqueda de ser para sí mismo (y no para los otros)» (2018: 234). En este sentido, escribir el relato autoficticio constituye una forma del ensimismamiento. Su objetivo es liberarse de la proyección pública del «yo», aunque sea en apariencia, mediante la proyección literaria que es subjetiva e íntima. Por otra parte, el profesor Beltrán pone de realce la importancia del contexto sociohistórico y la influencia de la Modernidad sobre el individuo. Como declara:

> En la Modernidad los géneros del ensimismamiento han crecido exponencialmente, en la misma proporción que ha crecido la necesidad de dotarse de identidad, esto es, de imagen pública. La razón de ambos fenómenos es la hegemonía indiscutible del individualismo, la forma genuina del pensamiento

8. *Est-il je? roman autobiographique et autofiction* (2004) y *Autofiction: une aventure du langage* (2008).

> moderno. La eclosión individualista conlleva el deseo irrefrenable de autoconsciencia (2018: 235-236).

La necesidad de la «novelización del ensimismamiento» podría explicarse por la naturaleza cambiante del mundo histórico. Hoy en día, vivir en la sociedad contemporánea supone ascender en la escala social y mejorar continuamente su condición, para lo cual el individuo proyecta una imagen pública. Ahora bien, habida cuenta de los nuevos contextos sociopolíticos y de los fenómenos urbanos actuales –como, por ejemplo, los movimientos migratorios–, cabe preguntarse cómo el estatus de migrante influye en la autopercepción de la persona y en la imagen de sí mismo y, por otro lado, cuáles son las significaciones que conlleva la fabulación del «yo» en el contexto migratorio. Por eso nos parece sumamente interesante examinar la escritura de autoficción como recurso narrativo que permite ahondar en la experiencia íntima de la migración.

En *Desencajada*, el propio acto de escribir manifiesta la necesidad de relativizar los procesos de la reconstrucción identitaria mediante la autoficción. Margaryta Yakovenko se compromete con la escritura a raíz de un trámite administrativo que implica, no obstante, un cambio vital: la adquisición de la nacionalidad española. Este es el proceso que proporciona un giro a la vida de la migrante, a la vez que introduce la duda respecto de sus sentimientos, y, por lo tanto, de identidad. En este sentido, la novela surge como resultado de un cuestionamiento existencial. La pregunta sobre quién es la persona que escribe impulsa el desarrollo de la trama. La incertidumbre, o incluso la falta de legitimidad, se materializa desde las primeras páginas del relato. A través de la primera persona, Daria traslada al lector al Registro Civil en el momento en que la protagonista está firmando el documento que acredita su nueva nacionalidad. El relato, en presente, ofrece una visión espontánea de los sentimientos de la migrante ante un procedimiento burocrático ordinario. Este, sin embargo, se convierte en el punto de partida para la búsqueda de su identidad:

> «¿Ya está?». Sus ojos enfocan entonces mi cara. Me mira como si tuviera problemas de aprendizaje y repite: «Y-a e-s-t-á». «Es decir, ¿soy española?», pregunto. «Eso dice este papel.» Leo en su mirada que ella no está de acuerdo con lo que dice el papel. ¿Kovalenko Petrova? ¿A quién pretendes engañar? Española de pega. Falsa patriota. Nacionalidad por residencia. Cojo el papel después de asistir a mi propia inscripción en el registro. A los ojos de la ley acaba de morir una ucraniana y ha nacido una española con dos apellidos. Mi nacimiento viene esta vez con instrucciones de buen comportamiento. Viene como recompensa. Acabo de jurar la bandera. Soy fiel a la corona. Acabo de desprenderme de mi antigua nacionalidad, he completado la muda (Yakovenko, 2020: 13).

Ante todo, conviene comentar el estilo de Margaryta Yakovenko. La sintaxis entrecortada y las frases concisas pretenden reflejar un conductismo de corte realista. De la misma forma, la autora opta por un lenguaje que, como lo describe Philippe Gasparini en sus estudios sobre el relato autobiográfico (2012), muestra las características de la oralidad y revela así la fragmentación y la alteridad del individuo. Esta narración mecánica ofrece al lector una experiencia auténtica que procura no embellecer dicho testimonio, aunque se haya convertido en discurso literario. Puede considerarse que, en su enunciado, la escritora privilegia deliberadamente la franqueza y la sencillez. A través de su escritura, Margaryta Yakovenko se lanza a una investigación con el objetivo de hacer las paces consigo misma tras la experiencia de pérdida. El lector puede leer el libro según dos pactos ficcionales, el autobiográfico y el novelesco. Entre la autora y la protagonista existen algunas correspondencias biográficas: la fecha y lugar de nacimiento y el país de emigración. Sin embargo, las identidades de las mujeres se entretejen sobre todo en la esfera emocional, ya que ambas comparten el duelo migratorio y la falta del sentimiento de pertenencia.

La escritora ha revelado en más de una ocasión que sus recuerdos coinciden con el mundo interior de Daria. Estas confluencias entre lo real y lo ficticio que se constituyen a partir de una «mezcla indisoluble de elementos "ficticioautobiográficos"» (Alberca, 1996: 15) generan un pacto ambiguo. Del mismo modo, la estructura de *Desencajada* se divide en dos partes que reflejan dicha ambigüedad. Las primeras ochenta y seis páginas se componen de una serie de recuerdos que pertenecen a la infancia de Margaryta Yakovenko, mientras que el resto narra el viaje de la protagonista a Ucrania. En esta segunda parte la autora describe el tránsito ficticio para cicatrizar sus heridas personales a través de la reconstrucción del hogar perdido. En este sentido, la autoficción se transforma bajo la pluma de la escritora en una oportunidad de proyectar creativamente sus vacíos existenciales y el deseo, casi universal, del regreso a la tierra natal.

La escritura autoficticia se convierte en un ejercicio de meditación sobre el propio «yo». Como afirma Luis Beltrán Almería, «la autoficción no es más que una de las formas que ha tomado en la actualidad la expresión de la introspección o, quizá mejor, del ensimismamiento» (2022). En la sociedad contemporánea, los individuos sienten la imperiosa necesidad de explorar el espacio íntimo ante la angustia generada por el desarrollo del capitalismo, por el individualismo, por la urbanización o, en este caso concreto, por las migraciones humanas. En el relato migratorio de Yakovenko, la autoficción es un recurso para autoexplorar su psique. En realidad, es un mecanismo de defensa

tras la deconstrucción de la identidad en el periodo posterior al tránsito. La proyección literaria permite a la autora atribuir a la protagonista sus propias carencias e inquietudes. De esta manera, la figuración del «yo» en la novela tiene por objeto disolver las dudas sobre su propia identidad, fraccionada una primera vez por la migración y una segunda por el cambio de nacionalidad:

> Después de obtener la nacionalidad me pregunté más de una vez qué significaba todo aquello. ¿Había dejado de sentirme ucraniana con ese pasaporte en la mochila? ¿Me sentía plenamente española? Y si era así, ¿qué significaba exactamente ser española? Si la nacionalidad se otorga según la sangre entonces mi sangre era eslava. Si se otorga según el lugar en el que naces entonces era ucraniana. Si se otorga tras casi veinte años de buena convivencia e integración era una recompensa (Yakovenko, 2020: 90).

Como afirma Luis Beltrán Almería: «La inseguridad del sujeto le lleva a proponer unos símbolos y un discurso que calme la ansiedad del vacío» (2018: 236). De esta manera, la autoficción resulta de la crisis del sujeto, quien al ensimismarse cuestiona los fundamentos de su existencia. Para superarla, la autora narra su vida, o los fragmentos de esta, para expresar su identidad fragmentada. La fabulación de su historia íntima le permite distanciarse y objetivar la imagen de un «*yo personal*» (Pozuelo Yvancos, 2010: 22) para tomar conciencia del trauma de la migración. Los análisis introspectivos coinciden con el proceso de la continua reconstrucción identitaria: «Miro mi reflejo en el espejo y no reconozco mi cara. Ya no soy una niña con coletas y los mofletes rosas por el frío, solo hay una mujer derrotada tratando de recomponerse» (Yakovenko, 2020: 93). La autoficción y el autocomentario se convierten en las claves necesarias para llevar a cabo esta búsqueda del nuevo «yo», que se reinventa en cada página de la novela.

Como afirma Ana Casas, «en los límites porosos entre los géneros, la autoficción casi nunca ha buscado abarcar una existencia, como en la autobiografía, sino subrayar momentos significativos del pasado» (2022: 175). Del mismo modo, la autoexploración de Margaryta Yakovenko se realiza también a través de la retrospección. La autora nos invita a un viaje intuitivo por los senderos de su memoria, contando con finura y esmero la violencia del desarraigo y la perplejidad de la reconstrucción identitaria. Para ello, los mecanismos autoficcionales configuran las representaciones de la memoria familiar, colectiva y testimonial (Casas Janices, 2014: 13). Yakovenko comienza la rememoración con la historia de su padre, la primera persona migrante de la familia: «No recuerdo el día que se fue mi padre. Mi cerebro se ha encargado de borrar su despedida. No sé si lloré, si lloró, si lloró mi madre. Lo que sé del viaje de mi padre a Europa me lo ha contado él» (Yakovenko, 2020: 31). La escritura

retrospectiva sirve para recuperar del olvido sus propios recuerdos, cuya recopilación es fundamental para dominar el pasado y reevaluar su vida en el espacio novelesco. De hecho, la protagonista insiste continuamente en la porosidad de su memoria:

> Todo lo que sé lo he escuchado en conversaciones. Conozco tan bien el relato que casi tengo la sensación de haberlo vivido de verdad, pero lo cierto es que probablemente ni siquiera registré bien el relato y lo he rellenado con recuerdos inventados (Yakovenko, 2020: 95).
> Mis recuerdos están construidos sobre carretes Kodak. Mis recuerdos solo existen porque alguien se ocupó de registrarlos. El resto de la historia ha sido reconstruido en mi cabeza a partir de esas imágenes. El resto es posible que me lo haya inventado (Yakovenko, 2020: 97).

Desde esta perspectiva, el sujeto busca superar la vulnerabilidad mediante la rememoración que le revela el origen de sus ansiedades. Años después de integrarse y desarrollar una doble identidad, compuesta por dos culturas diferentes, la migrante descubre la herida emocional que constituye un legado de desarraigo y nostalgia. Es esta herencia traumática la que impulsa a la narradora a indagar en el pasado. Asimismo, recuperar la historia de la familia desempeña un papel esencial en la racionalización del trauma tras vivir la experiencia de la migración y sus consecuencias para reinventarse en el tiempo presente.

Hemos podido observar que en *Desencajada* la introspección y las analepsis son parte fundamental de este pacto ambiguo que supone la autoficción. Los pensamientos y los recuerdos de Daria en la primera parte del libro corresponden más bien a los elementos autobiográficos. Sin embargo, resulta interesante interrogarnos acerca de su segunda parte, que, como se ha dicho, representa un viaje ficticio a la patria. ¿Cuál es el significado exacto de este tránsito imaginario en el desarrollo del retrato psicológico de la migrante?

Es posible considerar que el vuelo a Kiev se codifica en el texto como el comienzo del viaje iniciático de la protagonista cuyo objetivo es «deshacer la migración para dejar de ser extranjera» (Yakovenko 2020: 118). Desde este punto de vista, la escritura es una forma de autoterapia tras vivir una experiencia traumática en la que la autora busca una nueva imagen del «*"yo" inherente*» (Bajtín, 1989: 471). La catarsis se formaliza en el texto reviviendo los eventos traumáticos con el fin de provocar la liberación emocional: «Estoy deshaciendo el camino. Estoy remontando la corriente. Estoy migrando a la inversa para borrar las huellas que dejé en la nieve hace veinte años. Estoy reescribiendo lo que soy…» (Yakovenko, 2020: 89). En la novela, la autora viaja a Ucrania porque, por razones que se nos escapan, le es imposible hacerlo en la vida real. Del mismo modo, satisface esta necesidad incumplida mediante la literatura.

Por lo tanto, la autoficción cobra forma de un viaje simbólico y brinda a la escritora la posibilidad de reflexionar sobre el mito de Ulises, la representación emblemática de cada migración. El retorno es un motivo recurrente en las representaciones narrativas de los movimientos migratorios. A menudo, aparece en ellas como una meta inalcanzable, una visión quimérica, o un Santo Grial de los migrantes. En esta novela, la protagonista regresa al mundo *antes de la migración* para enfrentar el pasado y finalizar el duelo: «Me siento con la obligación de encontrar aquello que llevo años buscando, desentrañar la nostalgia. Ir al origen de la pérdida, buscar el núcleo del dolor y despiezarlo para analizar cada una de las partes que lo contienen. Para así poder entenderlo. Para dejar de sentirlo» (Yakovenko, 2020: 106). El fragmento citado recapitula el programa narrativo de *Desencajada*, cuyo objetivo es apropiarse de la pérdida y seguir adelante sin mirar atrás. De esta manera, «ni engaño ni mentira, ni verdad ni falsedad, la autoficción se basa en la posibilidad de presentificar lo perdido desde lo imaginario del recuerdo» (Musitano, 2016:122). Con todo, podemos considerar que escribir autoficción concede a Yakovenko la posibilidad de aceptar la condición de privación en la que viven los migrantes desposeídos de sus hogares, su cultura y su sentido del lugar. La relación tajante entre el individuo y su entorno refleja los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales (Gasparini 2011: 12). Asimismo, el viaje de Daria a Ucrania es una táctica que le permite afrontar su desdoblamiento y afirmar su propia hibridez, sin fronteras culturales. A continuación, observaremos cómo estos lazos se concretan en la novela y cuáles son las estrategias que evidencian las hibridaciones identitarias y culturales a raíz de la migración.

Hibridaciones identitarias

La migración y las transiciones socioeconómicas implican irremediablemente una reestructuración de la identidad. Tal como escribe Yakovenko, «Partir es partirse. Partir siempre es morir un poco» (122). Según la socióloga francesa Dominique Schnapper, que reflexiona sobre la identidad en sus relaciones con los fenómenos del multiculturalismo y la aculturación:

> Toute culture en effet, loin d'être un donné, est le résultat de négociations continuelles avec le monde extérieur, négociations à travers lesquelles s'affirme, comme un horizon, une identité qu'on ne peut définir que comme une création continue. La culture ne peut être conçue que comme condition

> et conséquence de l'action sociale et des interactions avec la société globale (1986 : 151).[9]

Como constata dicha autora en este fragmento, la identidad se reconstituye bajo la influencia de las relaciones que la persona establece consigo misma y con su entorno. Esta característica moldeable y evolutiva de la identidad histórica y cultural es fundamental en los procesos de aculturación y en las hibridaciones identitarias. Los migrantes desarrollan su hibridez en la zona de contacto, elaborando una mezcla de la cultura local con la del país de destino. La aculturación entraña inicialmente pérdida y desarraigo, lo que en última instancia conduce, no sin conflictos y tensiones, a la adaptación del individuo a la cultura circundante (Szurmuk *et al*., 2009: 277). Ahora bien, cabe preguntarse cómo la autora de *Desencajada* se sirve de las estrategias de la autoficción para representar el fenómeno de la aculturación al que están sometidos los migrantes de segunda generación.

Margaryta Yakovenko reproduce estos procesos en su novela mediante la construcción de un relato familiar en el que los recuerdos, introducidos asincrónicamente, presentan la perspectiva de dos generaciones de migrantes, los padres y los hijos. Con este propósito, la escritora opta por una estrategia temporal que renuncia a la representación cronológica de los eventos en favor de una organización instintiva, la cual revela el estrecho vínculo existente entre la memoria y las emociones vividas. La escritora recurre a los recuerdos de sus padres y a los suyos propios para reconstruir la experiencia migratoria de su familia. Asimismo, trata de explicar y dar sentido a sus sentimientos actuales contrastándolos con las emociones que experimentó en el pasado. Los recuerdos acuden a su mente de manera intuitiva para completar el relato como un rompecabezas. Así es como se entrecruzan los distintos espacios temporales del libro. La protagonista oscila entre los recuerdos de la llegada de su padre a España, sus propias evocaciones de Ucrania y la nostalgia de toda la familia tras el viaje. La primera analepsis en la novela remonta a un momento crucial, la salida de la patria, que Yakovenko describe desde el punto de vista infantil de Daria:

> Miro a mi madre y pienso que es guapísima y pienso que me gustaría ser como ella. Mi madre tiene veintisiete años y está abandonando su país con su hija de la mano. En el bolso lleva un pasaporte con un visado abierto por embajada de

9. Traducción propia: Toda cultura, lejos de ser algo dado, es el resultado de continuas negociaciones con el mundo exterior, negociaciones a través de las cuales se afirma una identidad como horizonte, una identidad que sólo puede definirse como una creación continua. La cultura sólo puede concebirse como condición y consecuencia de la acción social y de la interacción con el conjunto de la sociedad.

> España de Kiev. Hoy es 20 de diciembre de 1999 y a mi madre le han dicho que nos han abierto un visado porque es casi Navidad. A los españoles les encanta la Navidad. Le han dicho que nuestro visado es un regalo. La migración como regalo (Yakovenko, 2020: 17).

La recuperación de la historia familiar se utiliza para retratar la migración en las esferas individual y colectiva. Por una parte, hace hincapié en las experiencias intimas; por otra, se centra en la experiencia compartida de la familia como organismo unido. Del mismo modo, la novela ofrece al lector una multitud de perspectivas. En primer lugar, la instancia narrativa se construye a partir de una dualidad entre el «yo pasado» y el «yo presente». Las subjetividades de la protagonista niña y adulta proporcionan interpretaciones complementarias de lo sucedido. Además, la construcción del relato familiar enfatiza las percepciones individuales: «para mí era aventura y para ella destierro» (Yakovenko, 2020: 20). Esta configuración pone de manifiesto los múltiples sentidos y valores morales que conlleva el movimiento migratorio. Asimismo, la autoficción sirve para explorar las diferentes facetas de la migración, cuyo significado varía de una generación a otra. La autora se adentra en las impresiones de cada miembro de la familia para ilustrar sus universos emocionales, afectados de distinta forma por el tránsito.

El padre es el sostén de la familia. Para ello, tiene varios trabajos, que son físicamente agotadores, pero con ellos mantiene a su familia. El brillante futuro de su única hija es el motor de sus esfuerzos, a pesar de las numerosas desilusiones: los engaños en el trabajo, el robo del coche familiar, las tensiones en las relaciones de la pareja:

> Mi padre siempre cuenta que lo primero que se le quedó clavado en la retina del pueblo al que emigró en 1998 era el color de la tierra. Que cuando la furgoneta enfiló la carretera de la entrada al pueblo él no dejaba de mirar por la venta aquella tierra naranja tan distinta de la tierra negra de Ucrania.

La madre es víctima de una migración que nunca quiso y de su rol de esposa comprensiva cuyo peso recae sobre sus hombros. Su realidad determinada por su condición de ~~la~~ persona migrante carece de alegría y gira en torno a los recuerdos previos a la migración:

> Mi madre siempre cuenta que lo primero que le impresionó del pueblo al que emigramos eran las plantas. Las flores de jazmines, cuyo olor te mareaba al atardecer […] En las latitudes cálidas las plantas son bastas y de hojas lacerantes. Las hojas de palmera son punzantes y capaces de atravesarte una mano si no llevas guantes. Mi madre cree que hasta las plantas de aquel pueblo de Murcia habían sido pensadas para herir.

La hija adora su nuevo colegio e intenta mezclarse con los niños españoles, para lo cual rechaza la lengua y la cultura ucranianas en lugares públicos. A pesar de la soledad que consume su existencia día tras día hasta los veintiocho años, Daria asciende en la escala social hasta convertirse en una española más en su pasaporte:

> Mi primer recuerdo del pueblo al que emigramos es el olor del mar […] A mi padre no le impresionaron las flores, a mi madre no le impresionó el mar, a mí no me impresionó la tierra naranja. Cada uno se fijó en una cosa. Cada uno recordó una cosa en concreto y no sabemos qué conmovió al otro. Así funcionan los recuerdos. Así construimos el relato. Nunca será la misma narración (Yakovenko, 2020: 37-39).

Mediante estas descripciones subjetivas, Yakovenko exterioriza los sentimientos de los migrantes, que oscilan entre la curiosidad, la pena y la libertad, dictados por la esperanza del trabajo, la separación de los seres queridos y la excitación de lo nuevo. El texto refleja así los diferentes obstáculos que deben superar los miembros de la familia en las distintas etapas de su vida.

Al mismo tiempo, la autora utiliza los elementos autobiográficos de la historia familiar para subrayar la diversidad de la población extranjera y criticar la realidad social. La novela denuncia la discriminación de distintos grupos de la comunidad migrante. Los lectores observan que los derechos sociales de la primera generación de migrantes son notablemente limitados, ya que ocupan los puestos menos cualificados y perciben salarios que no se corresponden con su nivel de formación. La escasez de oportunidades de los padres de Daria se debe a su educación forjada en los valores del mundo soviético. La narradora comenta frecuentemente las dificultades de sus padres para aprender el idioma o acceder a trabajos dignos y describe la situación familiar como una crisis permanente. El padre, ingeniero mecánico de formación, trabaja sucesivamente como agricultor, cocinero en un bar, albañil y vigilante de seguridad. La madre abandona su trabajo de enfermera en Ucrania para ser cajera, camarera, empleada doméstica y operaria en una fábrica de limones. En cambio, la facilidad de Daria para integrarse es fruto de sus éxitos en la escuela española, que le permite construir una carrera importante en el país de migración, lo que finalmente equipara sus derechos a los de la población nativa. La protagonista describe estas discrepancias de la siguiente manera:

> Los hijos de migrantes siempre viven mejor que sus padres porque sus padres son la clase más baja de la escala social. Son los plebeyos de los obreros, los que llegan sin nada a un país, sin familia, sin amistades y sin patrimonio. Los desheredados. Si yo no tenía una carrera impecable, entonces su esfuerzo, sus años limpiando los váteres y enyesando paredes no habrían servido de nada. Yo tenía que ser perfecta porque ellos habían soportado toda clase de degradaciones

> por mí. Lo habían apostado todo a una carta. Se sentían culpables por estar trabajando todo el día y dejarme en casa sola. Yo me sentía culpable por sus empleos precarios y sin contrato, porque sabía que todo esto, la migración, era solo para que yo tuviera la vida que Carlos había heredado al nacer.
> En ningún momento a mis padres se les pasó por la cabeza que las dinámicas sociales no eran como ellos creían. La ingenuidad de la perestroika les decía que. en el mundo occidental, el esfuerzo era recompensado (Yakovenko, 2020: 47).

El pasaje citado expone el conflicto generacional en la familia migrante y manifiesta la relevancia de las transformaciones culturales. Los padres perciben la nueva realidad a través de su experiencia en el sistema socialista, mientras que la hija crece en la sociedad capitalista. Para la primera generación, Occidente es sinónimo de progreso y de recompensa al trabajo duro, mientras que para la segunda es un mundo de desigualdades e injusticias en el que el individuo es insignificante. Por lo tanto, las mutaciones identitarias de la protagonista se relacionan con la presión constante a la que ella misma se ve sometida para ajustarse a la figura de hija y migrante perfecta, convirtiendo la migración en un modo de vida riguroso y disciplinado.

Mediante esta autofabulación, Yakovenko retrata la reestructuración de las relaciones sociales y de los roles dentro de la familia. La hija se convierte en una mediadora cultural entre la sociedad de acogida y sus padres, que conservan la mentalidad de Europa del Este: «La depositaria de la cultura y el conocimiento de esta casa soy yo, una niña de ocho años» (Yakovenko, 2020: 49). Los padres de Daria se encuentran entre dos mundos y dos sistemas políticos distintos. En contraposición, ella vive en un universo heterogéneo, privada de su propio hogar. A ello podría atribuir el desarrollo de estas hibridaciones a las que está expuesta su personalidad: «Si los lugares en los que nacemos y nos criamos forjan nuestro carácter, a mí me ha forjado la soledad» (Yakovenko, 2020: 27). La joven migrante vive en una doble alteridad: por un lado, a los ojos de la sociedad de acogida, en la que siempre permanecerá *Otra*; por otro, en relación con sus padres, de los que se siente diferente, híbrida.

Como reflexiona Jean Baudrillard en relación con la obra de Tzvetan Todorov, *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine* (1992), la cuestión de la alteridad se difumina en el caso de los migrantes que se impregnan de la cultura del país de destino generando una especie de amalgama cultural (Baudrillard& Guillaume, 1994: 87). Sin embargo, Yakovenko destaca la doble cara de la aculturación que, por un lado, la aleja de su cultura de origen y, por otro, no es suficiente para integrarse plenamente en la cultura y la sociedad de acogida. Los hijos de migrantes desarrollan una nueva figura de la Otredad, que es aún más compleja que la que evocaba Georg Simmel

en *Digression sur l'étranger* (2009) [1908]. A diferencia de sus padres, los migrantes de segunda generación se apropian de la nueva cultura como si fuese propia. No obstante, según Simmel, aunque los extranjeros pertenezcan a un grupo autóctono siguen siendo percibidos por el prisma de la oposición y la exterioridad. En este contexto, la autora recalca la alteración de los sentimientos de pertenencia tanto en la comunidad de origen como en la comunidad a la que han emigrado.

La desintegración del sujeto se revela en la construcción de dos mundos opuestos: «Hace veinte años empecé a diferenciar mi vida en dos etapas: lo que sucedió antes de la migración y lo que sucedió después» (Yakovenko, 2020: 25). Este contraste tajante tiene como función reflejar los males de la deslocalización. Los imaginarios del país de origen y del país de destino se elaboran en la novela como una especie de muñeca rusa, desplegando diferentes significados antitéticos. Esta representación dual sirve para reforzar el sentimiento de no pertenecer por completo a ninguno de estos mundos, de los que la protagonista se ausenta conscientemente para evitar la doble exclusión. Así, la escritora pone de manifiesto la importancia del sentido de lugar en la creación de la identidad mestiza, y señala que su ausencia es un elemento perturbador para el sujeto migrante, desencajado de su lugar en el mundo.

Finalmente, el relato transmite la idea del eclecticismo cultural mediante la puesta en escena del aspecto lingüístico. Así, el bilingüismo de la protagonista constituye el rasgo esencial de su hibridez. El perfecto conocimiento de ambas lenguas no sólo demuestra la cohabitación de dos culturas en el universo emocional de la migrante; también señala que la percepción de la realidad es única para cada una de ellas. Por eso resulta interesante observar la forma en que la autora combina el español y el ruso en el texto.

Yakovenko integra en su concepción del bilingüismo dos significados disímiles. Por un lado, es una facultad que proporciona a la protagonista opulencia cognitiva y afectiva. En este sentido es un fenómeno positivo y enriquecedor. Pero, por otra parte, esta habilidad refuerza, una vez más, la alteridad de la migrante, lo que la diferencia de la mayoría de las personas que la rodean:

> A los ocho años ya sé algo que ellos no saben. Tengo un mundo interior que discurre en dos lenguas paralelas completamente distintas que alterno dependiendo del momento […] Es como si dentro de mí habitaran dos identidades, dos roles. El bilingüismo se convierte en un refugio y a la vez es una condena. Me complace saber que cuando estoy en casa hay un idioma que me pertenece y al que mis padres no pueden acceder. Leo libros que ellos no entienden. Escribo los textos que nunca lograrán descifrar del todo. Me amarro a las palabras en castellano y me avergüenzo de las palabras que conozco en ruso […] Durante toda mi época escolar mi mayor miedo es que me vean distinta

> a los demás así que hablo en español, pierdo el acento ruso al pronunciar las palabras y digo a mis compañeros que ya no me acuerdo el idioma que hablaba antes (Yakovenko, 2020: 50).

Este pasaje demuestra que con la adquisición del idioma la protagonista hace suya una cultura extranjera y, de este modo, se convierte en receptora de dos culturas diferentes. Entre ellas crea puentes imaginarios que, en lugar de dividir, conectan ambos mundos. La lengua se manifiesta en el texto como un elemento indisoluble de la cultura, por lo que su importancia en el desarrollo de la multiculturalidad es fundamental (Milán Arellano *et al.*, 2007: 233-234). En la novela, el sistema lingüístico pone de relieve las variaciones de las emociones de una lengua a otra. El atractivo de la lengua castellana reside en la posibilidad de proyectar en el mundo un nuevo «yo» emocional, diferente de la figura del «yo» que se materializa durante el uso de su lengua materna, el ruso. La migrante reconoce el abismo emocional que se abre entre su lengua nativa y la lengua que ha aprendido. En este sentido, el idioma tiene la función de tomar distancia. Por esta razón, la escritora describe sus recuerdos en su segunda lengua para escapar de la carga emocional que supone utilizar su lengua materna, marcada por el trauma de la desterritorialización (Pavlenko, 2002: 48-49). Así, la amalgama de ambos idiomas es una materialización explícita de las distintas figuraciones del «yo» que forman parte de la identidad intercultural de la protagonista.

Daria revela: «En mi cuerpo se entretejen memorias y emociones» (Yakovenko, 2020: 53). El lenguaje se utiliza precisamente para codificar ambos. El texto pone de relieve la estrecha relación entre las emociones y la lengua, puesto que esta última filtra la recepción y la expresión de las primeras. La escritura de Yakovenko también confirma la modulación de las emociones por el contexto sociocultural en el que se encuentra el individuo. Las personas multiculturales perciben los sentimientos de forma diferente en su propia lengua porque han vivido dos realidades distintas. Por esta misma razón, las palabras se asimilan a estas experiencias y alimentan las emociones enlazadas con los recuerdos específicos (Pérez-Luzardo Díaz & Schmidt, 2016: 53-54). La autora traduce palabras del ruso al castellano para vincularlas a sus memorias, pero también a la historia y a la tradición de su cultura. Los capítulos del libro terminan con unas frases concisas que condensan el sentido y el valor emocional de un recuerdo: «El significado de la palabra *poezdka* en ruso es viaje» (Yakovenko, 2020: 20). Así se organizan las trece emociones, cuyo número puede verse simbólicamente como el renacimiento tras la muerte. El sujeto migrante renace tras la experiencia del tránsito y la pérdida, al igual que

la protagonista y la autora resurgen durante los procesos de rememoración y escritura.

La transcripción de las emociones refleja el periplo de la familia a través del proceso migratorio. La palabra «*liubov*», que significa «amor», se utiliza para traducir el sacrificio de la madre. La reunificación familiar en España, la vida en la pobreza y la lucha diaria por aprender a vivir en la sociedad española se resumen en la palabra «*semya*», que significa «familia». La «*perestroika*», que significa «reestructuración», se introduce para contextualizar la necesidad del padre de emigrar por razones económicas, ligadas a los cambios políticos en su país de origen. Su lucha por salir adelante en el nuevo país se cifra en la palabra «*ustalost*», que significa «cansancio». Luego llega «*radost*», «la alegría» de recibir un permiso de residencia para toda la familia. Sin embargo, la migración va acompañada de «*odinochestvo*»– «soledad» que la hija hereda de su madre junto a la indiferencia y la tristeza permanentes. El encuentro de Daria con los niños rusos que se burlan de su acento despierta un sentimiento de «*zlost*» cuya traducción es «rabia». «*Pechal*» es «tristeza» y refleja el dolor de verse privada de un hogar querido. La decisión de volver a Ucrania se condensa en la palabra «*dom*», que es «casa», pero también 'hogar'. «*Temnota*» es «oscuridad», la emoción que siente Daria cuando viaja en el tren con sus compatriotas, de los que se siente completamente alienada. Las impresiones del país de origen y la representación de Ucrania se concretan en la palabra «*rodina*» cuyo significado es «patria». Finalmente, la novela termina con la traducción de la palabra «*dvizheniye*»– «movimiento», que define la identidad como una reconstrucción continua.

La escritora juega con las palabras y sus equivalentes para subrayar las emociones universales ligadas al proceso migratorio: «Lo que no sabía entonces era que la nostalgia es la parte fija del duelo migratorio. Es la parte que no se puede extirpar. No tiene un núcleo, la nostalgia se extiende por las células como una metástasis agresiva» (Yakovenko, 2020: 70). La escritura sirve para reconstruir el relato familiar, migratorio y personal con el objetivo de superar estas emociones. En este sentido, la lengua es una herramienta que permite tomar conciencia de los sentimientos y observar sus diferentes expresiones, que dependen del contexto sociocultural. Así, por ejemplo, la protagonista se cuestiona:

> Cuando los migrantes decimos *casa*, ¿a qué nos estamos refiriendo exactamente? ¿A la casa que teníamos en el país en el que nacimos y que luego abandonamos? ¿A la casa a la que migramos y en la que crecemos? ¿A la casa que posteriormente nos alquilamos por nuestra cuenta? Se necesita valor para aceptar que no regresarás (Yakovenko, 2020: 70).

El bilingüismo revela nuevas oportunidades para el desarrollo de la identidad multicultural, pero también realza las limitaciones de los sistemas lingüísticos a la hora de transmitir la complejidad de la experiencia migratoria. Para la protagonista, la palabra «casa» y su equivalente ruso, «*dom*», simbolizan una confusión y un vacío que sólo otra persona migrante podría comprender. Estas traducciones en la novela están forjadas por emociones, recuerdos y experiencias, y son la clave para descubrir la trayectoria íntima de la protagonista, así como las hibridaciones culturales que suceden en su mundo interior.

Conclusiones

Coleccionar recuerdos es una forma de conservar la parte de la personalidad que fue oficialmente borrada al firmar el documento de adquisición de la nacionalidad española. Recordar es no desarraigarse por completo. Asimismo, la escritora se sumerge en el pasado para superar su duelo y manifestar las complejas realidades de la migración, que difieren considerablemente de la imagen simplificada de este fenómeno que circula en el panorama sociopolítico español. En este sentido, la escritura se convierte en un arma contra los procesos de alteridad a los que están expuestas las personas migrantes en la sociedad de acogida. Margaryta Yakovenko escribe un testimonio que, más allá de las experiencias personales, expone los aspectos universales de la migración. La historia de Daria podría ser la suya o de cualquier otra persona migrante. La novelista se compromete a plasmar literariamente los retos de la sociedad contemporánea, en la que los hijos de migrantes contribuyen al desarrollo de los fenómenos como la diversidad o la interculturalidad.

Por otra parte, la autoficción ofrece a Yakovenko la posibilidad de construir un relato migratorio en el que se articulan y se negocian diferentes dicotomías: real/ficticio, pasado/presente, oriental/occidental, comunista/capitalista, recuerdos/emociones, niña/mujer, ucraniana/española. Estos binomios dan origen a la creación literaria de un mundo híbrido en el que vive la protagonista. Los contrastes tienen la función de presentar subjetividades complementarias y objetivar así la identidad de la migrante, que evoluciona a medida que avanza la trama. La escritora se compromete a desvelar los procesos de hibridación y aculturación que ponen de manifiesto una identidad en movimiento. En la novela se entrecruzan los diferentes momentos históricos y prácticas cotidianas que demuestran la deconstrucción de las fronteras culturales. El uso de dos sistemas lingüísticos distintos es una estrategia que permite cuestionar el sentido de las palabras en contextos culturales diferentes. Además, la reflexión sobre el bilingüismo plantea nuevas preguntas existenciales y atribuye nuevos significados a conceptos ya conocidos. Yakovenko demuestra que la deslocalización

altera la percepción de las personas migrantes y amplía sus perspectivas. Como dice la última frase de la novela: «Para los exiliados, emigrados y peregrinos la patria siempre será en camino» (Yakovenko, 2020: 122), y podemos añadir que la identidad nunca es una creación completa. La identidad no tiene límites, sino un horizonte infinito.

Bibliografía citada

ALBERCA, M. (1996), «Pacto ambiguo», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 9-18.

BAJTIN, M.M. (1989), *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAUDRILLARD, J., GUILLAUME, M. (1994) *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes et Cie.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2018), «Literatura, autoficción y ensimismamiento», en D. Thion, L. Beltrán Almería& M. A Martín Zorraquino, *Deslindes paranovelísticos*. Zaragoza: Fernando el Católico, pp. 233-241.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2022), «Autoficción, identidad y ensimismamiento», en R. Fine, F.F. Goldberg & O. Hasson (eds) *Mundos del hispanismo: una cartografía para el siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*. Iberoamericana Editorial Vervuert.

BERNECHEA NAVARRO, S. (2021), «Literatura de la migración en España (2001-2008): negociación de las expectativas a través del Bildungsroman». Universidad de Santiago de Compostela.

CASAS JANICES, A. (ed.) (2012), *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid: Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.

CASAS JANICES, A. *et al*. (eds.) (2012), *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/ Libros, S.L.

CASAS JANICES, A. (ed.) (2014), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.

CASAS JANICES, A. (2014), «La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales», en A. Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 7-21.

CASAS JANICES, A. (2022), «Introducción: Autoficción y discurso crítico: articulaciones del yo con lo real en la cultura hispánica contemporánea», *Pasavento*. 10 (1), pp. 173-181.

CROLLA, A.C. (2017), «Migración, autoficción y autotraducción en *Cruzando el río en bicicleta* de Ana Cecilia Prenz Kopušar», *Oltreoceano*, 13, pp. 197-206.

CUCARELLA RAMÓN, V. (2022), «Diáspora y auto representación en la literatura afroespañola: *Hija del camino*, de Lucía Asué Mbomío», *Anales de Literatura Española*, 37, pp. 11-31.

DOUBROVSKY, S. (1977), *Fils*. Paris: Galilée.

EL HACHMI, N. (2015), *La hija extranjera*. Destino, Barcelona.

El Hachmi, N. (2019), *Siempre han hablado por nosotras: Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario*. Destino, Barcelona.

Gasparini, P. (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.

Gasparini, P. (2008), *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil.

Gasparini, P. (2011), «Autofiction vs autobiographie», *Tangence*, (97), pp. 11-24.

Gasparini, P. (2012), «La autonarración», en A. Casas (ed.), *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros, pp. 177-209.

Hellín Nistal, L. (2021), «Escritura, desplazamiento y migración: la literatura ectópica: Análisis de la obra de Max Aub, Emine Sevgi Özdamar y Najat El Hachmi». Uam.

Lejeune, P. (1996), *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

Luna Sellés, C., Hernández Arias, R. (2019), *Más allá de la frontera: migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*. Peter Lang, Berlin.

Mbomío Rubio, L.A. (2019), *Hija del camino*. Barcelona: Grijalbo.

Milán Arellano, M.Á., Hernández Bravo, J.A.& Hernández Bravo, J.R. (2007), «Multicuturalismo: desarrollo de culturas y de la personalidad en el individuo», *Ensayos Revista de La Facultad de Educación de Albacete*, 22, pp. 229-243.

Molero de La Iglesia, A. (2022), «Autoficción y enunciación autobiográfica», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, pp. 531-550.

Montaner Bueno, A., Encabo Fernández, E. (2016), «Reflexiones sobre la construcción de la identidad cultural a partir del estudio de la novela *La hija extranjera* de Najat el Hachmi: implicaciones sociales y educativas», *Espéculo*, 56, pp. 159-174.

Musitano, J. (2016), «La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos», *Acta literaria*, 52, pp. 103-124.

Pavlenko, A. (2002), «Bilingualism and emotions», *Multilingua*, 21, pp. 45-78.

Pérez-Luzardo Díaz, J., Schmidt, A. (2016), «El bilingüismo y la identidad: estudio de caso sobre la relación entre las lenguas y las emociones», *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 11(1), pp. 51-59.

Pozuelo Yvancos, J.M. (2010), «"Figuración del Yo" frente a Autoficción», en *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, pp. 11-35.

Prince, A. (2023), *El viaje de Prince*. Madrid, Libros de las Malas Compañías.

Schnapper, D. (1986), «Modernité et acculturations», *Communications: Le croisement des cultures*, 43, pp. 141-168.

Simmel G. (2009) [1908], *L'École de Chicago: naissance de l'écologie urbaine / textes traduits et présentés par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph*. Paris: Flammarion.

Sipi, R. (2018), *Mujeres africanas: más allá del tópico de la jovialidad*. Barcelona: Wanafrica Ediciones.

Szurmuk, M., Irwin, R.M.& Rabinovich, S. (2009), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora, Siglo XXI Editores.

TODOROV, T. (1992), *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Éditions du Seuil.
UMAR, O. (2019), *Viaje al país de los blancos*. Barcelona: Plaza & Janés.
WU, Q.Z. (2014), *Gazpacho agridulce*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
WU, Q.Z. (2017), *Andaluchinas por el mundo*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
YAKOVENKO, M. (2020), *Desencajada*. Barcelona: Caballo de Troya.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 31-58
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27343

«Sensitivos y ambiguos»: andróginos en el arte y en la literatura *Fin de Siècle*

«Sensitive and ambiguous» androgyny in Fin de Siècle art and literature

Javier Cuesta Guadaño

Autoría:
Javier Cuesta Guadaño
Universidad Complutense de Madrid, España
javiercuesta@filol.ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-4864-5695

Citación:
Cuesta Guadaño, Javier (2024). «"Sensitivos y ambiguos": andróginos en el arte y en la literatura *Fin de Siècle*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 31-58. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27343

Fecha de recepción: 22/03/2024
Fecha de aceptación: 12/04/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Javier Cuesta Guadaño

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

La androginia es uno de los motivos más recurrentes del arte y de la literatura desde el Romanticismo, pero la cultura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX lo consagra como expresión quintaesenciada de un mundo en crisis y de una sociedad decadente. Los artistas y escritores de la época simbolista reivindican esta visión heterodoxa de la sexualidad y plantean el asunto, no tanto en relación con sus orígenes mitológicos y antropológicos –la restauración de una supuesta unidad perdida del ser auténtico–, sino como reacción espiritual frente a la objetividad positivista y como afirmación de una identidad disidente –superadora de las convenciones morales– que persigue convertir la vida en artificio. En este artículo se propone un recorrido por el arte y la literatura europea del *fin de siècle*, con especial atención a la poesía modernista española, para evidenciar la relevancia del tema y su relación con las transformaciones estéticas y sociales que allanan el camino hacia la modernidad.

Palabras clave: Fin de siècle; poesía española; androginia; Simbolismo; Decadentismo.

Abstract

Androgyny is one of the most recurrent motifs in art and literature since Romanticism, but the culture of the late nineteenth and early twentieth centuries consecrated it as a quintessential expression of a world in crisis and a decadent society. The artists and writers of the Symbolist

period reclaimed this heterodox vision of sexuality and approached the subject, not so much in relation to its mythological and anthropological origins –the restoration of a supposedly lost unity of the authentic self– but as an aesthetic reaction to positivist objectivity and as an affirmation of a dissident identity –overcoming moral conventions– that sought to turn life into artifice. This article proposes a survey of European *fin de siècle* art and literature, with special attention to Spanish modernist poetry, in order to highlight the relevance of the subject and its relationship with the aesthetic and social transformations that paved the way towards modernity.

Keywords: Fin de siècle; Spanish poetry; androgyny; Symbolism; Decadentism.

Introducción

Una de las figuras más significativas de la época simbolista es la del andrógino, un icono esencial de la indefinición de los géneros y de la ambigüedad sexual a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que podemos examinar no solo en los temas, en las imágenes, en los símbolos o en los personajes literarios, sino en las peripecias biográficas, reales o ficticias, de los escritores y artistas de este periodo. Frente a la visión positivista de la literatura o el arte, durante el *fin de siècle* se desencadena una reacción idealista –heredera de los postulados románticos–, que pretende dar respuesta a una profunda crisis espiritual mediante la evasión fantástica o la exploración de planteamientos cada vez menos identificados con la realidad objetiva. Algunos de estos presupuestos estéticos, como sucede con el simbolismo propiamente dicho, se proponen la evocación de estados de ánimo, a partir de la experiencia sensorial, con el propósito de aprehender una realidad que solo puede percibirse desde la subjetividad. Sin embargo, es el decadentismo, por su filiación morbosa con los comportamientos heterodoxos, la corriente que mejor nos permite abordar el tema de la androginia como motivo indiscutible del imaginario finisecular. El misterio que se intenta desentrañar tras el disfraz que confunde identidades evidencia una compleja y refinada construcción de la personalidad, en una suerte de celebración de lo perverso –en muchos casos, una respuesta ante el miedo o el asombro de quienes no asumen la diferencia– que combina el erotismo y la muerte, la belleza y lo monstruoso, el misticismo y lo demoníaco, lo natural y lo artificioso.

Luis Antonio de Villena –uno de los autores que más se han dedicado a glosar las luces y las sombras de este periodo– apunta algunas de las características del decadentismo en su libro sobre *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. El poeta identifica el concepto de «decadencia» con el espíritu antirrealista de una sociedad que afronta la nueva centuria sin las ataduras de un caduco

sistema de valores y creencias, y, al mismo tiempo, vincula ese tránsito hacia una nueva era con las transformaciones que se produjeron en los albores del año 2000. Como había señalado el escritor francés Joris-Karl Huysmans en su novela *À Rebours* (*A contrapelo*), publicada en 1884, todos los finales de siglo se parecen de algún modo; de ahí que la «decadencia», entendida como final de un periodo histórico, pueda plantear los mismos conflictos éticos y estéticos en diferentes épocas:

> Nos sentimos decadentes por finales; amamos la nostalgia por idealismo –por buscar un mundo perfecto, que sentimos imposible–, lejos de otro materialismo, cada hora más antihumano. Vemos el erotismo (y sus desviaciones) como una salvación, pese a que conlleve también barro y miseria; buscamos lo místico y lo legendario, y –persiguiendo la belleza– parecemos querer crear con la beldad antigua otra belleza nueva (Villena, 2002: 10).

Entre todas las cuestiones que plantea el autor, la posibilidad de salvación a través de lo erótico en sus manifestaciones más heterodoxas o la creación de un nuevo concepto de belleza y de moralidad se identifican plenamente con el ideal que representa la androginia, una de las «palabras-clave» del momento, como el propio Villena ratifica –junto a algunas otras palabras como «Abulia», «Bohemia», «Exotismo» o «Hiperestesia», entre otros términos– en su *Diccionario esencial del «Fin de siglo»* (2001a: 27-32). Asimismo, recuerda unas palabras de Swinburne sobre el pintor prerrafaelita Simeon Solomon, en las que se alude al andrógino como «*identity of contraries* […] un misterio de la belleza que une lo esplendoroso, lo magnífico, con lo terrible. Placer y dolor, santificación y destrucción, una mezcla del horror con el hechizo…» (2001a: 27-28). El desasosiego que produce la contemplación de una realidad extraña se identifica, como sucede con la mayor parte de los ejemplos que aquí van a reseñarse, con un «ideal erótico adolescentizado», con una «belleza finalmente inmadura, como encarnación atrayente de todos los contrarios: espanto y dulzura, abismo y éxtasis…» (2001a: 28).

A estas consideraciones sobre la «decadencia» se pueden añadir algunos otros rasgos caracterizados –recogidos en el extraordinario libro de Begoña Sáez Martínez sobre *Las sombras del Modernismo*–, que aclaran el sentido que tiene la androginia en este contexto cultural (2004: 75-82): las visiones alternativas de la sexualidad plantean un alejamiento del orden natural y la búsqueda de una forma de vida artificiosa para suplantarlo; la recreación artística de motivos, objetos y espacios estéticos permiten un exilio interior en el que refugiarse de la abulia provocada por la sociedad burguesa; la concepción hedonista del placer se plantea como una forma de liberación; y, por último, la idealización del andrógino pretende dar respuesta a la construcción de una identidad disidente,

que comporta ciertas limitaciones en cuanto a su exposición, pero que se visibiliza como actitud de rebeldía estética. Sobre esta última particularidad, aplicada explícitamente a la escritura, señala Sáez Martínez que «la conocida inversión de los eternos masculino (agresivo, activo, fuerte) y femenino (apocado, pasivo, débil), y la imagen predilecta del andrógino, son representaciones idóneas de las aspiraciones de esta literatura fascinada por el crepúsculo, la caída, el fin, así como por todo lo extraño, raro y antinatural» (2004: 75), pues, como había sentenciado Hinterhäuser, «la fascinación ante lo ambiguo y lo híbrido forma parte de la mentalidad del Fin de siglo» (1998: 170).

En definitiva, el ideal andrógino no se propone necesariamente –una vez degradado el mito de la unidad en un solo cuerpo– como simbiosis perfecta de lo masculino y de lo femenino, sino que tal mixtura se incluye, en muchos casos, en el catálogo de perversiones sexuales propias de un mundo en descomposición. No obstante, los retratos de efebos con apariencia femenina –con frecuencia proyectados como justificación de una homosexualidad sublimada– o de mujeres virilizadas –en menor grado y casi siempre descritas como seres incompletos– responden a motivaciones estéticas (Monneyron, 1996), pues se trata de celebrar «la superioridad del arte por encima de la naturaleza […], el nuevo concepto de belleza antinatural, artificiosa y anormal» (Sáez Martínez, 2004: 82).

El andrógino como arquetipo de perfección

Antes de abordar el tema desde el punto de vista literario, conviene que esbocemos una definición lingüística y conceptual, así como su origen mítico y la vinculación directa que se establece entre esta imagen y el *fin de siècle*. El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española indica que procede del latín «androgy̆nus» –y este, a su vez, del griego «ἀνδρόγυνος», derivado de «ἀνήρ, ἀνδρός» (varón) y «γυνή» (mujer)–, y lo define en su primera acepción como sinónimo de «hermafrodita» –esto es, que tiene fisiológicamente los dos sexos, el masculino y el femenino– o de «bisexual», aunque el término se concreta en su segunda acepción, referido a una persona cuyos «rasgos externos no se corresponden definidamente con los propios de su sexo» (*DLE*). Si bien las palabras andrógino y hermafrodita son equivalentes en muchos casos, la androginia no se refiere a una cuestión biológica como el hermafroditismo, sino que alude más bien a una apariencia o aspecto externo –a veces visible en algunos rasgos físicos– que no se corresponde con los patrones estéticos o de comportamiento asignados de manera convencional a las identidades sexuales. Por otra parte, la denominación de «andrógino» presenta el femenino «andrógina», aunque existe la palabra «ginandra» –compuesta a

partir de la inversión de las mismas raíces griegas–, utilizada en botánica para describir a las plantas que tienen flores hermafroditas. Sin embargo, la definición del *DLE* parece insuficiente si queremos interpretar el alcance simbólico del concepto en el contexto finisecular, de modo que conviene analizarlo históricamente para entender tanto el origen literario del mito como su presencia en las tradiciones filosóficas más antiguas de Oriente y de Occidente.

Una de las primeras referencias que tenemos sobre la materia aparece en el famoso discurso de Aristófanes incluido en *El banquete* de Platón:

> En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho. […] Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra, y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro (Platón, 1992: 222-223).

En el discurso platónico la androginia se define, como vemos, como un estado primitivo de un tercer sexo –compuesto de seres dobles con distintas naturalezas: masculina-femenina, masculina-masculina o femenina-femenina–, que en un momento determinado recibe el castigo divino de la separación por el peligro que tal condición física supone para los dioses. Asimismo, la existencia de múltiples mitades escindidas implica que su reencuentro posterior no solo justifica la existencia de diversas posibilidades eróticas –la homosexualidad masculina y femenina–, sino que, como apunta el mexicano Octavio Paz en *La llama doble* al recordar el diálogo platónico, sirve para explicar los orígenes de nuestra inclinación natural hacia el otro: «El mito del andrógino no solo es profundo, sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de "completud"» (1993: 41). Más adelante, incide en esta misma idea del tema como reflejo de las aspiraciones amorosas del ser humano que necesita completarse, complementarse, con un semejante para recuperar esa identidad originaria: «El mito del andrógino es una realidad psicológica: todos, hombres y mujeres, buscamos nuestra mitad perdida» (1993: 75).

En relación con los orígenes simbólicos del asunto, el filósofo e historiador de las religiones rumano Mircea Eliade dedicó uno de los ensayos incluidos en su libro *Mefistófeles y el andrógino* (publicado en 1962) al sentido mítico de la androginia en las tradiciones filosóficas y religiosas más antiguas. Allí se refería al misterio de la totalidad, expresado a través de una serie de mitos, ritos y creencias sobre la *coincidentia oppositorum*, que no son sino el reflejo de una ancestral oposición de contrarios (el bien y el mal, el ying y el yang, el cielo y la tierra) que nos permiten comprender la realidad en su conjunto. Todas las mitologías y cosmogonías –como ilustra el extraordinario ensayo de Jean Libis sobre *El mito del andrógino*, publicado en 1980– incluyen la idea de una bisexualidad universal en la configuración de sus dioses –concebidos en muchos casos como seres neutros–, con el objetivo de representar la unidad primera del mundo; también está presente el mito en las tradiciones alquímicas, cabalísticas, teosóficas y en otras doctrinas filosóficas de carácter místico[1]. Por otra parte, en muchas prácticas culturales existen ritos de androginización en el paso hacia la adolescencia, e incluso la costumbre de travestismo que se practica desde la Edad Media durante el Carnaval demuestra la necesidad de invertir los papeles como ejemplo de transgresión de las normas establecidas y de asumir una identidad diferente para apropiarse de su mismo espíritu. Se trata, en definitiva, de recuperar lo perdido como arquetipo de perfección, aunque tal empresa ya solo sea un intento desesperado por hacer posible lo imposible.

El sentido que tiene la androginia como reflejo de la unidad del mundo se diluye después del Romanticismo, pues, a partir de entonces, se le van adhiriendo al mito nuevas interpretaciones menos idealistas –la variante efébica o hermafrodita–, que, en opinión de Mircea Eliade, suponen una «degradación del símbolo»: «Ya no se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas» (1984: 126). El último ejemplo de aquella interpretación primitiva es la novela *Seraphita*, de Honoré de Balzac, publicada en 1835, en la que su protagonista se nos muestra como un personaje extraño y total que experimenta dos vivencias amorosas diferentes,

1. Señala Libis que el tema de la androginia está presente en todas las culturas desde la Antigüedad hasta los tiempos actuales: «Así, aunque este se manifieste en las cosmogonías y en las religiones más arcaicas, lo vemos por otra parte deslizarse en las construcciones gnósticas o teosóficas más sofisticadas; pero lo vemos también resurgir con fuerza en la literatura moderna o en las preocupaciones de los poetas surrealistas; incluso nos ha parecido que algunas tentativas científicas que se atienen por principio a la sobriedad positivista se dejaban habitar por él. Una inmensa proliferación de imágenes y de nociones híbridas se encuentra en acción en este campo al que parecen no limitar ni las culturas ni la historia» (2001: 21-22).

en correspondencia con las aspiraciones de su doble identidad sexual. Este misterioso ser ama a Minna cuando se hace llamar Serafito, y, al mismo tiempo, es amado por Wilfredo cuando se comporta como Serafita, de modo que en su realidad se combinan de manera perfecta los dos sexos y las aspiraciones de perfección espiritual, pues, al final de la novela, el personaje se convierte en ángel y asciende al cielo.

La androginia, en este contexto, se consagra como emblema de quienes aspiran a completarse mediante la integración de elementos contrarios, pero esa caracterización se modifica con la llegada del simbolismo, puesto que pasa a ser también la careta de las personas que esconden o justifican más abiertamente sus diferencias sexuales y procuran sublimarlas artísticamente (Legrand, 1990). El andrógino representa más claramente una subversión de los valores morales y religiosos tradicionales, en tanto que plantea una sexualidad alternativa que sirve para cuestionar –en la esfera personal y en el ámbito público– un sistema hipócrita y represivo en su formulación de lo erótico: «En el margen de la cultura burguesa, el Fin de Siglo propone posibilidades sexuales intermedias, marginales como su situación social, una nueva categoría en la que se anulen las diferencias sexuales, donde los roles efectivos no hayan de ser los obligados por las reglas médicas y genitales de los sexos» (Segade, 2008: 87). Al mismo tiempo, surge como resultado de las transformaciones sociales que permiten una incipiente liberalización de la mujer y una mayor presencia pública de la homosexualidad. Tal subversión de los códigos morales se identifica con la decadencia de la civilización europea, como vemos en el paradigmático libro *Entartung* (*Degeneración*), de Max Nordau –publicado en dos volúmenes, entre 1892 y 1893, como una acérrima diatriba contra el arte moderno–, así como en varios tratados médicos o fisiológicos que describen las desviaciones sexuales como patologías rayanas con lo delictivo; véase, en este sentido, *La mala vida en Madrid* (1901), de Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo, un libro donde se incluye una sección sobre «La inversión sexual» dentro del capítulo dedicado a la prostitución. La proyección en las artes o en la literatura de estas prácticas contrarias a la norma se considera sinónima de la insalubridad moral de quienes encuentran en ellas motivos de inspiración, como se analiza en *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria* (1894), de Pompeyo Gener.

Resulta significativo, en último término, el hecho de que la provocación que implica negar la oposición radical entre hombres y mujeres tenga también consecuencias estéticas, pues no es baladí que en el ideal de androginia –confundida ya con el hermafroditismo, la homosexualidad o la bisexualidad (Diego, 1992: 36 ss. y Reyero, 1999: 227 ss.)– se concentren, por un lado, los

dardos de homofobia de quienes no aceptan una feminización de lo masculino, y, por otro, que se multipliquen los modelos de mujeres fatales –la *Salomé*, de Oscar Wilde, y otras representaciones femeninas en forma de esfinges, sirenas, arañas, serpientes o vampiros–, señaladas por quienes las acusan de querer apropiarse del orden masculino para alcanzar más protagonismo social[2].

Imágenes de la androginia en la literatura europea

Hay varios ejemplos de androginia en la literatura europea desde mediados del siglo XIX (Praz, 1999 y Chaves, 2005), pero es sobre todo al acercarse el *fin de siécle* cuando el tema se hace más popular para ofrecernos un panorama poblado por «seres inciertos y dubitantes entre angelismos y satanismos, licenciosos y tristes, perversos y melancólicos, que interpretaron Baudelaire, Swinburne, Huysmans, Moreau y demás, descendiendo hasta Péladan y sus múltiples seguidores» (Frattale, 1989: 20). Además del ya mencionado *Seraphita*, de Balzac, otro interesante precedente lo encontramos en la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier, una obra protagonizada por un tipo femenino de mujer masculinizada que decide disfrazarse de hombre para explorar el mundo en busca de aventuras amorosas y soldadescas. Le siguen dos novelas cuyo título denota la indefinición genérica: *Monsieur Venus* (1884) y *Madame Adonis* (1888), de Rachilde, pseudónimo de Marguerite Vallette-Eymery, una escritora bisexual de apariencia masculina –apodada por Maurice Barrès como Madeimoselle Baudelaire– que se definía en sus tarjetas de visita como «hombre de letras».

Otra extraordinaria muestra para concretar nuestro objeto de estudio es la novela À *Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, considerada como una de las biblias del simbolismo decadentista, en la que vemos reflejado el ideal de androginia en la personalidad de su protagonista, el exquisito y rebelde duque

2. Libis plantea, en esta misma interpretación de la androginia como una forma de transgresión, una interesante reflexión sobre las diferencias que se establecen entre la exaltación de la androginia desde el punto de vista filosófico y antropológico –como parte del mito sobre el origen del ser humano o como privilegio de los dioses– y la condena social hacia quieres pretenden identificarse simbólicamente con el hermafroditismo (a menudo confundido con la androginia), un fenómeno considerado aberrante y monstruoso hasta finales del siglo XIX: «Básicamente, el hermafrodita, representado o encarnado, es objeto de oprobio. Tal vez detrás de esta exclusión se oculta una visión maniquea del mundo, que es la del sentido común y la mentalidad arcaica. […] El hermafrodita se despliega desde el paradigma de la aberración: es a la vez ejemplar e inaceptable. Simbólicamente, nos remite al ser-completo anterior a culpables cesuras; pero, encarnado, designa al mismo tiempo la *hybris* del retorno imposible a la armonía original. La lógica corriente, prendada de la simplicidad binaria, lo repudia» (2001: 168).

Des Esseintes. Aunque en el capítulo VI de la obra ya rememora un episodio algo perverso de su pasado –«una tarde, caminando por la Rue de Rivoli, se cruzó con un golfillo de unos dieciséis años, un chico paliducho y avispado, que resultaba tan atractivo como una muchacha» (2010: 195)–, es, de forma mucho más explícita, en el capítulo IX donde se evocan morbosamente los ambiguos recuerdos eróticos que dan cuenta de la insatisfacción vital que siente el personaje, decidido a alcanzar un conocimiento integral de la sexualidad. Su experiencia con Miss Urania, una acróbata de circo con rasgos masculinos por la que se siente atraído, da buena cuenta del proceso de transformación que se opera en la percepción que el personaje tiene de ella, así como de la complejidad de un deseo perverso que exige dominación y sumisión al mismo tiempo y que debe ofrecer una respuesta a su profunda insatisfacción erótica:

> Al principio la vio solamente como era, es decir, como una mujer robusta y hermosa. […] Poco a poco, a medida que la iba observando, empezaron a surgir en su mente extrañas y singulares fantasías. La progresiva admiración que sentía por su agilidad y su fuerza le llevó a imaginar que se estaba produciendo en ella un artificial cambio de sexo; la gracia y los remilgos de sus gestos femeninos se iban difuminando cada vez más; mientras que aparecía en su lugar el encanto ágil y vigoroso de un macho. En resumen, después de haberla visto inicialmente como una hembra, y después de un periodo de vacilación y de ambigüedad en el que se iba aproximando a la forma del andrógino, esta mujer parecía por fin aclararse y precisarse convirtiéndose por completo en un varón. […] A fuerza de reflexionar sobre estas comparaciones, llegó a sentir la impresión de que él mismo se estaba afeminando, y esto le hizo desear con más anhelo la posesión de esta mujer, soñando, como una adolescente clorótica, con llegar a encontrarse entre los brazos de un hercúleo mocetón que la pueda destrozar de un apretón (2010: 233).

También un libro extravagante del escritor y ocultista Joséphin Péladan, titulado *L'Androgyne* (1891), reclama la importancia de esta imagen como símbolo de toda una época: «¡Oh sexo inicial, sexo definitivo, absoluto del amor, absoluto de la forma, sexo que niega al sexo, sexo de la eternidad! Alabado seas, Andrógino» (en Praz, 1999: 619). En este sentido, Reyero se ha referido al desarrollo de esta temática en sus obras, puesto que «en Francia, fueron los escritos del Sâr Péladan los que más contribuyeron entre las producciones culturales de las élites decadentes a fomentar una imagen desesperanzada e insatisfecha del andrógino» (1999: 244).

Puede servirnos como colofón de este somero repaso por la literatura europea una referencia relacionada con la ambigüedad sexual resuelta en pulsión homoerótica e identificada con la figura del dandi: *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. El protagonista es un joven hermoso, de belleza andrógina, que aprovecha la vida en cada instante y que aspira a convertir su

propia existencia en obra de arte, sin tener en cuenta los condicionamientos impuestos por la moral. Al mismo tiempo, un retrato suyo envejece, como proyección decadente de su propia destrucción, de modo que, cuando Dorian Gray decida acabar con su terrible retrato a navajazos al final de la novela, lo que se produce es su propia muerte –porque la fealdad del retrato se refleja realmente en su cuerpo material–, mientras la belleza continúa inalterable en el lienzo. En el caso de Oscar Wilde, la androginia representada por su personaje esconde una defensa de la homosexualidad, una condición que, como sabemos, tuvo consecuencias devastadoras para el escritor irlandés, acusado de ser un corruptor de la juventud y procesado por sus conductas consideradas inmorales.

Las representaciones del andrógino en las artes plásticas

Si las referencias a la androginia en la literatura de finales del siglo XIX son prolíficas, su utilización como símbolo de un tiempo nuevo en la pintura simbolista es «omnipresente» (Monneyron, 1996: 13), de modo que en estas páginas solo se recogen algunos ejemplos paradigmáticos de este recurso en las artes plásticas como sugerencia para futuras investigaciones. Como ha subrayado Jean Libis: «Si el andrógino es el ser en el que se resuelven las tensiones dolorosas, […] entonces la apariencia que mejor le conviene –aunque sea de naturaleza iconográfica– es, indudablemente, la de la belleza» (2001: 145-146). Esta expresión de la belleza idealizada y angelical es perceptible ya desde la escultura helenística –que tiende progresivamente a la androginia–, en la pintura del Renacimiento –véase el «San Juan Bautista» de Leonardo da Vinci (con el pelo rizado y gesto ambiguo e incluso perverso) o los retratos de Rafael, sobre los que luego volveremos– o en el arte de la hermandad prerrafaelita; podríamos referirnos, igualmente, a la tradición secular de representar a Cristo y, sobre todo, a San Sebastián –convertido después, por su exhibición de la belleza torturada, pero incólume, en icono del homoerotismo– como efebos sagrados.

La androginia se convirtió en uno de los motivos más populares de la pintura simbolista por la fascinación que el tema de la ambigüedad sexual ejercía en los artistas, y, al mismo tiempo, porque en su figuración se estaba rindiendo culto, como sugiere Estrella de Diego, a la eterna juventud que, paradójicamente, mantiene siempre encendido el deseo hacia el cuerpo perfecto en su indeterminación, pero niega el placer de poseerlo porque realmente es un ser asexuado, inalcanzable y algo demoníaco: «El ideal andrógino enfatiza el miedo al placer y la ilusión de preservar siempre intacto el deseo: es la primera gran generación de frígidos. […] La obsesión por preservar la juventud se manifiesta

a través de imágenes de adolescentes asexuados congelados durante la pubertad, cuando no se han resuelto aún las características sexuales» (1992: 34).

Uno de los pintores precursores de la nueva estética y que mejor reflejan en sus personajes la indeterminación genérica es el francés Gustav Moreau (1826-1898)[3], un artista voluptuoso –cuyos cuadros colecciona el Des Esseintes del citado Huysmans– que se caracteriza por la estilización de los temas mitológicos. En los personajes de sus cuadros –muchos de ellos procedentes del repertorio clásico o del santoral cristiano– se difuminan los límites de la definición sexual y su identidad llega incluso a ser intercambiable; así ocurre, por ejemplo, en su célebre «Edipo y la Esfinge» (1864)[4]. El alto grado de estilización de las imágenes nos muestra a seres idealizados y arquetípicos, pero, en otras muestras, las divinidades ofrecen una versión menos inocua de los rasgos andróginos y se vuelven arrebatadoras o desasosegantes; así en el caso de «Cabeza de divinidad (¿Mercurio?)» (ca. 1907), un retrato de Edgar Maxence (1871-1954), que recuerda ligeramente al «Baco» (1867) de Simeon Solomon, donde el dios aparenta ser un joven de ojos marrones y cabellera pelirroja –imagen tópica de la *femme fatale*–, o en la imagen poderosa de una «Faunesa» (1907), del mismo autor, cuyos rasgos femeninos están masculinizados.

Otro artista fundamental para entender la estética simbolista es Fernand Khnopff (1858-1921), pintor belga estrechamente vinculado con el simbolismo y con los postulados decadentistas; no en vano, participó en los cenáculos ocultistas de los Rosa+Cruz organizados por Joséphin Péladan. Sirva como botón de muestra su famoso cuadro «La caricia» (1896), protagonizado de nuevo por Edipo y por la Esfinge, en el que se plantea la estrecha relación entre el artista y el misterio. Se trata quizás de uno de los creadores que con más evidencia incorpora el aspecto andrógino en los personajes retratados. Su perspectiva es la de la masculinización de las mujeres, hasta el punto de que, en ocasiones, podamos identificarlas con hombres travestidos y feminizados, como en «Estudio de mujer» (1891) o en «Los labios rojos» (1897). En la dirección contraria, esto es, en la representación feminizada de los adolescentes, pueden

3. Solo indicamos la cronología de los pintores para que puedan ser enmarcados en su contexto.
4. Litvak reconoce en las pinturas de Moreau un tratamiento ambiguo (androginia e incesto) de los personajes que se retratan en ellas: «Moreau, el pintor que mejor representa la época, tiene como característica la ambigüedad. Es difícil distinguir en sus pinturas cuál de los amantes es el hombre y cuál es la mujer. Tienen aire de familia, como si fuesen hermanos a pesar de ser amantes. Hombres con rostros de vírgenes y vírgenes que parecen efebos. Se exalta subliminalmente el incesto, el andrógino, la esterilidad. Y es justamente en esas pinturas asexuadas y lascivas donde se manifiesta más claramente la erótica finisecular» (1980: 150-151).

reseñarse las obras de Armand Point (1860-1932), autor de un dibujo en el que se representa a un Cristo andrógino –que recuerda a los efebos renacentistas de Leonardo– y a una María Magdalena que tiene rasgos masculinos. El pintor es además autor de una serie de andróginos inspirados por la pintura rafaelesca, entre los que se encuentran «Andrógino florentino» (ca. 1898) y «Andrógino» (ca. 1899). Asimismo, una de sus obras más famosas es una representación del dios del amor, «Eros» (1896), como efebo y arcángel andrógino.

El simbolismo en sus variantes más diversas también está presente en la pintura española de esta época y sus más destacados representantes prestan atención al tema que nos ocupa[5]. En esos círculos destaca el canario Néstor Fernández de la Torre (1887-1938), autor de varios lienzos donde se reflejan temas decadentes, como «Adagio» (1903), la imagen de una joven oculta tras sus cabellos desgreñados, que se acerca a acariciar a un cisne con intenciones perversas. Asimismo, en «Epitalamio o Bodas del príncipe Néstor» (1909), es el propio artista quien se retrata a sí mismo de forma ambigua –como un dandi refinado y aristocrático–, en medio de un paisaje ideal que enmarca el momento estético de su hipotética boda con un personaje femenino que parece la proyección de su personalidad travestida en el otro sexo. También en «El niño arquero» (1912), que reproduce una imagen en apariencia desenfadada, cuesta distinguir la identidad de los protagonistas, encuadrados en una escena exótica, y, en su famoso «Sátiro en el Jardín de las Hespérides» (1922), se advierte la condición andrógina y enigmática del personaje. Finalmente, en algunos de los cuadros que forman parte del «Poema de la tierra» (1934-1938), el artista se deleita en la contemplación voluptuosa del cuerpo masculino, confundido con otros cuerpos de género indistinto.

5. Durante años se negó la recepción de esta corriente en nuestras artes plásticas –también la posibilidad de una literatura simbolista, que ciertamente llegó tardíamente a España–, pero una exposición organizada en la Fundación Mapfre de Madrid en 1997, con Francisco Calvo Serraller como comisario, demostró que nuestros pintores finiseculares también reflejaron en sus obras la estética simbolista. Al lado de artistas de reconocido prestigio como Sorolla, Zuloaga, Rusiñol o Romero de Torres, se encuentran algunos otros que constituyen una interesantísima órbita de pintores que recogieron en sus cuadros un mundo refinado, estilizado y decadente que se alarga en el tiempo; por eso debemos considerar la tendencia modernista-simbolista en la pintura española –contemporánea también de las vanguardias– durante las tres primeras décadas del siglo XX. Véase, para tener una visión de conjunto sobre este capítulo de nuestra historia del arte, el catálogo sobre *Pintura simbolista en España (1890-1930)* y el interesante estudio introductorio de Calvo Serraller (1997: 17-59). También en la Fundación Mapfre, pero en 2000, se organizó otra exposición sobre el simbolismo en Francia, imprescindible para seguir completando el panorama europeo; puede consultarse el catálogo *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* –de donde proceden algunas de las imágenes que se citan en este artículo– y el ensayo de Jumeau-Lafond (2000: 16-46).

Por otra parte, algunos retratos del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) inciden en cierta masculinización de las mujeres levemente fatales que frecuentan los cafés-cantantes o se dedican al ejercicio de la prostitución. Algo similar es lo que ocurre con los retratos del hispano-cubano Federico Beltrán Massés (1885-1949), en los que se proyecta el lujo y la riqueza de la alta sociedad, pero también su decadencia. Otros ejemplos de androginización masculina los encontramos en las obras de artistas bastante desconocidos, como el pacense Antonio Juez (1893-1963) –pintor, ilustrador, escritor y hasta diseñador de jardines, que extiende su gusto por las ambientaciones decadentes hasta casi los años treinta– y el granadino Gabriel Morcillo (1887-1873) –defensor de un orientalismo barroco, sensual o marginal, con bodegones y guirnaldas, que suele mostrar a jóvenes semidesnudos e insinuantes rodeados de flores–.

En todos estos ejemplos, la androginia se presenta con la intención consciente de construir imágenes idealizadas, ajenas a una representación objetiva de la realidad, no solo por la ambigüedad sexual que se retrata en ellas, sino porque parecen ambientadas en un escenario sin espacio ni tiempo. Las imágenes del andrógino se convierten en arquetipos profundamente espiritualizados por su carácter iconográfico y casi religioso, y su perfección física resuelta en carnalidad se expone a la mirada lasciva o devota, al mismo tiempo, de quieres las contemplan.

La androginia en la literatura modernista-simbolista española

Un cuadro del pintor mexicano Ángel Zárraga, «Ofrenda votiva a San Sebastián» (1912), en el que se integra la visión andrógina del santo con la homosexualidad implícita en el icono religioso, puede ser un buen punto de partida para recoger muy someramente la presencia del motivo en la literatura hispanoamericana. En la primera etapa poética de Rubén Darío, por ejemplo, encontramos algunas referencias que, en su afán culturalista, se pueden interpretar como una forma de embellecimiento de la realidad, pero también como un revulsivo contra los códigos morales tradicionales por las visiones heterodoxas que se sugieren. Así ocurre en algunos poemas de *Prosas profanas* (1896), un libro donde se alternan diferentes tendencias del Modernismo, desde la visión desenfadada de ambientes versallescos exentos de moralidad o las recreaciones de la Antigüedad grecolatina –con el epicureísmo hedonista como reclamo–, hasta la recurrencia de temas y formas métricas de la lírica medieval o la presencia de referencias contemporáneas, como la poesía de Verlaine y el discurso poético, pictórico y musical que proclama. Este universo modernista de Darío lo pueblan príncipes ambiguos, princesas tristes, cisnes o centauros, representantes de un mundo paralelo en el que se refugia el poeta

para desarrollar su culto a la belleza ideal que, en muchos casos, integra lo masculino y lo femenino. La atmósfera del famoso primer poema del libro («Era un aire suave, de pausados giros…») se recrea en la descripción de la marquesa Eulalia, una jovencita que se debate entre dos amores en un jardín presidido por antiguas estatuas de clásica androginia como la de Diana, diosa de la caza y prototipo de una belleza femenina masculinizada: «Cerca, coronado con hojas de viña, / reía en su máscara Término barbudo, / y, como un efebo que fuese una niña, / mostraba una Diana su mármol desnudo» (Darío, 2002: 56). Asimismo, en el poema «El reino interior» se contrapone, con el apoyo de un lenguaje preciosista y suntuoso, el ejemplo de siete princesas (las virtudes), frente a siete mancebos (los vicios), identificados con los pecados capitales, refinados, voluptuosos y ambiguos:

> Sus labios sensuales y encendidos,
> de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
> sus puñales de piedras preciosas revestidos
> –ojos de víboras de luces fascinantes–
> al cinto penden; arden las púrpuras violetas
> en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes
> oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes,
> son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino,
> y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes,
> relucen como gemas las uñas de oro fino (2002: 137-138).

Al final del texto, el alma del poeta reclama la presencia de unos y de otros para completar el círculo de su sueño andrógino y para que la fusión de contrarios ofrezca una visión integradora y paralela de la realidad: «–¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos! / –¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!» (2002: 139)[6].

6. Dos referencias en un cuento de Rubén Darío, titulado *Febea*, pueden relacionarse también con el tema de la androginia. El relato –publicado en *La Prensa Libre* de Costa Rica el 1 de octubre de 1891 y luego difundido muchas veces– recrea la escena en la cual Febea, la pantera del emperador Nerón, contraviene la voluntad de su amo y se niega a devorar a Leticia, «nívea y joven virgen de una familia cristiana», que no se ha conmovido ante el horrible canto interpretado por él con su lira. Las alusiones al tema las encontramos tanto en la descripción que se hace de Nerón como personaje ambiguo –«César neurótico, que […] acaricia con su mano delicada y viciosa de andrógino corrompido a la pantera» (1950: 153)–, como en la evocación equívoca de la joven, confundida por su apariencia corporal con un muchacho indefinido en cuanto a su género: «Leticia tenía el más lindo rostro de quince años, las más adorables manos rosadas y pequeñas; ojos de una divina mirada azul; el cuerpo de un efebo que estuviese para transformarse en mujer –digno de un triunfante coro de [h]exámetros, en una *metamorfosis* del poeta Ovidio» (1950: 153-154).

El motivo es mucho más evidente en el conocido soneto en versos dodecasílabos titulado «Andrógino», del poeta mexicano Amado Nervo, perteneciente a la sección «Lubricidades tristes» (1896) de *Poemas*:

> Por ti, por ti clamaba cuando surgiste,
> infernal arquetipo, del hondo Erebo,
> con tus neutros encantos, tu faz de efebo,
> tus senos pectorales y a mí viniste.
>
> Sombra y luz, yema y polen a un tiempo fuiste,
> despertando en las almas el crimen nuevo,
> ya con virilidades de dios mancebo,
> ya con halagos tiernos de mujer triste.
>
> Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias,
> tenías las supremas aristocracias:
> sangre azul, alma huraña, vientre infecundo;
>
> porque sabías mucho y amabas poco,
> y eras síntesis rara de un siglo loco
> y floración malsana de un viejo mundo (1901: 75-76).

En el poema se ensalzan las virtudes físicas contrapuestas de un efebo andrógino que surge del inframundo como arquetipo de belleza y perfección estética. La utilización de construcciones paralelísticas y el constante uso de antónimos se corresponde con la contradicción propia de la imagen que se describe, caracterizada por la fusión de contrarios. Escondido en las profundidades más tenebrosas por su conexión con lo demoníaco, el andrógino surge como un ser maldito y desdoblado que sintetiza el nuevo siglo, aunque se trate de una herencia del pasado. Viene avalado por cierto aristocratismo estético e intelectual que seduce engañosamente al poeta, puesto que en su frialdad se esconde lo malsano. Como recuerda José Olivio Jiménez, en su *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (1985), una de las características de la poesía de Amado Nervo es la plasmación de la «lucha entre la carne y el espíritu, la sensualidad y la religiosidad, el impulso erótico y el afán de trascendencia», de modo que en esta situación el ideal de androginia se admite como posibilidad de síntesis enriquecedora que dé respuesta al vacío existencial del *fin de siècle*: «Nervo se asomaba, con temblor y resignación a la vez, al misterio; y, en la búsqueda de alguna solución, de alguna fórmula de sabiduría suficiente, abrazaba sincréticamente, eclécticamente […], doctrinas e ideas heteróclitas y aun heterodoxas» (1994: 258). El andrógino se convierte, desde esa perspectiva, en esa respuesta filosófica y artística que reclama el autor.

Entre los poetas modernistas españoles encontramos también algunos otros ejemplos del tratamiento más o menos explícito de la androginia; así en uno

de los sonetos más famosos de Francisco Villaespesa, «Ensueño de opio», perteneciente a *La copa del rey de Thule*, un volumen publicado en 1900, aunque ampliado en 1909, a cuya edición pertenece este poema añadido:

> Es otra señorita de Maupin. Es viciosa
> y frágil como aquella imagen del placer,
> que en la elegancia rítmica de su sonora prosa
> nos dibujó la pluma de Teófilo Gautier.
>
> Sus rojos labios sáficos, sensitivos y ambiguos,
> a la par piden besos de hombre y de mujer,
> sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos
> cuyos labios sabían alargar el placer.
>
> Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;
> pincha a su gata blanca. El éter la fascina,
> y el opio le produce un ensueño oriental…
>
> De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama
> al ver, entre los juncos, temblar como una llama
> la lengua roja y móvil de algún tigre real
>
> (en Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, eds., 2008: 289).

El texto comienza con una referencia a la *Mademoiselle de Maupin*, el personaje andrógino de la ya aludida novela homónima de Gautier, con quien se identifica esta nueva «señorita» del poeta almeriense, caracterizada por su hedonismo perverso y la ambigüedad de sus deseos carnales –aunque, en esencia, «sáficos»– que no distinguen entre ambos sexos. Se incluye en la descripción de esta suerte de mujer fatal el motivo simbolista de los paraísos artificiales, de los que dejó buena cuenta Baudelaire en el libro sobre el tema y en algunos poemas de *Les Fleurs du Mal*, que, por cierto, iba a titularse originariamente *Lesbiennes* (*Lesbianas*); en este caso, se trata de un «ensueño» provocado por varias drogas, como la morfina, el éter y el opio, algunas de las sustancias narcóticas más comunes a finales del siglo XIX, que los escritores más identificados con la bohemia consumían para alterar el estado de su conciencia y espolear su espíritu creativo. Tales paraísos artificiales permiten la evasión del poeta hacia estadios subjetivos en los que se recrea el exotismo del mundo oriental y se introduce el tema del sadismo que la joven demuestra cuando droga a su gata, así como el erotismo morboso que le suscita el tigre, un peligroso animal –también felino– que se utiliza en muchos textos modernistas y en la pintura como sinónimo de belleza y voluptuosidad perversa (Cuesta Guadaño, 2022).

Otro de los textos en los que aparece el tema de la androginia de manera explícita, a través de una écfrasis rafaelesca, es el soneto «El joven rubio», de Antonio de Zayas, inserto en el libro *Retratos antiguos* (1902):

> Es su expresión de pálida doncella
> del opaco país de Lombardía;
> dorado el pelo cual la luz del día
> que entre la nieve de su tez destella.
>
> La mirada dulcísima, y en ella
> se concentra su joven fantasía,
> y un gesto de ideal melancolía
> vaga en los labios de su boca bella.
>
> El codo descansando en la ventana
> y el semblante en la palma de la mano,
> orla su nívea sien negro birrete;
>
> y es su precoz espíritu italiano,
> perdido en los enigmas del mañana,
> de una ilusión erótica el juguete (1902: 36).

Como vemos, la expresión del joven rubio –hipotéticamente representado por Rafael en un retrato (¿Bindo Altoviti?) que no se puede concretar con seguridad– nos recuerda a la de una doncella y la visión artística del poeta recrea eróticamente la contemplación de un muchacho cuya hermosura se corresponde –como si se tratara de una *descriptio puellae*: tez «pálida», cabello «dorado», «mirada dulcísima»– con el ideal femenino de belleza durante el Renacimiento. La imagen del efebo, apoyado en una ventana, se centra, primero, en la descripción de su rostro melancólico y ensimismado en la fantasía de su actitud estática; después, se detiene en el ademán meditabundo del adolescente, que parece no aspirar a nada más que a ser objeto de deseo de los ojos que lo miran.

En la «Carta-Prólogo» que antecede a esta colección de versos, Zayas se reconoce en la etiqueta de «modernista» aplicada «al literato que es capaz de comprender la inevitable transformación de todo cuanto existe, al que está convencido de que en el espíritu humano se operan continuos cambios, en armonía con las circunstancias y con el medio ambiente» (Zayas, 1902: 8). Estas declaraciones se acomodan bien a lo novedoso del asunto que se poetiza y participan, además, del sentimiento de abulia consustancial a los jóvenes modernistas, pues las circunstancias anímicas en las que se escribieron los sonetos que forman parte del libro no parece que fueran las más favorables, a juzgar por las palabas del propio autor, que desea «sugerir al lector el lánguido abandono que me invadió durante mi estancia en Constantinopla» (1902: 10).

El soneto en cuestión, que forma parte de una colección de retratos pertenecientes a diferentes escuelas pictóricas europeas –italiana, española, germánica, francesa e inglesa–, sintoniza con el propósito del poeta de estar «más atento al espíritu que a la exterior apariencia de la persona retratada, […] más a dar idea de su carácter o del estado de su alma» (1902: 13). La descripción del muchacho que se contempla, que no se ha podido relacionar con ningún cuadro rafaelesco, incide más en los rasgos espirituales del retratado que en sus características físicas, de tal manera que podríamos pensar que, en realidad, no existe un referente real sino una figuración autónoma por parte del autor, que proyecta sobre el joven su propio estado de indolencia. En este sentido, Zayas renueva el antiguo concepto de la écfrasis porque, como señala Nebot, «el perfil psicológico trazado, los gestos, el decorado y, sobre todo, la irrupción final de lo erótico, suponen una visión subjetiva sutilmente enraizada con la disidente sensibilidad *fin de siècle*» (2020: 177)[7].

Algunos otros ejemplos referidos a la androginia se encuentran dispersos en las páginas de los poemarios modernistas, como en *Alma glauca*, un volumen publicado por el misterioso Marqués de Campo en 1904, donde la búsqueda del ideal es una cuestión integrada en una visión más amplia sobre el homoerotismo. Tras el título aristocrático se esconde, como ha demostrado Luis Antonio de Villena con ayuda de otros investigadores, el nombre de José María Luis Bruna (1877-1916), autor de tres libros de poemas –además de la obra que comentamos, *Cantares* (1903) y *Estampas* (1907), entre la copla popular y la inspiración parnasiana, respectivamente–, que apenas tuvo repercusión en las historias de la literatura de su tiempo –aunque apareció un texto suyo en *La musa nueva. Antología de líricos modernos de España* (1908), de Eduardo de Ory–, pero que merece ser rescatado por lo que representa *Alma glauca* en el contexto del decadentismo español.

El título de la obra, integrada por treinta y cuatro composiciones, alude al color glauco y, por extensión, a la obsesión que tiene el duque de Fréneuse por las miradas de ese color verdoso en la novela *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain, publicada en 1901. El primer poema del libro está dedicado precisamente a dicho personaje maldito, con quien el Marqués de Campo se

7. Aunque el texto comentado es el más directamente vinculado con el tema de la androginia, en otros poemas dedicados a pinturas de la escuela italiana advertimos también ciertas alusiones, más o menos explícitas, que podrían interpretarse en el mismo sentido: en el retrato de «Cecilia de Gonzaga», de Pisanello, la todavía incipiente adolescencia de la joven retratada no permite todavía distinguir caracteres sexuales diferenciados porque «su impúber seno palpitar no siente / a impulsos de la fe ni los amores» (1902: 21), y, en la representación de «Lucrecia Crivelli», de Leonardo da Vinci, se refiere a unos ojos que, en su expresión masculinizada, «[…] recelo / dicen mirando con viril firmeza» (1902: 29).

identifica en su verbalización de lo prohibido: «Como a ti me atormenta esa glauca mirada, / destello de esmeralda, cambiante luz de gema… / La mirada de Antinoo infinita y suprema…» (2006: 41). El autor declara abiertamente su inclinación homoerótica en estos versos mediante una alusión directa al jovencísimo amante del emperador Adriano, un arquetipo que tras su muerte se convierte en símbolo de la belleza efímera y divinizada. En otro poema («ΓΛΑΥΚΟS»), se celebra la contemplación de un grupo de efebos victoriosos que corren libres desde la campiña hasta el mar; en su enérgica y festiva contradanza, los adolescentes parecen deidades de la naturaleza y se confunden con las aguas purificadoras:

> De rosas y jacintos coronados
> van danzando los pálidos efebos
> […]
> Van ágiles danzando… Ya sus formas
> esbeltas y gráciles se dibujan
> en las aguas tranquilas, sobre el fondo
> de transparentes brumas.
> […]
> Un nimbo luminoso les rodea,
> un nimbo violáceo y refulgente,
> de áureas luces… Con algas y narcisos
> guirnaldas entretejen (2006: 47).

La mirada de algunos de estos muchachos («Como el fulgor del bronce en las estatuas griegas, / […] / ¡así son sus miradas, sus miradas serenas…!», en «Reflejo opalescente», 2006: 65) es comparable a la de las obras del arte clásico y el ideal de belleza helénica se impone como una forma de evasión ante las acusaciones de los moralistas y como impulso de legitimación del deseo homoerótico. Aunque no deja de ser una convención literaria que se pone de moda entre quienes defienden el valor de la disidencia, la visión hedonista de la vida representada por estos adolescentes andróginos ofrece una vía de escape culturalista, por su prestigio intelectual, para sortear los azotes de la moral más férrea; así lo cree Alberto Mira cuando afirma que «la Hélade constituye un mundo de la imaginación más allá de la ley, la culpa, la patología o la religión» (2007: 101).

La «efebofilia» que advertimos en los versos del Marqués de Campo se inspira en los referentes clásicos de la literatura homoerótica y en la influencia que ha ejercido la idealización de la antigua Grecia en el imaginario colectivo. Ese interés por la androginia anticipa las recreaciones poéticas de algunos cultivadores futuros de esta temática –como Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Francisco Brines o Luis Antonio de Villena–, que sitúan algunas de sus

recreaciones poéticas en las playas mediterráneas, habitadas por marineros o nadadores ajenos a la belleza que irradian; también recuerdan los versos del poema «¡Fuego lejano!» a los escenarios de la novela *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, como si el propio Gustav von Aschenbach estuviera evocando al andrógino Tadzio:

> Le vi en la playa alegre, en la playa de moda.
> Él al *tennis* jugaba. De luces policromas
> sobre un mar de esmeralda el Sol desfalleciente
> irisaba las ondas que sus ensueños mecen.
> Y entre la gente aquella, frívola y elegante,
> ¡yo le vi, bello efebo, yo le vi aquella tarde…!
> Su sonrisa evocaba otro tiempo remoto;
> un tiempo de belleza, un tiempo luminoso… (2006: 109)

Por otra parte, el extraño volumen de José Antich, *Andrógino*, que se publicó en Barcelona también en 1904, nos ofrece una visión anacrónica de la androginia –si tenemos en cuenta la evolución de su tratamiento en la literatura simbolista–, centrada en la recuperación de su sentido mítico. El contenido del libro –escrito en forma poético-dramática– gira en torno a la búsqueda de la unidad en el ser perfecto, representado por Andro (personaje masculino), que sale en busca de Ginea (personaje femenino) a través de extraños escenarios donde se le aparecen monstruos y donde dialoga con las divinidades hindúes que defienden el pansexualismo y el misticismo de los encuentros eróticos. Frattale lo define como «un poema metafísico de grávido sabor heterodoxo y de un valor documental relevante acerca de lo imaginario esotérico-literario del tiempo, en el que, con un arduo esfuerzo de síntesis, se amalgaman fuerzas y temas de la mitología brahmánica con las teorías de los filósofos alemanes (Kant, Fichte, Nietzsche, Schopenhauer) sobre los problemas del ser» (1989: 10).

El poema de Antich se divide en dos partes («Andro y Ginea» / «Unidad») y su desarrollo se concibe como un camino de perfeccionamiento espiritual que el protagonista debe recorrer para conseguir la ansiada unidad y su renacimiento a la vida:

> Entonces me pregunté: ¿para qué vivir?
>
> En vano buscaba la Unidad: no estaba ni en lo grande ni en lo pequeño. El fundamento de la realidad objetiva era el perpetuo dualismo: la vida y la muerte; el bien y el mal; el elemento masculino y el femenino.
>
> ¿Dónde hallar la unidad superior que yo soñara como centro de fusión de estos principios? ¿Habían de ser eternos? ¿Dónde estaba, pues, el reposo? (1989: 46).

En la primera parte, el personaje aprende a perfeccionarse de manera individual («Ilusión», «Crepúsculo», «Crisálida» e «Ideal»), y, en la segunda, una vez asimilada la ausencia de la amada, Andro se dispone a superar las pruebas más difíciles de ese proceso de iniciación («Visión», «Poder», «Seducción» y «Redención»). El protagonista tiene que recorrer las etapas pasadas, presentes y futuras de la historia de la humanidad. Tras un periodo de enormes vicisitudes, Andro se encuentra con Ginea y descubre que ella encarna el ideal que él tanto anhela encontrar; antes de alcanzarla, vuelven a interponerse monstruos fabulosos en su transitar, pero finalmente consigue zafarse de ellos y emprende un nuevo proyecto de vida con la joven, de cuya unión surge el ser perfecto. Sin embargo, surgen nuevas dificultades que tendrá que sortear y se produce la separación definitiva de los amantes. Andro debe renunciar al cuerpo de Ginea, que se desvanece y espiritualiza en sus brazos. Desde ese momento, se enfrenta a nuevas fases de su proceso de perfeccionamiento, hasta que llega la muerte, que lo mira con el rostro de Ginea, y la luz del conocimiento lo ilumina para siempre.

Estrella de Diego ha señalado que la obra es «el reflejo de los consabidos polos –hombre intelectual, mujer física– patentizado en un discurso que Ginea hace a propósito de una unión que ella ve como física y que es reproducida desde la perpectiva masculina» (1992: 32). Andro le reprocha a Ginea su deseo de fusión y reclama una forma de conexión que esté más allá de la materia, puesto que –en sintonía con el mito de un origen del ser humano disociado en dos mitades– el ideal de la androginia está muy lejos de alcanzarse todavía. La obra de Antich, como vemos, aborda el asunto desde una perspectiva filosófica, pero lo retoma con altas dosis de complejidad conceptual y argumental que solo parece permitir el acceso a los iniciados en el discurso teosófico:

> Te engañas, Ginea; nuestra unión no es absoluta. Mi alma concibe otra más pura y completa; pero tú me demuestras que ni siquiera alcanzas a vislumbrarla. Por encima de nosotros está el ser libre de deseo. Ni tú ni yo representamos la perfección: únicamente él la simboliza. Su imagen flota en el espacio como un ideal etéreo. Está muy lejos, pero nuestro esfuerzo nos elevará hasta transformarlo en realidad (1989: 128).

Junto a estos ejemplos espigados del inmenso caudal poético modernista, debemos referirnos a una desconocida obra poética y a ciertas piezas teatrales de Jacinto Benavente, un autor, por cierto, que siente verdadera predilección por el tema de la androginia. La primera etapa de su trayectoria está íntimamente relacionada con el modernismo simbolista y es en esa etapa tan interesante de su obra cuando se publica la primera edición de *Teatro fantástico* (1892, ampliado en una segunda edición de 1905), un conjunto de piezas breves

que recuperan diferentes formas dramáticas tradicionales (la antigua farsa, el arte de la pantomima o el teatrillo de muñecos) y que anticipan líneas de modernidad teatral en España por las que más tarde discurren los autores más renovadores, como Valle-Inclán, los Martínez Sierra, Jacinto Grau o García Lorca (Huerta Calvo y Peral Vega, 2001: 19). Entre las piezas que se insertan en esta primera obra benaventina, la comedia *Cuento de primavera* es muy representativa del tratamiento de la ambigüedad sexual, un asunto heredado del teatro de Shakespeare, a quien tradujo (*El rey Lear* en 1911) o adaptó (*Cuento de amor* en 1899, basada en *Noche de Reyes*), y a quien homenajeó en algunas de sus obras, como *La noche iluminada* (1927) o *Titania* (1945). Lo que le atraía a Benavente del bardo inglés era ese ambiente de libertad que está presente en sus comedias, en las que las relaciones enmascaradas de continuo por disfraces –unas circunstancias que privilegian la androginia– permiten una interpretación bastante ambigua de las relaciones entre los sexos. La acción de este *Cuento de primavera* se inspira en el argumento de *Como gustéis* y, en la obra, asistimos a un juego de equívocos a través de las continuas trasposiciones del vestuario de los personajes: Rosalinda se disfraza de hombre y adopta el nombre de Ganimedes para ir en busca se su amado Orlando, que, por supuesto, no es capaz de reconocerla de esa guisa, y lo mismo sucede con Hebe, que se enamora de Ganimedes, sin saber que tras su vestimenta se esconde Rosalinda. Aunque la resolución del conflicto siempre reordena el caos propuesto inicialmente a favor de la heterosexualidad, lo cierto es que eso no invalida el tratamiento positivo que adquiere la mezcla de los géneros y la consideración positiva de la androginia[8].

La comedia de Benavente convierte a su Ganimedes –un nombre de evidentes resonancias homoeróticas– en una suerte de andrógino espiritual. En el «Prólogo» de la pieza, el personaje se presenta ante los espectadores como una mujer –aunque, realmente, se trata de un hombre– que lleva disfraz masculino:

8. No perdamos de vista las interesantes consideraciones de Manuel Ángel Conejero, en su clásico ensayo *Eros adolescente*, a propósito del sentido que tiene el travestismo shakesperiano en relación con la androginia: «En definitiva, no se trata de asumir el papel de otro sexo, sino de encontrar en lo andrógino un factor positivo. No supondría ni librarse de lo femenino –en el supuesto de que fueran adolescentes disfrazados de mujer– ni de fijarlo. Más bien consiste en la exteriorización de un estado mental interior basado en las ventajas de los contrarios. Sería, el del disfraz, un estado intersexual, un método de triunfo, un deseo de ser confundido, de ser poseído y de poseer… En último término es, desde luego, una estrategia teatral, una excusa dramática perfecta para exteriorizar lo más oculto, lo más morboso, lo que de otra manera no encontraríamos modo de decir. El tema se manifiesta con frecuencia en la literatura del Renacimiento y, en especial, en los años que preceden a Shakespeare, y no es sino un pretexto para abordar de forma más o menos directa el tema de la inversión y de la bisexualidad» (1980: 32-33).

«Salud a todos. El autor me ha elegido entre mis compañeros para recitaros el prólogo, porque asegura que soy muy bella y me sienta muy bien el traje masculino y que así, disfrazada, por fuerza he de captarme la gracia de todos, si a los hombres agrado por lo que soy y a las mujeres por lo que parezco» (Benavente, 2001: 131-132). El dramaturgo quiere trasladar a los espectadores esa indefinición sexual que recurre al motivo del andrógino para desdramatizar las previsibles prevenciones morales del público y convencerles del triunfo de esa indeterminación, especialmente durante la adolescencia. Al mismo tiempo, plantea el tema como una cuestión enriquecedora, que escamotea reflexiones de carácter moral por su condición de cuento fantástico tras el que, sin embargo, se encubren rasgos de la personalidad del propio Benavente que el dramaturgo pretende justificar, aunque sea de manera encubierta:

> Así, en la primavera de la vida, es todo en nosotros esperanza, y como las flores en capullo muestran apenas sus colores, los afectos surgen vagos, indefinibles, sin marcado matiz todavía; la amistad se confunde con el amor, el amor con la poesía; todo es incierto en nuestro espíritu, que, deslumbrado por el despertar, revolotea como mariposa y liba por igual dulzores y amarguras, sin experiencia para distinguirlos (2001: 133-134)[9].

Ese mismo ambiente de ambigüedad sexual que hace del andrógino una máscara privilegiada está presente en *La sonrisa de Gioconda* (1906). El argumento gira nuevamente en torno al motivo del disfraz que disuelve las fronteras entre lo masculino y lo femenino. Stello, criado de Monna Lisa, llega al estudio de Leonardo da Vinci con una carta de su señora en la que le comunica al pintor que ya no posará más para él, aunque le ofrece a su criado –vestido de mujer– para que pueda sustituirla y el artista termine el retrato. El mensaje pagano y hedonista de esta obra queda simbolizado al final de esta obra con la exaltación de la sonrisa andrógina que habrá de pasar a la historia de la pintura: «¡Señora…! ¡Stello! ¿Eres tú? ¡Qué importa! Sonríe como ella, sonríe así…, sonríe. Nada quiero saber. Nunca comprendí tu alma de enigma como ahora. Sonríe así, que Leonardo consagra esa sonrisa a la inmortalidad» (2001: 266).

Contemporáneo del *Teatro fantástico* en su primera edición de 1892 es el volumen de *Versos* publicado por Benavente en 1893 (Cuesta Guadaño, 2008). Se trata de un libro bastante desconocido, por cuanto representa un género

9. En otra escena de la obra, Colombina le describe a la Princesa Lesbia los rasgos físicos de un Príncipe a quien no conoce (Zafir), pero con quien está prometida por imposición de su padre, y lo hace aludiendo a sus evidentes cualidades andróginas: «Juntas en un sujeto la gracia juvenil y la arrogancia del hombre fornido, hermoso en demasía para hombre; no busca la idea, sin embargo, parangón para su hermosura en femeniles encantos, sino que, elevándose a ideales alturas, le parangona con gentílicos dioses» (2001: 154).

subsidiario que el futuro Premio Nobel cultivó escasamente por sus limitadas aptitudes para la lírica; en sus *Obras completas* se incluye también una sección de *Poesías*, donde se recogen otros textos que el dramaturgo fue escribiendo a lo largo de su vida. La temática andrógina, en su relación con el homoerotismo masculino, está presente en varios poemas incluidos en *Versos*, pero aparece de manera más concreta en la serie de «Sonetos» del libro y, especialmente, en el número XII:

> Urania, Venus celestial, inspira
> mi amor, rebelde a Venus genitora,
> la del vulgar amor inspiradora,
> que vida enciende en su inflamada pira.
>
> Al goce sólo celestial aspira
> mi amor, de la belleza arrobadora,
> y la belleza celestial adora
> cuando en humano ser la ama y admira.
>
> En ti fue, ¡oh, Grecia!, sin dolor ni pena,
> toda humana belleza idolatrada.
> Hermes, cual Afrodita, culto ordena,
>
> y en la inmortal, olímpica morada,
> el áurea copa de los dioses llena
> Hebe, con Ganimedes alternada (1942: 1089).

El poeta reclama la inspiración de la Venus Urania, identificada tradicionalmente con la homosexualidad o el «uranismo» –una de las denominaciones con las que se aludía al amor entre iguales a finales del siglo XIX–[10], para dar expresión a un amor elevado que anhela la contemplación de la belleza. Además de la admiración declarada hacia la cultura griega, este soneto contiene varias referencias mitológicas que podemos interpretar en clave homoerótica, así como una defensa explícita de la androginia, que aparece no solo en estos primeros poemas sino en varias de sus piezas dramáticas; no en vano, el dramaturgo apunta en una conferencia titulada «La mujer y su mayor enemigo»

10. Como recuerda Amelina Correa, la palabra «uranismo» fue acuñada por el austriaco Karl Heinrich Ulrichs «para referirse a los hombres que, como él mismo, se sentían atraídos por otros hombres, y en su libro *Estudios sobre el amor masculino* (en realidad, un conjunto de cinco ensayos publicados entre 1864 y 1865) explicaba que dicho amor era natural y biológico, lo que él resumía en la frase *anima muliebris virili corpore inclusa* («una psique femenina atrapada en un cuerpo masculino»). Además, en la misma obra se refiere también a la bisexualidad, el lesbianismo y el hermafroditismo. […] En esta misma línea continuará el médico y sexólogo alemán Magnus Hirschfeld, quien desarrolló la teoría de un tercer sexo, entre varón y mujer, para explicar una opción sexual diferente» (2012: 40-41).

que «sin un cerebro y un corazón andróginos no es posible ser artista del todo» (Benavente, 1953: 117). Ganimedes, el copero de los dioses raptado por Júpiter que aparece en el poema, es quizá el personaje que mejor representa el ideal andrógino y las referencias a personajes masculinos (Hermes / Ganimedes) y femeninos (Afrodita / Hebe) confirman las diferentes posibilidades eróticas que defiende la mentalidad benaventina. Por otra parte, la «Venus celestial» (Urania), nacida de los genitales amputados de Urano y diosa del amor puro, se opone a la «Venus genitora», Afrodita Pandemos, diosa del amor vulgar, y en tal contraposición parece privilegiarse a la primera. Al mismo tiempo, la relación de Hermes –el dios mensajero y elocuente– con Afrodita, y la equiparación de Hebe –la diosa de la juventud, que había sido nombrada copera de los dioses con anterioridad– con Ganimedes se puede identificar con el hermafroditismo. La atracción física y, sobre todo, espiritual hacia el cuerpo masculino representa en este poema la expresión del eros neoplatónico y el poeta desea trascender lo físico –sin negarlo– para sublimar el deseo carnal. No es ajeno, en este sentido, el precedente de los *Sonetos* de Miguel Ángel, en los que, lejos de rechazar los placeres de la carne, se plantea el anhelo del espíritu hacia una belleza inalcanzable[11].

Consideraciones finales

Durante siglos, el andrógino se identificó con la búsqueda de una identidad primordial que había de restituir o recomponer la unidad del ser. Ese fue el fundamento teórico sobre el que se apoyaron las reconstrucciones del mito y el sustento argumental de sus múltiples manifestaciones en el arte y en la literatura. Sin embargo, la perspectiva que se adopta en el *fin de siècle* responde,

11. Aunque en otros sonetos de la serie de *Versos* se evidencia el destinatario femenino, aún podemos encontrar referencias a un homoerotismo insinuado o a una pretendida ambigüedad sexual. Benavente juega con el equívoco cuando pretende dar nombre a un «afecto extraño» (soneto III) que confunde amor y amistad. El «amor» –referido a la relación heterosexual– parece confundirse con la «amistad» –aplicado a la homosexual–, en contra de la moral tradicional que impone la frontera entre una y otra denominación: «¿Un nombre a nuestro afecto? ¡Afecto extraño! / (…) / De la amistad se cubre con el velo, / mas deja ya que el alma lo confiese, / deja que diga… amor. Su nombre es ese» (1942: 1085). Esta declaración se hace mucho más explícita en sus *Poesías*: «Si alguna vez me besas, sea sobre la frente, / beso filial que traiga quietud al pensamiento, / que tú no sabes cómo el amor es tormento / cuando el amor no acierta a decir lo que siente» (1956: 923). Sobre las referencias homoeróticas que aparecen en la obra de Benavente, puede consultarse el primer capítulo del ensayo de Peral Vega (2021: 19-64); en estas páginas, se propone una interesante influencia contextual del grupo de *uranian poets* ingleses –Symonds, Nicholson o Carpenter, entre otros– en las alusiones benaventinas (2021: 25 ss.).

como hemos repasado, a otras consideraciones, pues la interpretación decadentista –centrada en la idea de «degeneración»– difiere ligeramente de esta concepción tan idealista de la fusión de contrarios, aunque no la niega, y se propone como emblema de una forma de entender la sexualidad sin cortapisas. En consecuencia, el andrógino finisecular no es solo la representación de un ser completo, sino la expresión ambigua de un sentimiento que hace estallar por los aires el orden natural y moral de una sociedad encorsetada para enfrentarlo, en el camino hacia la modernidad, a una realidad más compleja y perfecta.

Las palabras que Luis Antonio de Villena escribe en el prólogo a *Los andróginos del lenguaje* –como justificación del título de su libro– resumen esa esperanza de regeneración moral y estética que propugnaba la androginia y que el arte y la literatura finiseculares evidenciaron:

> Hablo de andróginos no solo porque esa fue una de las palabras-clave del orbe simbolista, sino porque la belleza que guio a todos estos creadores –en un estilo o en otro– se pretendió ambigua, malvada, renovadora… Los decadentes (y muchos de ellos lo fueron o se sintieron próximos) se pensaban al final de un mundo, y ese fin les producía complacencia y esteticismo. Pero creían, asimismo –y esto suele olvidarse– que tras ese final habría de venir un tiempo distinto y transformador, cuyo símbolo y emblema sería el Andrógino. Un mundo física y moralmente otro. Aún lo esperamos (2001b: 8-9).

Bibliografía citada

Fuentes primarias

ANTICH, J. (1989), *Andrógino. Poema* [1904], ed. L. Frattale, Madrid, Tecnos.

BENAVENTE, J. (1942), *Obras completas. VI*, Madrid, Aguilar, 2.ª ed.

BENAVENTE, J. (1953), *Obras completas. VII*, Madrid, Aguilar.

BENAVENTE, J. (1956), *Obras completas. X*, Madrid, Aguilar.

BENAVENTE, J. (2001), *Teatro fantástico* [1892 /1905], ed. J. Huerta Calvo y E. Peral Vega, Madrid, Espasa (Austral)

DARÍO, R. (1950), *Cuentos completos*, ed. E. Mejía Sánchez, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

DARÍO, R. (2002), *Prosas profanas y otros poemas* [1896], ed. R. Llopesa, Madrid, Espasa (Austral).

HUYSMANS, J.-K. (2010), *A contrapelo* [1884], ed. y trad. J. Herrero, Madrid, Cátedra.

JIMÉNEZ, J. O., ed. (1994), *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.

MARQUÉS DE CAMPO (2006), *Alma glauca*, ed. Luis Antonio de Villena, Lucena (Córdoba), 4 estaciones.

NERVO, A. (1901), *Poemas*, París / México, Librería de la Viuda de C. Bouret.

ZAYAS, A. de (1902), *Retratos antiguos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Marzo.

Fuentes secundarias

CALVO SERRALLER, F. (1997), «La influencia del simbolismo en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)», en *Pintura simbolista en España (1890-1939)*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 17-59.

CHAVES, J. R. (2005), *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM.

CONEJERO, M. Á. (1980), *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Barcelona, Península.

CORREA RAMÓN, A. (2012), «Isaac Muñoz (1881-1925) o un catálogo de la disidencia para los estetas del decadentismo», *Revista Internacional d'Humanitats*, 26, pp. 37-64.

CUESTA GUADAÑO, J. (2008), «La poesía de Jacinto Benavente. Estudio y edición crítica de *Versos* (1893)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33, pp. 387-446.

CUESTA GUADAÑO, J. (2022), «Decadencia y artificio: una aproximación al tema de las drogas en la poesía modernista española», en E. M. Flores Ruiz y F. Durán López (eds.), *Almas perdidas. Crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, pp. 179-196.

DIEGO, Estrella de (1992), *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor.

ELIADE, M. (1984), *Mefistófeles y el andrógino* [1962], Barcelona, Labor.

HINTERHÄUSER, H. (1998), *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.

HUERTA CALVO, J. y PERAL VEGA, E. (2001), «Introducción» a J. Benavente, *Teatro fantástico*, Madrid, Espasa (Austral), pp. 9-75.

JUMEAU-LAFOND, J.-D. (2000), «Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia al final de siglo», en *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 16-46.

LEGRAND, F. C. (1990), «El ideal andrógino en la época de los simbolistas», en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 123-126.

LIBIS, J. (2001), *El mito del andrógino* [1980], trad. M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela.

LITVAK, L. (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.

MIRA, A. (2007), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.

MONNEYRON, F. (1996), *L'androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG.

NEBOT NEBOT, V. J. (2020), «Modelos de écfrasis erótica desde el Modernismo a la poesía actual (1902-2012)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, pp. 173-201.

OLMO ITURRIARTE, A. del y DÍAZ DE CASTRO, F. J., eds. (2008), *Antología de la poesía modernista española*, Madrid, Castalia.

PAZ, O. (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.

PERAL VEGA, E. (2021), «La verdad ignorada». Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936), Madrid, Cátedra.

PLATÓN (1992), *Diálogos (III). Fedón. Banquete. Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos.

PRAZ, M. (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* [1930], Madrid, Acantilado.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española* [*DLE*], «Andrógino, na». En línea: https://dle.rae.es/andrógino

REYERO, C. (1999), *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.

SÁEZ MARTÍNEZ, B. (2004), *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Alfonso el Magnánimo.

SEGADE, M. (2008), *Narciso fin de siglo*, Santa Úrsula, Melusina.

VILLENA, L. A. de (2001a), *Diccionario esencial del «Fin de siglo»*, Madrid, Valdemar.

VILLENA, L. A. de (2001b), *Los andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar.

VILLENA, L. A. de (2002), *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar.

VILLENA, L. A. de (2006), «El Marqués de Campo, poeta», en Marqués de Campo, *Alma glauca*, Lucena (Córdoba), 4 estaciones, pp. I-XXVII.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 59-80
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26602

Las generaciones del siglo XIX en España, según Pío Baroja. Sus disconformidades con Ramón y Cajal

The 19th century generations in Spain according to Dr. Baroja and his disagreements with Santiago Ramón y Cajal and the latter's medical friends

Miguel Ángel GARCÍA DE JUAN

Autoría:
Miguel Ángel García de Juan
Consejería de Educación, Juventud y Deporte, Comunidad de Madrid, España
somi.85@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4080-4893

Citación:
GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (2024). «Las generaciones del siglo XIX en España, según Pío Baroja. Sus disconformidades con Ramón y Cajal», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 59-80. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26602

Fecha de recepción: 13/12/2023
Fecha de aceptación: 15/01/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Miguel Ángel García de Juan

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

En la primera parte de este artículo se recuerda la división de generaciones en el siglo XIX por parte de Pío Baroja y se adelantan sus discrepancias respecto a la anterior a la suya, o sea, la de 1840. La desestimación de esta por la propia, la de 1870, en cuanto a lo cultural, científico, político, etc., se verá reflejada sobre todo en sus desacuerdos con los amigos médicos de Santiago Ramón y Cajal, y especialmente, con él. Esta cuestión se desarrollará ampliamente en la segunda parte del artículo. Por lo que se refiere al apéndice final, tres de sus cuatro apartados son escritos aparecidos en la prensa durante los años 1951 y 1952 que no se habían recuperado hasta ahora.

Palabras clave: Generaciones del siglo XIX; discrepancias generacionales; Pío Baroja; Santiago Ramón y Cajal.

Abstract

The first part of this research recalls the generational divergence in the 19th century by Pío Baroja and his disagreements are brought forward regarding the generation before his, i.e. that of 1840. The dismissal of this one by that of his own, that of 1870, in terms of culture, science, politics, etc., will be seen reflected above all on his divergences with the medical Santiago Ramón y Cajal's friends, and specially

with him. This matter will be thoroughly expounded in the second part of the paper. As the «appendix» regards at the end, three of its four sections are writings published in the press in 1951 and 1952 which had remained forgotten until now.

Keywords: 19th century generations; disagreements; Pío Baroja; Santiago Ramón y Cajal.

Introducción

Aparte las divergencias habituales esperables en cualquier generación respecto a la precedente, se expondrá aquí cómo el pesimista Pío Baroja no reconocía ningún mérito en la anterior a la suya, ya pertenecieran sus miembros al mundo humanístico, ya al científico… Por lo que atañe a su negativo juicio acerca de Santiago Ramón y Cajal, perteneciente a la generación de 1840, o próximo a ella, cabe decir que acaso no esté libre de ciertas trazas de celos por el éxito de sus investigaciones y su reconocimiento en el terreno científico, cultural y social.

Las tres generaciones del siglo XIX en España según Baroja

Declaramos desde el comienzo que no vamos a ocuparnos en este trabajo, sino muy marginalmente, del aspecto literario de la llamada Generación del 98, cuya existencia, como bien se sabe, puso en duda Baroja o negó pertenecer a ella[1].

Los estudiosos de las sucesiones de grupos de intelectuales en la historia europea coinciden en reconocer en Auguste Comte el inicio del interés por el concepto y seriación de generaciones. Según él, estas se van sucediendo cada treinta años (Comte, 1839: 639). Aun siendo crítico con ciertos postulados del positivismo francés, Pío Baroja aceptó la secuencia de grupos generacionales en el siglo XIX español cada tres décadas: 1840[2], 1870, 1900, la cual expuso en una conferencia en la Casa del Pueblo de Madrid el 7 de mayo. Pero detengámonos en la acuñación definitiva de la expresión «Generación del 98», referida a un grupo de literatos, en la que Baroja se negó siempre a estar y ser inscrito.

1. Luis S. Granjel realiza un recorrido sobre quienes han dedicado trabajos a estudiar la generación literaria bautizada con el año de la perdida de los últimos territorios españoles en ultramar (1973: 39-68). Después de Granjel, se han interesado por ella, Marías (1975), libro en que recoge artículos publicados en la década de los sesenta y setenta; Shaw (1985); Calvo Carilla (1998).
2. Baroja tomó como punto de partida de división de las generaciones españolas del XIX el final de la Primera guerra carlista, 1933-1940, (1998_b: 15).

En febrero de 1913, Azorín publicó en *ABC* los días 10, 13, 15 y 18, cuatro artículos con el título «La Generación de 1898»[3]. El último de la serie concreta las particularidades de este grupo de escritores: influencia de Nietzsche, de Teófilo Gautier y Verlaine; amor a los pueblos y a los paisajes; estima de los clásicos españoles (Berceo, Juan Ruiz, Santillana y Góngora); y admiración por Larra. Esta era la relación de autores del 98 que establecía Azorín: Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu y Rubén Darío. Es evidente que Pío Baroja tenía que discrepar de Martínez Ruiz en cuanto a la devoción por Góngora y por el parnasiano Teófilo Gautier. Además, no debía agradarle verse acompañado por Valle-Inclán y Rubén Darío.

El asunto de las generaciones, y en concreto el de la del 98, ocupó durante la segunda y la tercera década del siglo XX muchas páginas de periódicos; frecuentemente, para coincidir con la opinión de Azorín, pero también para criticarla y censurar a sus miembros. El propio escritor alicantino publicaba en *La Esfera* del 25 de abril de 1914 «La Generación de 1898», donde insistía en su existencia y aducía sus méritos. Por otra parte, registraba una frase de Luis Ruiz Conteras, fundador de *Revista Nueva*, «en la que todos escribíamos», que decía así: «A Baroja lo descubrí yo. Yo hice que Baroja escribiera; sin mí, a estas horas, no sería más que un triste panadero», juicio que enfadaría enormemente al autor vasco y que recordaría airado durante toda su vida. En consecuencia, el novelista vasco se desligó siempre de aquel grupo que según Martínez Ruiz giraba en torno a Ruiz Contreras, «el patriarca, el organizador de las huestes del 98».

El 25 de febrero de 1917, Roberto Castrovido publicaba en la página primera de *El Pueblo. Diario republicano de Valencia* «La revisión de valores… y la Generación del 98». Si bien le atribuía ciertas exageraciones en sus comienzos, admitía las virtudes del grupo, coincidiendo en gran medida con Azorín: «Reconozcamos la buena fe con que la entusiasta y meritoria generación de 1898 se preocupó de revisar los valores políticos y literarios, científicos y artísticos».

En contraposición con Castrovido, escribía Álvaro de Albornoz en la portada de *El Mundo* del día 4 del mes siguiente «La Generación del 98. Los valores destruidos». En este artículo reprochaba a sus componentes minusvalorar el siglo XIX, cuando «literariamente considerado es uno de los períodos más fértiles de nuestra historia» y, políticamente, «de una emoción y un interés

3. Un sustancioso examen de este troceado ensayo de José Martínez Ruiz lo llevó a cabo Celma Valero (1995: 47-54).

insuperables». He aquí su conclusión: «El resultado de esta obra de negación y de pesimismo lo estamos tocando ahora».

Andanadas como esta contra los del 98 irían confirmando a Baroja en su desvinculación de la generación bautizada con esa fecha. En efecto, el escritor vasco aseveraba en *Juventud, egolatría* (1917), que, entre 1898 y 1900, la casualidad reunió en Madrid a un grupo de aprendices de literato cuyo único denominador común era «pensar que el reciente pasado no existía para ellos». Pero «como nosotros no tenemos ni podíamos tener una obra común que realizar, nos fuimos pronto dividiendo en pequeños grupos, y concluimos por disolvernos» (1985 [1917]: 125-126)[4]. Y, en cuanto a sus primeras armas en el mundo de las letras, recordaba en este primer libro autobiográfico a Ruiz Contreras, al que dedicaba varias implacables páginas bajo el título «Un pseudoprotector». Decía en ellas que, antes de que este le hubiera contratado para escribir en *Revista Nueva*, «yo había escrito artículos en *El Liberal*, en *El País*, en *El Globo*, en *La Justicia*, en *La Voz de Guipúzcoa* y en otros periódicos».

Si pasamos a la década de 1920, encontramos que desde el principio arrecian las críticas a la Generación del 98. Así, M. Arconada (César Muñoz Arconada) publicaba en la página inicial de *El Diario Palentino* del 2 de diciembre de 1922 «Artículo de desvaloración». A su juicio, los componentes de la reiterada generación aportaron al principio renovación social y cultural, pero, pasados veinte años, son «de una ancianidad descorazonadora». No obstante, la parte principal de su crítica no atañía a la generación para él periclitada, sino a los que aún la veneraban: «Los jóvenes adoradores que no ven esa vejez, porque creen aún en el concepto de la eternidad del arte, están prolongando el 98, están haciéndolo de hoy, de ahora mismo, como si desde entonces no hubieran pasado veinte años y pico. ¡Veinte años de estos años en que todo ha llegado y se ha marchado cinemáticamente, con acelerador!». Y terminaba: «Por todos los conceptos hay que apartarse de la generación del 98, para formar otra con nombres más actuales y más nuevos, pero sin grupos, sin uniones, con independencia y con libertades».

En octubre de 1923 sobresale el artículo de la revista *España* «¡Todavía el 98!» de Manuel Azaña. Este era su significativo comienzo: «Opina el señor Maeztu que ahora triunfan en España las ideas de la generación del 98. ¿Las ideas? No lo entendemos […] Si algo significan en grupo […] débase a que

4. La lectura de las obras de Pío Baroja la hemos realizado siguiendo a Caro Raggio, siempre que estuvieran publicadas por esta editorial en su estampación conmemorativa del centenario del nacimiento del escritor vasco. Cuando no se hubieran publicado por Caro Raggio, hemos acudido a la última edición de *Obras completas* por el Círculo de Lectores (1997-2000).

intentaron derruir los valores morales predominantes en la vida de España. En el fondo no demolieron nada, porque dejaron de pensar en más de la mitad de las cosas necesarias». Y continuaba: «[Esta generación] innovó, transformó los valores literarios. Esa es su obra. Todo lo demás es lo mismo que ella se encontró. Su opción crítica, que no tenía mucha consistencia, no ha prosperado»[5].

Frente a tales reproches, Pío Baroja declaraba en una conferencia impartida en La Sorbona, en marzo de 1924:

> Yo no creo que haya habido ni que haya una generación del 98. Si la hay, yo no pertenezco a ella […] Ni yo colaboré en ella, ni tuve influencia en ella, ni cobré ningún sueldo de los gobiernos de aquel tiempo, ni de los que los han sucedido. La verdadera gente del 98 fueron Sagasta, Montero Ríos, Moret, Maura, Romanones, García Prieto y los escritores Galdós, Castelar, Echegaray, Valera, Núñez de Arce, Letamendi, el doctor Simarro, el pintor Pradilla, los dramaturgos Selles y Cano, los actores Calvo y Vico, y hasta los toreros Lagartijo Frascuelo… Nosotros no […] Ni por tendencias políticas o literarias, ni por concepto de la vida y del arte, ni aun si quiera por la edad, hubo entre nosotros carácter de grupo. La única cosa en común fue la protesta contra los políticos y los literatos de la Restauración. […] La llamada generación del 98 tiene más carácter de invento que de hecho real (1998$_a$: 855-856).

El 7 de mayo de 1926, volvería Pío Baroja sobre esta cuestión en otra conferencia; ahora en la Casa del Pueblo de Madrid. Lleva por título «Tres generaciones» y secuencia las del siglo XIX español, siguiendo el criterio generacional de Auguste Comte que hemos adelantado, en torno a tres fechas: 1840, 1870 y 1900. Aquí nos fijaremos solo en lo que dice Baroja sobre la primera, o sea, acerca de la anterior a la que él se adscribía, la de 1870. Es habitual el espíritu crítico de una generación respecto a la precedente, pero en el caso de Pío Baroja los reproches son implacables. A esta pertenecían sus profesores de medicina de la Universidad Central y también, el próximo a la del 40, Santiago Ramón y Cajal, compañero, amigo y elogiador de aquellos docentes e investigadores. Según Baroja: «Esta generación de 1840 es retórica, petulante, superficial, muy convencida de su valor. Sus conocimientos son escasos. Estos hombres no saben nada bien; han estudiado deprisa. […] La generación de 1840 produce una gran cosecha de oradores, políticos, periodistas, ingenieros, que no son ingenieros más que de nombre» (1998$_b$: 15). A continuación, pasa revista a esta generación atendiendo a distintos temas: «La moral», «Los políticos», «Los abogados»… Al llegar a «El aparato», afirma que el doctor José Letamendi «se creía un Hipócrates». En el de «El nepotismo» señala: «Nunca ha llegado tan lejos el nepotismo. […] Este nepotismo trascendía no sólo a la política,

5. *España*, 20 de octubre 1923: 1-2.

sino a los demás órdenes de la vida. Si Montero Ríos y sus congéneres habían colocado cuidadosamente en las buenas sinecuras a sus hijos, yerno y amigos, un catedrático de San Carlos, como Julián Calleja[6] *hacía profesores con sus protegidos favoritos, aunque fueran unos zotes* [la cursiva es nuestra]» (1998_b: 22). Finalmente, en el penúltimo apartado de la conferencia formula un «Balance de esta generación» en el que no se registra nada digno de reconocimiento:

> El balance de esta generación, al parecer en su tiempo tan brillante, visto a través de los años, es de una miseria y de una gran pobreza. Una revolución de palabrería infecunda, una guerra civil mezquina, sin grandeza; un ensayo de Republica ridículo y una serie de sargentadas.
>
> En literatura, muy poco: los libros de Castelar, hechos de encargo, la mayoría sin ningún valor; los ensayos de Cánovas, aún más mediocres y ramplones; los versos prosaicos de Campoamor, los antipoéticos de Núñez de Arce y los dramas de Echegaray, con cierta vena dramática, pero llenos de absurdos y disparates[7].
>
> En ciencia, poco o nada: las vulgarizaciones de Echegaray, las mixtificaciones de Letamendi y toda esa palabrería engolada que llaman jurisprudencia y que es el puente de los asnos, de los abogados elocuentes y campanudos. En toda esta obra ramplona de época, se destacan los trabajos de Menéndez y Pelayo, obra sólida, aunque sin ninguna grandeza ni ninguna amplitud de espíritu, y el tipo puro de lírico de Bécquer. En medio de toda la predicación de la época, desde los párrafos brillantes de Castelar hasta la palabrería aparatosa de Costa, no hay nada sencillo, no hay nada humano.
>
> En la época de esta generación, todo el tono de la vida española baja: el valor, las ciencias, las artes, las industrias, el saber, el traducir se considera algo extraordinario[8].

Crítica de las amistades médicas del doctor Ramón y Cajal y del propio don Santiago por el también doctor en medicina y escritor Pío Baroja

Perteneciente don Santiago o cercano a la generación llamada por Baroja de 1940, lo cierto es que Ramón y Cajal simpatizaba con muchas personas, sobre

6. Muy elogiado, como se verá luego, por Ramón y Cajal.
7. Atendiendo al poco o nulo interés que suscitaron en él desde el punto de vista literario, cabe citar (indicamos el año de nacimiento entre paréntesis) a Pedro Antonio de Alarcón (1933), Benito Pérez Galdós (1943), Emilia Pardo Bazán (1951), Leopoldo Alas (1952), Armando Palacio Valdés (1953). Ver García de Juan (1997: 133-144). Por su parte, Fuster trata del esfuerzo de Baroja por despegarse de los escritores anteriores: «Galdós, Valera, Pardo Bazán, Alarcón, Palacio Valdés, etc.» (2014: 71-77).
8. Leído lo anterior Baroja parece formar parte del tipo de generaciones que, en opinión de Ortega y Gasset, no tratan de «conservar y acumular sino de derrumbar y destruir», de tal forma que «los viejos quedan barridos por los mozos» (1923: 24-25).

todo médicos de aquella promoción, lo cual le condujo a juzgar al doctor navarro desde una postura siempre crítica.

Según Julio Caro Baroja, las hostilidades comenzaron porque el médico navarro «había escrito unas líneas violentísimas contra mi tío que el hijo de un discípulo suyo […], Fernando de Castro, tuvo la idea de publicar, para que las usaran los críticos literarios de cierta vitola» (1986: 363)[9].

Don Santiago publicó en 1899 *Reglas y consejos sobre investigación biológica*. Un escrito que, sin duda, leyó Pío Baroja, pues aquel había sido miembro de su tribunal de tesis doctoral tres años antes. En la citada obra, su autor estimula a la «juventud estudiosa» a cumplir con el deber de ampliar sus conocimientos y mejorar así la vida de los demás, y anima a estos jóvenes a no desfallecer, pues la patria confía en ellos (Ramón y Cajal, 1899: 119-122).

Estos estímulos no debieron de agradar demasiado a Baroja, pues en *Juventud, egolatría* (1917) escribía: «En un libro de consejos a los investigadores de Ramón y Cajal, libro de una tartufería desagradable, este histólogo, que como pensador siempre ha sido de una mediocridad absoluta, habla de cómo debe ser el joven sabio, lo mismo que la Constitución de 1812 hablaba de cómo debía ser el ciudadano español» (1985 [1917]: 35-36).

El médico e investigador navarro había dado a la estampa bastantes meses antes del citado *Juventud, egolatría*, primer libro autobiográfico de Baroja, *Recuerdos de mi vida, T. II. Historia de mi labor científica*[10].Allí trata de su estrecha a mistad con José Letamendi, en cinco páginas plagadas de grandes elogios. He aquí uno:

> Platicando resultaba infatigable. Su palabra surgía espontánea, vistosa e irisada, cual surtidor en fontana. Eran aguas profundas y, por tanto, límpidas y calientes; límpidas por lo impecable de la forma, calientes por la emoción que les comunicaba. Todos le oíamos embelesados, sin osar la irreverencia de convertir en diálogo el monólogo. ¿Cómo interrumpir o desviar, con un comentario vulgar o inoportuno, aquella catarata de imágenes brillantes, de frases agudas, de pensamientos originalísimos? (Ramón y Cajal, 1917: 226)[11].

9. Aunque hemos intentado localizar las aludidas palabras del hijo del doctor Fernando de Castro, no hemos conseguido satisfacer nuestro propósito. De cualquier manera, lo que dice el sobrino de don Pío no es verosímil, pues, cuando este reprocha a Ramón y Cajal «tartufismo», como veremos en *Juventud egolatría*, es el año 1917, y el único hijo del doctor Castro nació en 1927.
10. La primera referencia en la prensa apareció el 3 de abril 1917, en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*.
11. A pesar de su interés, dejamos de lado, por tratarse de una obra de creación, de ficción, el despiadado relato que había hecho el narrador de *El árbol de ciencia* en el capítulo VIII de la primera parte de esta novela publicada en 1911. Es que, además, lo repetiría Baroja como relato real en *Familia, infancia y juventud*, 1944, libro de memorias, en el

Frente a alabanzas como esta de don Santiago, Baroja señalaba en *Juventud, egolatría* que sus profesores de la Facultad de Medicina fueron poco o nada competentes, y, en concreto, manifestaba sobre José Letamendi: «Uno que se creía un pedagogo y un personaje genial era Letamendi. En el libro […] *El árbol de le ciencia* he dicho, lo que me parecía tal profesor, que tenía cierto talento de orador y de literato. Se expresaba oralmente en estilo «rococó». Peroraba sobre la pintura con un «criterio absurdo». A Letamendi le pasaba como a los hombres célebres de entonces: Castelar, Echegaray, Valera; habían leído y tenían memoria, pero «no habían aprendido nada» (1985 [1917]: 111).

Si hasta 1917 Baroja sólo se había referido al doctor Letamendi Manjarrés, años después iría ampliando la nómina de profesores lamentables, aunque con alguna mínima excepción. Por ejemplo, en el artículo «Los profesores españoles» publicado el 27 de marzo de 1931 en el diario *Ahora*, dividía a los catedráticos de Medicina en dos grupos: los de la «bilis hipercloridria» y los de «cartón y cemento armado». Entre los primeros se hallaba el de terapéutica, don Benito Hernando, «arbitrario, caprichoso insoportable». Estaba poseído por la manía a los vascos y, por eso, se produjo en una ocasión, en clase, entre él y el estudiante Baroja un desagradable choque»[12]. Entre los segundos, vuelve a fijarse en el catedrático de Patología General:

Letamendi era un audaz y un desaprensivo; tenía el tupé de decir que la medicina de Hipócrates, como el río Guadiana, había desaparecido en la historia para reaparecer con él. ¡Hipócrates y Letamendi! Era mucha broma. El uno, todo observación y sencillez; el otro, todo palabrería y fuegos artificiales.

> Letamendi-Hipócrates nos relataba una serie de anécdotas en que intervenían sus amigos y él. […] De la obra de Letamendi-Hipócrates ha quedado poco; yo, Para mí, creo que no ha quedado nada. Todo era bluff, retórica y palabrería. Era una autoridad de cartón o, más bien, de cemento armado.

El 2 de mayo de 1933, Baroja pronunció una conferencia en la Facultad de Medicina de la Universidad de Madrid titulada «El tema sexual en la literatura», la cual recogió en el libro recopilatorio *Rapsodias* (1936). En ella reprochaba a Ramón y Cajal recomendar al «joven sabio» un determinado tipo de mujer como «compañera de fatigas», pues, según el escritor donostiarra, resultaba muy difícil encontrar el modelo tan restringido de mujer que proponía don Santiago (Baroja, 1998_b:1299). A este debió de molestarle la alusión y reaccionó

que nos detendremos más adelante, incluso reproduciendo palabras y párrafos de *El árbol de la ciencia*.

12. La ojeriza a los vascos del doctor Hernando la vuelve a recordar su antiguo alumno en el discurso de ingreso en 1935 en la RAE «La formación psicológica de un escritor», Baroja (1998_b:1223).

mandando a Baroja varios libros suyos. Así lo recordaba el escritor donostiarra en *Familia, infancia y juventud*, 1944:

> En 1932 –se equivocaba don Pío, porque fue en 1933– me pidieron algunos médicos que escribiera una conferencia sobre Eugenesia. La escribí, se leyó en San Carlos y en ella me refería, un poco en broma a una afirmación de Cajal acerca de cómo debía ser la mujer del joven sabio[13].
>
> Cajal recogió la alusión, me escribió una carta y me mandó tres libros suyos: uno que me desapareció en Madrid y dos que me quedan.
>
> Los libros tienen dedicatorias.
>
> En *Recuerdos de mi vida* dice: «Al enérgico y sabio escritor don Pío Baroja (el hombre malo de Itzea) dedica estos recuerdos el travieso, pero infeliz y desaplicado muchacho de Ayerbe. –11 de enero de 1933» –tiene que tratarse de 1934, pues la nombrada conferencia de Baroja fue en mayo de 1933–, y en *Reglas y consejos sobre investigación científica*: «Al sincero e intrépido escritor don Pío Baroja, con afectuosa gratitud».
>
> Yo leí *Recuerdos de mi vida*[14] y le escribí diciéndole que no comprendía que, seriamente, pudiera elogiar a Letamendi, que era un retórico, un hombre aparatoso, de ingenio de Círculo de Ateneo, y del cual no había quedado absolutamente nada en la ciencia.
>
> Cajal, en gran parte, era la antítesis de Letamendi.
>
> A la carta mía Cajal contestó con otra carta, dándome las gracias por mis elogios acerca de él, pero esquivando hablar de Letamendi, como si no valiera la pena tratar del asunto.
>
> Las dos cartas suyas desaparecieron de mi casa en la calle Mendizábal, durante la guerra, con otras varias de personajes de algún nombre, que había coleccionado mi hermana (1982 [1944]: 266-267).

La respuesta del doctor navarro debió de espolear a Baroja a escribir sin reservas sobre él y sus amistades de profesión, con las que, salvo alguna excepción, se cebaba sin miramientos. Esto lo llevó a los volúmenes II y IV de sus memorias, pasados ya diez años de la muerte del premio Nobel de Medicina del año 1906.

En el aludido volumen II, *Familia, infancia y juventud* (1944), repetía como hechos reales los expuestos en bastantes líneas de la novela *El árbol de la ciencia*

13. La broma no se desprende de la lectura de la conferencia «El tema sexual en la literatura». La chanza, bastante molesta para Cajal, se hallaba en el artículo «El tema sexual», publicado cuatro meses antes, en enero, en la página quinta de *Ahora*, cuya referencia omite Baroja, posiblemente de forma consciente: «Cajal recomienda al joven sabio que tenga una casa soleada y que se case con una mujer fuerte, con *dentadura completa* (la cursiva es nuestra). Y uno se pregunta: ¿Y si no la encuentra? ¿Y si la encontrara y la mujer no hace caso al joven sabio? No parece que haya jóvenes sabios ni jóvenes ignorantes que, pudiendo elegir, elijan deliberadamente la casa mala y sombría y la mujer débil con los dientes cariados, y no la casa buena y la mujer sana».

14. Nosotros pensamos que lo había leído antes, aunque lo hubiera hecho deprisa, pues ya se ha advertido que hay huellas de su conocimiento en *Juventud, egolatría*.

y lo dicho en «Los profesores españoles» (1982: 252-261). Ahora, parece estar leyendo detenidamente lo escrito por Santiago Ramón y Cajal a partir de la página 219 de *Recuerdos de mi vida, tomo II. Historia de mi labor científica* (1917), en donde afirmaba: «Yo tuve la fortuna de encontrar y cultivar en la corte algunas valiosas amistades[15]. Prescindiendo, por ahora de los camaradas ajenos al gremio docente […], citaré a Olóriz, Hernando, San Martín, Gómez Ocaña, García de la Cruz, etc.».[16]

En esta lista falta el también compañero de don Santiago, Julián Calleja, pero es el primero del que empieza a ocuparse Cajal en su citado libro.

A don Julián (1936) le adornaban sus virtudes frente a los defectos. Estos se concretaban en su vinculación con la política y su caciquismo en la universidad; aquellas en el aprovechamiento de su puesto político, senador desde 1881 hasta su muerte, para mejorar las instalaciones de la Facultad de Medicina, dotarla de recursos y crear nuevas cátedras. Cajal termina diciendo: «A todos consta que amó cosas tan santas como la ciencia y que, a causa de su pasión tan hermosa, debemos perdonárselo todo» (1917: 221).

Por su parte Baroja lo dibujaba en *Familia, infancia y juventud* de esta manera: «Don Julián Calleja, más que profesor era un político y un cacique. Con sus formas almibaradas, mangoneaba en la facultad y era como nadie un cultivador del despotismo y del nepotismo[17]. Con Calleja, el hijo de familia distinguida e influyente podía estar seguro de que salía bien en los exámenes, aunque supiera poco o nada» (1982 [1944]: 262-263).

En cuanto a Federico Olóriz (1855), con quien veraneaba Cajal en Miraflores de la Sierra (Cánovas Sánchez, 2021: 203), médico que tenía una vocación «irresistible» por la medicina, afirma don Santiago. Era un profesor concienzudo, gran docente y destacado orador. Se mostraba siempre modesto, alejado de la popularidad. Como examinador era exigente y severo, pero justo. Con todo, el doctor Olóriz no fue reconocido con arreglo a sus méritos (Ramón Cajal, 1917: 221-224).

Sin embargo, para Pío Baroja este catedrático de Anatomía era un hombre que sabía mucho y de aptitudes científicas, pero también «un tipo malhumorado y de malas intenciones» (1982 [1944]: 263)[18]. Otro catedrático con el que

15. Ramón y Cajal había llegado a Madrid a desempeñar la cátedra de Histología y Anatomía Patológica en 1892, Cánovas Sánchez (2021: 141).
16. López Piñero lleva a cabo un afable recorrido profesional por estos y otros compañeros de Ramón y Cajal (2006: 279-285).
17. Recordemos que ya en *Juventud, egolatría* se había referido al nepotismo de este profesor.
18. El mismo Baroja (1983 [1947]:347) le dedicaba una página en la que, sin negarle méritos académicos, decía que era «áspero» y «brusco», que vivía en Madrid en el mismo portal que él, y veía que, cuando se encontraba con alguien en la escalera, no lo saludaba.

don Santiago tuvo frecuente trato en Madrid fue el de Terapéutica, don Benito Hernando (1846). Le ornaban la modestia y la austeridad, el desinterés por los honores y el afecto con los amigos. Científico católico era tan asiduo a las iglesias como a los laboratorios:

> Conmigo y mi familia se portó con una generosidad y abnegación que jamás agradeceré bastante. Recién llegados a Madrid, me ofreció espontáneamente sus buenos oficios. Deshízose cerca de otras personas en elogios de mis modestos méritos. Presentome a varios personajes del mundo literario y artístico, entre ellos, al sabio don Fecundo Riaño, de cuyo trato conservo imborrables recuerdos […]; en fin, vino a ser, para mí el amigo asiduo ya constante, más aún, el consejero íntimo (Ramón y Cajal, 1917: 225-226).

He aquí el bien distinto criterio de Pío Baroja:

> Profesores malhumorados conocí a bastantes. Uno, a quien tuve que aguantar durante todo un curso, fue don Benito Hernando. Don Benito, profesor de Terapéutica era un hombre arbitrario, caprichoso e insoportable, tan pronto tenía familiaridades absurdas con los alumnos como se engallaba sin motivo. Sentía aversión por las personas, y lo que es más raro, por las medicinas (1982 [1944]: 256-257).

Y, páginas después, continuaba:

> Don Benito Hernando, profesor de Terapéutica, yo creo que era un loco. Como era cetrino, moreno y flaco creía que todo lo que no fuera como él estaba engañando al mundo; hablaba con cierta efusión escolar de la batalla de las Navas de Tolosa, de Cristóbal Colón, del Gran Capitán, de esos tópicos de primera enseñanza, y como veía, sin duda, por mi expresión, que a mí todo eso no interesaba poco, me tomó antipatía (1982 [1944]: 263-264).

Esta ojeriza obligó al estudiante de medicina Baroja a trasladar su expediente académico a Valencia, pero el causante de ello no solo fue el doctor Hernando, sino también el catedrático José Letamendi (1828), el que peor parado salió, desde muy pronto, en los juicios de Pío Baroja.

Por el contrario, Ramón y Cajal se deshizo en elogios de este catedrático de Patología, al que, como se ha visto, consideraba un conversador ameno y brillante y de grandes dotes de humor. Su saber era casi «universal», así lo testimoniaban sus libros y sus discursos en el Ateneo. Si hubiera publicado sus meditaciones filosóficas, «¡Quién sabe si la filosofía española, tan servil y modesta, que vivió siempre de prestado, marchando a remolque del extranjero, habría tenido, al fin, un Kant o Herber Spencer! Porque, en mi sentir, Letamendi era, ante todo y sobre todo, un pensador» (1917: 227-228).

A estas alabanzas sin cuento, respondió Baroja repitiendo lo dicho en «Los profesores españoles», del conocido artículo de 1931, o sea, que Letamendi era

un hombre de cierto talento literario, pero nada de hombre de ciencia. En San Carlos se le consideraba un genio. Sin embargo, sus exposiciones eran abstrusas, entre lo filosófico y lo literario. A pesar de ello, él se tenía por un pedagogo genial. «Su palabrería produjo en mí un deseo de asomarme al mundo de la filosofía, y con este objeto, compré, en una edición económica, los libros de Kant, de Fichte y de Schopenhauer» (1982 [1944]: 255). Y remachaba: «Por la cuestión del valor científico de Letamendi, estuve yo a punto de establecer una discusión privada con Ramón y Cajal, que él no aceptó» (1982 [1944]: 266). El escritor vasco no se sacudió el Fantasma de José Letamendi, pues, todavía el 12 de enero de 1950 apareció en el diario *Informaciones* «El doctor Letamendi» muy crítico con él y cuyo hipotexto se hallaba en *El árbol de la ciencia*, «Los profesores españoles» y *Familia infancia y juventud*.

No todo fueron discrepancias entre los doctores Baroja y Ramón y Cajal al valorar a los profesores de la Facultad de Medicina de la Universidad Central, pues, al juzgar al catedrático de Patología Quirúrgica Alejandro San Martín (1847), declaraba don Santiago: «Con [este] cirujano me unieron estrechos lazos de afecto y de grata intimidad». Le apreciaba culto, simpático y extraordinariamente educado. Fue un gran profesor y un magnífico investigador, como lo probaban sus obras: monografías, folletos, libros de texto, etc. Y concluía:

> Por sus aptitudes para la política [figuraba en el partido liberal acaudillado por Moret] y su excelente preparación en materia pedagógica, Alejandro San Martín alcanzó la cartera de ministro de Instrucción Pública […] Si la inestabilidad ministerial no fuera régimen normal en nuestra política, por seguro tengo que nuestro amigo habría desarrollado importantes iniciativas en materias docentes y corregido inveterados abusos (1917: 233-234).

Manifestaba Baroja que no fue profesor suyo y que lo conoció después. Lo elogiaba así: «Tenía un carácter judío de los buenos […] San Martín era un hombre afectuoso y condescendiente, que se esforzaba por ser un buen profesor y lo conseguía. No le preocupaba sólo la medicina, sino que también le gustaban la literatura y la música» (1982 [1844]: 264). Don Pío le recordaba con afecto al evocar su presencia en el tribunal que juzgó su tesis doctoral, pues a una pregunta de don Alejandro, respondió Baroja con cierto humor. Aquel «se rio […] y me fui con el título de doctor» (1982 [1944]: 321).

El médico y escritor vasco sintetizaba todo lo aseverado sobre sus profesores de Medicina en la página 264 del libro que venimos citando, *Familia, infancia y juventud*: «Entre tipos de Jabalí como Olóriz, locos como don Benito Hernando, farsantes como Letamendi y cucos almibarados como Calleja, San Martín se distinguía como un profesor sabio y como un hombre amable».

Las discrepancias con Ramón y Cajal respecto a los nombrados profesores de Medicina, con la excepción de San Martín, y la elusión por parte de aquel de un contraste de pareceres sobre Letamendi condujeron a Baroja a continuar agudizando sus desacuerdos con el premio Nobel de Fisiología y Medicina español. Así, en el cuarto volumen de sus memorias, *Galería de tipos de la época* (1947), apartado VI de la quinta parte «Algunos hombres de Ciencia», dejó escrito: «Lo teórico de Ramón y Cajal en fisiología y en literatura no pasa de corriente», pero añadía alabanzas en lo tocante a Histología. Con todo, volvía a los juicios negativos: «Cajal, como filósofo de la medicina, no era cosa mayor. Sus ideas científicas no creo que fueran de gran envergadura» (1983 [1947]: 329); a lo que añadía:

> Le vi a Cajal de cerca dos veces. Una cuando leí la Memoria del Doctorado. Él estaba en el tribunal. No me hizo ninguna pregunta ni observación. La otra vez, le vi en un café de la calle del Prado, en una época en que yo iba con alguna frecuencia al Ateneo. Cajal parece que estaba allí de conquista, con una rubia gorda, y al vernos a nosotros se levantó y se fue.
> Cajal tenía mucha política, a pesar de su aire huraño y desabrido.
> No se podía pensar que él, entusiasta de la experimentación creyera en el valor científico de Letamendi y de Calleja, que eran, más que nada oradores, pero, sin embargo, habló de ellos y de otros con gran elogio (1983 [1947]: 330).

A continuación, don Pío lleva a cabo un muy somero repaso por la biografía del histólogo y su carrera profesional y de investigador, para insistir después en su carácter hosco y huraño: «A Unamuno no le tenía simpatía y decía que había fracasado en la filosofía y no era más que un aficionado». A lo que añadía Baroja: «Unamuno, a su vez, de una manera parecida, tenía muy poca simpatía por Ramón y Cajal. […] –No sé lo que ha hecho en histología –decía de este–, pero en lo demás no dice más que vulgaridades» (1983 [1947]: 333).Y concluía: «Cajal debía de tener cierta preocupación erótica todavía en la vejez, porque se le veía en los paseos mirando a las mujeres con mucha curiosidad, y escribió un cuento donde se notaba la libido» (1983 [1947]: 335).

Entre 1948 y 1955 el escritor donostiarra alumbró cerca de doscientas colaboraciones en los medios españoles[19]. Entre las que aparecieron en *Informaciones*, se encontró la de la sexta página del 23 de febrero de 1951 titulada «Hombres de ciencia. Ramón y Cajal». ¿Fue publicada intencionadamente porque se estaban preparando para el año siguiente homenajes al premio Nobel español al cumplirse el centenario de su nacimiento? No nos atrevemos a asegurarlo, pero lo cierto es que su presencia en el citado rotativo no parece muy oportuna.

19. Sobre el modo en que se produjeron estas colaboraciones, García de Juan (2023).

Se trataba de un tercio aproximado, con algunos párrafos modificados, del mencionado antes apartado VI de la quinta parte de *Galería de tipos de la época*. Reproduciremos este artículo en el número I del apéndice de este trabajo.

Contra el artículo y su autor reaccionaron los hijos de don Santiago, enviando al mismo *Informaciones* una carta que este periódico publicó en la sexta página del 8 de marzo siguiente. El diario la encabezó con el rótulo «Comentarios a un artículo. La familia de Ramón y Cajal responde a don Pío Baroja». Rescatamos este texto olvidado en las páginas del diario madrileño con el número II del aludido apéndice.

Llama la atención que desde que se editara *Galería de tipos de la época* en 1947 hasta ahora, 1951, los descendientes de don Santiago no hubieran protestado por lo que decía allí el escritor vasco, incluida alguna opinión sobre su libido que se omitía en el artículo. Eso hubiera sido merecedor ya de una contundente respuesta. ¿No lo habían leído? ¿Creyeron que al encontrarse escrito en un libro sólo sería conocido por incondicionales seguidores de Baroja?[20]

Los hijos del médico navarro consideraron insuficiente la carta de réplica a Baroja y, pasado un tiempo, mandaron a *Índice de Artes y Letras* una dura misiva dirigida a este por su padre, en la que le acusaba de no saber leer, de escribir noveluchas y ser un mal español, pero que no se la había enviado. La revista la publicó en mayo de 1952. Al no haber podido localizar el correspondiente número, la copiamos, aunque sea conocida, como número III de nuestro apéndice, a partir de su copia en el diario *Pueblo*, en la página sexta del 24 de mayo de ese año.

Don Santiago pudo escribirla, profundamente enfadado, al final de su vida. No obstante, parece más probable que, aunque la hubiera tenido guardada durante diecisiete años, o sea, hasta su muerte, la escribiera a finales de 1917, cuando leyó *Juventud, egolatría*. Lo suponemos porque en la misiva hay huellas de este libro autobiográfico de Baroja. En efecto, en las páginas trigésimo quinta y siguiente el autor vasco se refiere al «tartufismo» de Ramón y Cajal; en la 77 trata de Juan Jacobo Rousseau; de la 86 a la 88 escribe sobre Plutarco, Diógenes Laercio, Tácito y Suetonio; y entre la 112 y 113 expone la causa de

20. Las alusiones a su padre no habían aparecido en *Semana*, donde Pío Baroja venía publicando sus memorias. Las entregas del escritor, que habían comenzado en octubre de 1942, concluyeron en noviembre del año siguiente. Tales colaboraciones pasaron a formar parte del volumen primero y hasta la mitad del segundo. Las alusiones a Ramón y Cajal aparecen en la segunda mitad de *Familia, infancia y juventud*, 1944, o sea, no salieron a la luz en la revista madrileña. Sobre esta cuestión del comienzo de publicar Baroja sus memorias en *Semana* y sus avatares hasta la mitad del segundo volumen (Ara Torralba, 2002).

haber quedado exento de cumplir el servicio militar. Todo ello resuena en la inmisericorde carta dirigida, pero no remitida, a Baroja.

Ante la enérgica actitud mostrada por los descendientes del médico navarro en el tercer mes de 1951 y el quinto de 1952, el diario *Informaciones* propuso a don Pío insertar en sus páginas una respuesta, pero la rechazó. La negativa la recogía el ejemplar del 29 de mayo de 1952 en su página primera. La rescatamos del olvido en el apartado IV del apéndice.

Así concluyeron las prolongadas y explícitas discrepancias de Pío Baroja con Ramón y Cajal, miembro de una generación bastante anterior a la suya, la de 1870, según el escritor vasco. Desacuerdos con don Santiago en cuanto a su personalidad (admirador de Joaquín Costa, asiduo del Ateneo, masón, simpatizante con la Institución Libre de Enseñanza), su inclinación a las humanidades y los elogios a sus amigos médicos.

Conclusión

Es casi una ley física que los jóvenes revisen e, incluso, se opongan a la concepción del mundo, el modo de vida, las aspiraciones… de sus mayores. Esto sucede desde un punto de vista individual y generacional. Tal actitud se produjo entre las tres generaciones que estableció Pío Baroja en la España del siglo XIX: la de 1840; la de 1870, en la que se incluyó él, negando la existencia de la de 1898; y la de 1900.

El escritor vasco dejó escrito en «Tres generaciones» que la del 70 «fue una generación más consciente que la anterior y más digna; pretendió conocer lo que era España, lo que era Europa, y pretendió sanear el país. Si el intento hubiera podido unir un comienzo de realización, hubiera sido de esas generaciones salvadoras de una patria. […] Los tipos de esta generación fueron escritores, ensayistas, místicos y cultivadores de alguna especialidad histórica y científica».

Su disposición crítica le condujo a juzgar implacablemente a sus profesores de la Facultad de Medicina de la Universidad Central y, aunque más moderadamente, a quien les había dedicado grandes elogios, el doctor Ramón y Cajal.

Si bien al premio Nobel de Fisiología y Medicina de 1906 le reconoció Baroja sus méritos científicos, discrepó de él sin reparos en sus libros autobiográficos en cuanto a sus escritos pedagógicos, filosóficos y literarios, y en sus artículos, uno de los cuales, por desconocido, recuperamos aquí en el apéndice. Este escrito del 23 de febrero de 1951, produjo una dura reacción por parte de los hijos de don Santiago, quienes enviaron una carta al periódico que había publicado el texto de Baroja. La recuperamos aquí del olvido. Pero los descendientes de Ramón y Cajal consideraron que su protesta no era suficiente

y sacaron a la luz una misiva contra Baroja que había escrito su padre, pero que no la había mandado. Aunque sea ya conocida, la rescatamos aquí como número III del apéndice, para que se comprendan mejor las últimas expresiones de las discrepancias de Baroja respecto a Ramón y Cajal y las reacciones de sus descendientes. Igualmente recobramos de la desmemoria con el número IV del apéndice la negativa de don Pío a responder a los hijos del prestigioso médico navarro.

APÉNDICE

I

(*Informaciones*, 23 de febrero de 1951, p. 6)
«"Hombres de ciencia. Ramón y Cajal". Por Pío Baroja»

Es curioso que entre los médicos españoles no haya habido ningún fisiólogo de importancia. Parece que la vida en acción no les ha interesado. En cambio, modernamente ha habido histólogos. Es decir, gente a la que ha llamado la atención más lo estático que lo dinámico de la existencia.

En histología, los españoles se han distinguido. Los nombres de Cajal, Río Ortega y Achúcarro están citados con elogio en los libros de esa materia en todo el mundo.

De los tres, el más conocido e importante es Cajal.

Cajal, como filósofo de la Medicina, no era cosa mayor. Sus ideas científicas no creo que fueran de gran envergadura. Pero en cuestiones de investigación es el hombre de más importancia que ha tenido España.

Cajal parece que viene al mundo con un destino. Cincuenta años antes o cincuenta años después, probablemente no hubiera podido hacer lo que hizo.

Esto caracteriza a muchos hombres célebres.

Vi a Cajal de cerca dos veces. Una, cuando leí la memoria de doctorado en San Carlos. Él estaba en el tribunal. No me hizo ninguna pregunta ni observación. La otra vez le vi en un café de la calle del Prado, en una época en que yo fui con alguna frecuencia al Ateneo. Perece que estaba muy entretenido con una rubia gorda, y al vernos a nosotros se levantó bruscamente y se fue.

Don Santiago Ramón y Cajal había nacido en Petilla de Aragón, pueblo que oficialmente pertenece a la provincia de Navarra, pero que es aragonés. Entre aragoneses y navarros de la Ribera hay muy poca diferencia. Era hijo del médico del pueblo [*sic*].

De muchacho había sido insociable y desaplicado. Pero después, cuando su familia se estableció en Zaragoza, se hizo un buen estudiante y terminó la carrera fácilmente. Cuando le llegó el servicio militar, hizo oposiciones a

sanidad, las ganó y fue destinado a Cuba, donde cogió la fiebre amarilla. Luego se doctoró, y poco después comenzó sus trabajos histológicos y montó un pequeño laboratorio para sus experiencias. Hizo por dos veces oposiciones y fue derrotado [sic], hasta que ganó la cátedra de Anatomía de Valencia, donde con motivo del cólera de 1885, tuvo una polémica con el doctor Ferrán.

En 1888 comenzó a publicar sus observaciones personales. Pero, como sus Memorias no llamaban la atención, se decidió a ir a Alemania y se relacionó directamente con Koelliker, investigador suizo, investigador de la Universidad de Wutzsburgo (Baviera). Cajal comenzó a abrirse camino, y en 1892 pasó a Madrid, donde vivió hasta su muerte. Fue en esta época madrileña cuando le llegaron los honores y los homenajes, siendo uno de los primeros la invitación que le hizo la Real Sociedad de Londres en 1984 para presentarse en ella. Luego, al mismo tiempo que el histólogo Golgi, le dieron el Premio Nobel en 1906. El método que empleó Ramón y Cajal en sus estudios histológicos parece que fue el mismo del profesor Golgi, que por entonces era rector de la Universidad de Pavía. Con este método encontró la «neurona», que es la célula nerviosa adulta con su núcleo, sus prolongaciones protoplasmáticas y el cilindro eje.

Al dar a conocer su descubrimiento, Waldeyer, anatómico e histólogo alemán, director del instituto de Berlín, llamó a la célula estudiada por Cajal la «neurona». Después Cajal y Golgi siguieron estudiando las neuronas, y, al parecer, no estaban muy conformes en la forma de relacionarse estas células con el resto del sistema nervioso.

La disidencia dio origen a la hostilidad. El Instituto Nobel dio el premio de Biología [*sic*] del año repartido entre los dos investigadores, y al parecer, al verse el italiano y el español en Estocolmo ni se saludaron ni se miraron con simpatía. Al menos, esto se dijo. Naturalmente, uno no lo ha podido comprobar. Ramón y Cajal parece que estaba más en lo cierto que Golgi en sus teorías del contacto de la neurona con el resto del sistema nervioso.

Dejando a un lado su labor científica de gran importancia, como hombre de ideas filosóficas no fue gran cosa.

Se pude ser un gran investigador y un generalizador mediano y, por el contrario, un investigador pobre y un gran teorizante.

Personalmente, Ramón y Cajal era un hombre hosco, de un aire huraño. Había en él algo de gran rabino. Sentía un localismo y una patriotería un poco absurda. Por mucho entusiasmo que un londinense tenga por su pueblo, no dirá que el Támesis es más caudaloso que el Mississippi: Ramón y Cajal escribía: «¡Los alrededores de Madrid! Menester es tener sentido cromático de oruga para echar de menos el verde mojado y uniforme de los países del Norte y menospreciar la poesía penetrante del gris, del amarillo del pardo y del azul».

El gusto del gris y del pardo es un gusto semítico de gentes del desierto. No sé si Cajal como maestro era bueno o no, pero los que estudiaron con él parece que guardan de su persona un buen recuerdo.

II

(*Informaciones*, 8 de marzo de 1951, p. 6)

«Comentarios a un artículo. La familia de Ramón y Cajal responde a don Pío Baroja»*

Madrid, 5 de marzo de 1951.
Señor don Francisco Lucientes.
Director del diario *Informaciones*.
San Roque, núm. 7.
Madrid.

Muy señor nuestro: En el periódico que tan acertadamente dirige, y número correspondiente al 23 de febrero próximo pasado, aparece, bajo el título «Hombres de ciencia» un artículo debido a la pluma de don Pío Baroja sobre la vida de nuestro padre. Dicho trabajo parece escrito con el deliberado propósito de empequeñecer su figura, no sólo por el tono despectivo empleado, sino también por las inexactitudes en él contenidas. Y como conocemos el hecho de ser la verdad informativa una norma tradicional de ese diario, es por lo que esperamos de su amabilidad se digne hacer pública la presente, al objeto de que queden las cosas en el lugar que les corresponde.

Para el señor Baroja, que afirma haber visto sólo dos veces en su vida a Cajal, este era un hombre hosco y huraño, «que tuvo la fiebre amarilla» y que «un día estaba en un café». Aparte de ello «descubrió la neurona», «parece ser» que estaba más en lo cierto, en la interpretación de ciertos contactos de las neuronas, que Golgi, con el que compartió el Premio Nobel.

Ya empieza el señor Baroja anunciando en su artículo que «no cree que las ideas científicas de Cajal fueran de gran envergadura», opinión esta bastante particular de un hombre que se dedica a la literatura.

Creemos sinceramente que no hay derecho ni razón alguna para que, bajo el título de «Hombres de ciencia», se ponga a la primera figura científica de España a merced de la pluma de un señor que, ignoramos por qué, siempre que se refiere a algún muerto ilustre ha de rebajarlo, si es preciso, hasta su mismo nivel.

De la labor científica de Cajal poco puede el señor Baroja opinar, a pesar de su título de doctor en Medicina, como puede fácilmente colegirse de la referencia que hace a sus trabajos, de los que, a no dudar, debe hallarse más

enterado cualquier estudiante de Medicina, por muy poco aventajado que el tal sea.

Porque un hombre que merced a su exclusivo esfuerzo consiguió los máximos honores a que en la vida puede aspirar aquel que de la ciencia hizo un sacerdocio, es merecedor de algún respeto. Un hombre –repetimos– que fue galardonado con cuantas recompensas fueron instituidas en todos los países para premiar los más altos trabajos científicos, que fue doctor «honoris causa» y miembro de casi todas las Academias del mundo, cuyo constante concurso y colaboración fue solicitado como un preciado honor por las autoridades más reconocidas de la ciencia mundial; un hombre, en fin, cuyo trato fue orgullo legítimo de aquellos a quienes les fue dispensado, merece y es más digno de ser tenido en cuente a la hora de enjuiciarle, y no para servir de tema de un escritor que, por lo menos en esta ocasión, no se ha hallado a la altura de su nombre.

Sin otro particular, y con las gracias más expresivas, le saludan atentamente Luis Ramón y Cajal, F. Ramón y Cajal, Paula Ramón y Cajal, Pilar Ramón y Cajal.

III

(*Pueblo*, 24 de mayo de 1952, p. 10)

«Cajal contra Baroja»**

Usted no puede juzgarme porque no me ha leído

Es como juzgar a Sócrates por tocar la flauta o a Catón por haber de viejo aprendido griego.

Usted no ve el espíritu de los libros. Critica usted a Juan Jacobo sin fijarse en que su título de gloria no es el «Diccionario musical», ni el «Emilio», ni siquiera el «Contrato social» –peligroso y lleno de inepcias– sino «Julia», donde se revela un escritor admirable y de exquisita sensibilidad y con un sentimiento de la naturaleza que los románticos imitaron después.

Usted no ve que los libros de Plutarco tienen un sabor pedagógico (imitación de los héroes), mientras que Diógenes Laercio es un erudito ramplón de estilo y que sólo habló en sus testamentos en contra de las debilidades de los astrónomos. En realidad, para conocer a Epicuro hay que leer el poema de Lucrecio. En resumen, Laercio es oscuro y deshilvanado. Tampoco ha comprendido usted a Tácito, ni a Suetonio.

Llama usted tartufismo a exponer reglas y consejos para la juventud, que han merecido aplauso (siete ediciones), y hacerlo como era razón, en estilo llano y comprensible.

¡Que no me revelo como pensador! ¿Para qué? Primero, sé más que nadie que no lo soy, y, además, para estimular la voluntad de la juventud estudiosa (pues a ella se dirige el libro), ¿qué falta me hace a mí mostrarme filosofo? Fuera pedante e incongruente.

¿Es que se enfada porque no revelé yo allí ideas disolventes?

¡Pero hombre de Dios! ¿Cuándo ha visto usted que eso se pueda hacer en un discurso académico y ante compañeros, todos o casi todos fervientes católicos?

De proceder como usted desea, el discurso no se hubiera escrito o me lo habrían devuelto, y la cusa del nacionalismo nada habría ganado.

Usted no es español. Con un cinismo repugnante trató usted de eludir el servicio militar, mientras los demás nos batimos en Cataluña, fuimos a Cuba, enfermamos en la manigua, caímos en la caquexia palúdica y fuimos repatriados por inutilizados en campaña. Y luego, enfermos, tratamos de estudiar y trabajar para enaltecer a la Patria, no con noveluchas burdas, locales, encomiadoras de condotieros y conspiradores vascos, sino luchando con la ciencia extranjera a brazo partido.

Si yo fuera Gobierno, a los malos españoles como usted, que cifran su orgullo y tienen a fruición despreciar los prestigios de la raza española, los condenaría a penas de azotes y después a una desecación lenta, pero continua, en Costa de Oro. Creo que así nos dejarían en paz.

IV

(*Informaciones*, 29 de mayo de 1952, p. 1)

«Una polémica póstuma. "Yo no contesto a un señor que murió hace muchos años", dice Baroja hablando de Cajal»

En los medios intelectuales está siendo objeto de viva discusión una carta publicada por la revista *Índice*, escrita por nuestro gran don Santiago Ramón y Cajal hace muchos años, y en la que se leen duras invectivas contra nuestro también grande don Pío Baroja. El ilustre profesor Laín Entralgo, rector de la universidad de Madrid, hizo alusión el sábado en un gran discurso a este escrito, lo cual ha motivado que el debate se ponga al rojo vivo. Dato curioso es que el único que en momento tan crítico conserva su sangre fría es el propio Baroja, al que hemos visitado esta mañana.

–Como no salgo ni frecuento tertulias ni leo periódicos, apenas si me había enterado de nada de eso que usted me cuenta.

–¿No piensa contestar?

–¿Cómo quiere usted que conteste ahora a un señor que murió hace dieciocho años? Dirían que abusaba, en vista de que el muerto no puede rebatirme.

–Sin embargo…

–Mire usted, a mí nunca me ha importado gran cosa que se metan conmigo ni los vivos ni los muertos. Me es igual. A lo único que aspiro ya es a tener una buena chimenea encendida en invierno y una ventana desde la que se vea un poco el verde del verano.

*El periódico *Informaciones* encabezaba la misiva con este largo escrito: «Hemos recibido una carta de la familia del gran hombre de ciencia español don Santiago Ramón y Cajal, con la que responden a un artículo publicado en *Informaciones* por nuestro ilustre colaborador Pío Baroja. Repetidas veces ha explicado *Informaciones* que sus colaboradores expresan sus propias opiniones de las que se hacen responsables con sus firmas, y nuestra Dirección sólo requiere unos límites del lenguaje y de buen gusto que, en otro caso, nunca fueron sobrepasados.

Informaciones, por otra parte, exaltó siempre la categoría y el sólido prestigio de Ramón y Cajal, mundialmente famoso y ganador para España de un Premio Nobel, y estimó que el artículo del gran escritor Pío Baroja se limitaba a definir desde su propio punto de vista la silueta humana del ilustre hombre de ciencia. El propio Ramón y Cajal no desdeñó ese mismo estilo directo y personal al juzgar algunos de sus contemporáneos en sus importantes libros literarios. Claro está que no puede ser el mismo punto de vista sobre una persona el que sustenten sus hijos que el que sustente otro gran hombre, contemporáneo suyo y dotado de una personalidad paralela, aunque en otra rama de la popularidad. En cualquier caso, no vacilamos en publicar el texto de la carta que se nos remite, como un homenaje más a la gloriosa figura histórica de Ramón y Cajal, por quien tanta admiración sentimos todos los españoles».

**El diario *Pueblo* introducía la carta con este párrafo: «Baroja, arbitrario e injusto, a veces, con sus contemporáneos –lo cual, por lo demás, suele ser achaque de grandes talentos–, aludió a los escritos de don Santiago con cierto o manifiesto desdén. Se refería don Pío, claro está, al valor literario o filosófico o simplemente de alta docencia de algunos libros de Cajal, de aquellos que escribió en los últimos años de su vida. Nosotros no estamos de acuerdo con don Pío, aunque le admiramos. Cajal tampoco, naturalmente. Pero las cuartillas donde don Santiago se defiende y ataca no son conocidas del lector español, por la sencilla razón de que permanecían inéditas hasta hoy. Aquí van las razones con que Ramón y Cajal replica a Baroja con violencia y acritud, dignas de las críticas acaso ligeras del escritor vasco. ¡Significativa y curiosa lección de hasta dónde puede llevar el choque de dos temperamentos y dos visiones del mundo y de las cosas…!». Fernández Santarén (2014: 607-608) registra esta carta, pero con alguna discrepancia en la distribución de párrafos: aparecen unidos los párrafos cuarto y quinto y sexto y séptimo.

Bibliografía citada

ARA TORRALBA, Juan Carlos (2002), «Pío Baroja. Impiedades textuales», en Juan Carlos Ara Torralba y José-Carlos Mainer (eds.), *Los textos del 98*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

BAROJA, Pío (1973 [1911]), *El árbol de la ciencia*, Madrid, Car Raggio.

BAROJA, Pío (1982 [1944]), *Familia, infancia y juventud*, Madrid, Caro Raggio.

BAROJA, Pío (1983 [1947]), *Galería de tipos de la época*, Madrid, Caro Raggio.

BAROJA, Pío (1985 [1917]), *Juventud, egolatría*, Madrid, Caro Raggio.

BAROJA, Pío, (1998$_a$), *Obras completas XIII, ensayos I*, Barcelona, Círculo de Lectores.
BAROJA, Pío (1998$_b$), *Obras completas XIV, ensayos II*, Barcelona, Círculo de Lectores.
CALVO CARILLA, Luis (1998), *La cara oculta del 98*, Madrid, Cátedra.
CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco (2021), *Cajal*, Madrid, Alianza.
CARO BAROJA, Julio (1986), Los Baroja. *Memorias familiares*. Madrid, Taurus.
CELMA VALERO, María Pilar (1995), «¿Generación del 96, del 98 o Modernismo?», *Castilla*, n.º 20, pp. 47-54.
COMTE, Auguste (1839), *Cours de philosophie positive*, vol. IV, Paris, Bachelier-Inprimeur-Librerie.
FUSTER, Francisco (2014), *Baroja y España: un amor imposible*, Madrid, Fórcola.
GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (1997), *Los cuentos de Pío Baroja. Creación, recepción y discurso*, Madrid, Pliegos.
GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel (2023), «Escritos de Pío Baroja en la prensa española desde el final de la Guerra Civil hasta 1955. Recuperación de los desconocidos», *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*, 11, pp. 361-388.
GRANJEL, Luis S. (1973). *La generación del 98*, Salamanca, Anaya.
LÓPEZ PIÑERO, José María (2006), *Santiago Ramón y Cajal*, Valencia, Universidad de Valencia.
MARÍAS, Julián (1975), *Literatura y generaciones*, Madrid, Espasa Calpe.
ORTEGA Y GASSET, José (1923), «La idea de las generaciones», en *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 13-26.
RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1899), *Reglas y consejos sobre la investigación biológica*, Madrid, Imprenta Fortanet.
RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1917), *Recuerdos de mi vida, T. II. Historia de mi labor científica*, Imprenta y Librería de Nicolás Moya.
SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (2021), *Pío Baroja, a escena. Una biografía a contrapelo*, Sevilla, Renacimiento.
SHAW, Donald (1985), *La generación del 98*, Madrid, Cátedra.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 81-98
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24815

Autoficción, docuficción y memoria familiar del exilio republicano en *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler

Autofiction, docufiction, and family memory of the republican exile in *La fiesta del oso* (2009) by Jordi Soler

Luisa García-Manso

Autoría:
Luisa García-Manso
Universiteit Utrecht. Nederland
m.l.garcia-manso@uu.nl
https://orcid.org/0000-0002-2236-0977

Citación:
García-Manso, Luisa (2024). «Autoficción, docuficción y memoria familiar del exilio republicano en *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 81-98. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24815

Fecha de recepción: 15/03/2023
Fecha de aceptación: 13/12/2023

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Luisa García-Manso

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Jordi Soler, escritor mexicano residente en Barcelona procedente de una familia de catalanes republicanos exiliados, es el autor de *La fiesta del oso* (2009), una novela que fue incluida posteriormente en *La guerra perdida* (2012), trilogía que, al igual que otras producciones culturales creadas por los nietos del exilio republicano español de 1939, reflexionan sobre la memoria familiar del exilio. *La fiesta del oso* narra la investigación del narrador en torno al paradero de su tío abuelo Oriol, un soldado republicano cuyo rastro se pierde durante la Retirada, cerca de la frontera con Francia. Con el paso de los años, la familia lo da por muerto, con la excepción de Arcadi, hermano de Oriol y abuelo del narrador, que prefiere creer que Oriol seguía vivo en algún lugar, convertido en un pianista de éxito. Tras impartir una conferencia, el narrador recibe una foto familiar y una carta en la que se sugiere que Oriol no murió como la familia pensaba. Esta noticia da comienzo a las pesquisas del narrador, quien conduce desde Barcelona hasta los Pirineos en busca de más información. Este artículo analiza cómo interactúan los elementos ficcionales y documentales en la narración en un proceso de desmitificación de la memoria familiar. La identificación autoficcional del nombre del narrador con el nombre del autor real y el uso de técnicas docuficcionales le aportan una

impresión de autenticidad al relato. Sin embargo, la dimensión documental de la narración choca con la interpretación irónica y la estilización extrema de personajes y situaciones. De hecho, los personajes son frecuentemente comparados con criaturas procedentes de los cuentos populares y de la leyenda pirenaica del oso y la doncella. En última instancia, la indagación del narrador revela que el tío abuelo Oriol no es el héroe y la víctima que su familia creía, sino un ser mezquino y vil, un victimario, rompiendo así con el mito familiar.

Palabras clave: novela española contemporánea; posmemoria; desmitificación; cuentos populares; folclore pirenaico.

Abstract

Jordi Soler is a Mexican writer who lives in Barcelona and stems from a family of Catalan Republican exiles. In 2009, he publishes *La fiesta del oso* [*The Bear's Festival*] (2009), a novel later included in the trilogy *La guerra perdida* [*The Lost War*] (2012). Said trilogy, like other cultural productions created by the grandchildren of the Spanish Republican exiles of 1939, reflects on family memory. *La fiesta del oso* depicts the narrator's quest for information about the whereabouts of his great uncle Oriol, a Republican soldier whose trail was lost near the French border. Over the years, the family presumed him dead, with the exception of Arcadi, Oriol's brother and the narrator's grandfather, who preferred to believe that he survived somewhere as a successful pianist. After giving a talk, the narrator receives a family picture and a letter suggesting that Oriol didn't die as the family thought. This news triggers the research of the narrator, who drives from Barcelona to the French Pyrenees in search of further information. This article analyses how fictional and documentary elements interact in the narration to demystify the family memory. The auto-fictional correspondence between the names of the narrator and the real author and the use of docufictional techniques give an impression of authenticity. However, the documentary dimension of the narrative collides with the ironic interpretation and extreme stylisation of characters and situations. In fact, the characters are frequently compared with the creatures of folk tales and the Pyrenean legend of the bear and the maid. Ultimately, the narrator's inquiry reveals that great uncle Oriol is not the hero and victim his family expected him to be, but a vile victimiser, destroying the family myth.

Keywords: contemporary Spanish narrative; postmemory; demythifying; folk tales; Pyrenean folklore.

La guerra civil española y la consiguiente victoria franquista causaron el exilio de cientos de miles de personas que se vieron forzadas a dejar sus hogares ante el temor de la represión. El impacto de este desplazamiento masivo no solo afectó a los propios exiliados, sino también a las generaciones venideras, a los descendientes que forjan su identidad en un país del que se sienten parte, al tiempo que negocian la construcción de esa identidad con la memoria de sus

antepasados. En las últimas décadas, la generación de los nietos ha recogido el testigo de la memoria con producciones culturales que reflexionan sobre la experiencia del exilio y su herencia identitaria. En algunos casos, los creadores de las obras se revelan como sujetos implicados en la historia que desean transmitir, abordando historias relacionadas con su propia familia, como ocurre en la novela *La abuela civil española* (2014), de Andrea Stefanoni (Buenos Aires, 1976), que rememora la vida de sus abuelos, marcada por la Guerra Civil, la cárcel y la huida hacia el exilio en Argentina; *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (TNT, Terrasa, 1-10-2015), una propuesta escénica de Pablo Fidalgo (Vigo, 1984) que trata sobre su tío abuelo, quien se exilió en Argentina después de haber sido encarcelado durante la guerra;[1] o el documental *Un exilio, película familiar* (2017), de Juan Francisco Urrusti (México D.F., 1954), basado en los testimonios de sus padres y abuelos, exiliados en México en 1939. Estas tres obras proponen una indagación en la memoria familiar del exilio en clave de homenaje y con una clara intención de reivindicación identitaria, una aproximación que también está presente en otras creaciones en las que no existe un vínculo familiar manifiesto entre la figura autorial y los personajes abordados.

En el ámbito de la narrativa, destacan también *Los rojos de ultramar* (2004), *La última hora del último día* (2007) y *La fiesta del oso* (2009), de Jordi Soler (Veracruz, 1963), novelas que han sido publicadas posteriormente en un único volumen titulado *La guerra perdida* (2012)[2] y que abordan la intrahistoria del exilio republicano de 1939 a través de las memorias familiares de sus respectivos narradores. A pesar de que las tres novelas se pueden leer de forma independiente, presentan ciertas conexiones a través de personajes como el abuelo Arcadi, que aparece en todas las novelas; el tío abuelo Oriol, mencionado en la primera y tercera novelas; y espacios emblemáticos de la memoria del exilio como la frontera hispanofrancesa y el campo de refugiados que se extendía en la playa de Argelès-sur-Mer, tematizados tanto en la primera

1. El texto dramático ha sido publicado en el volumen *Tres poemas dramáticos* (Fidalgo Lareo, 2015).
2. El narrador de *La fiesta del oso* ofrece una explicación del alcance del título de esta trilogía: «me siento como quien jala la punta de una raíz y al tirar de ella descubre que es mucho más larga de lo que había calculado y que toda esa longitud no es más que una mínima parte de la red de raíces que va ganando grosor conforme se acerca al tronco de un árbol enorme, que está muchos metros más allá, y que es la criatura que mantiene viva todas esas raíces, un árbol inmenso y saludable que me gustaría llamar La Guerra Perdida» (Soler, 2009: 9).

como en la tercera novela.[3] Jordi Soler nació y creció en La Portuguesa, una plantación fundada por su abuelo y otros exiliados en la selva veracruzana, aunque desde hace años reside en Barcelona, la ciudad de procedencia de su familia materna. Forma parte de la generación de los nietos del exilio republicano español de 1939, marcada por el deseo de sus abuelos de regresar a España y la imposibilidad de dicho regreso, lastrado ante el desarrollo de los acontecimientos y la consolidación del régimen franquista, una cuestión sobre la que se preocupa especialmente la novela *Los rojos de ultramar*, en la que el abuelo del narrador llega a participar en un complot internacional para matar a Franco. *La última hora del último día,* por su parte, se centra en la compleja acogida e inserción de los exiliados en la sociedad mexicana y en la identidad híbrida del narrador, quien a su regreso al lugar donde creció se siente como un intruso. En el presente ensayo, me voy a centrar en *La fiesta del oso*, una novela divergente si la comparamos con otras obras vinculadas a los descendientes del exilio republicano de 1939 mencionadas más arriba, debido al proceso de desmitificación al que se somete la memoria familiar.

En *La fiesta del oso*, el narrador y protagonista de la novela, quien se identifica a sí mismo como Jordi Soler, emprende una investigación en torno a los derroteros de su tío abuelo Oriol, desaparecido durante la Retirada, tras recibir una fotografía y una carta en la que un tal Noviembre Mestre asegura que sobrevivió al cruce de la frontera. Hasta entonces, la familia del narrador lo había dado por muerto. Oriol, malherido de una pierna que finalmente tendría que serle amputada, consigue avanzar entre la nieve e incluso cargar durante parte del ascenso con otro soldado herido, pero su pista se pierde en la montaña. Tan solo el abuelo Arcadi mantuvo la esperanza de que su hermano, un «soldado accidental que había interrumpido su carrera de pianista para ir a la guerra» (15), hubiera sobrevivido «cojo pero saludable, y además laureado por su desempeño en el piano de la orquesta sinfónica de, pongamos, Buenos Aires» (Soler, 2009: 24). A medida que el narrador hace acopio de testimonios y archivos sobre su tío, se va revelando que el sofisticado pianista imaginado por Arcadi es en realidad un hombre mezquino y vil, capaz de traicionar a las personas que lo ayudaron y de cometer los peores crímenes.

No es la primera vez en la que se producen relatos desmitificadores del pasado familiar desde la perspectiva de la generación de los nietos de la Guerra

3. Tanto en *Los rojos de ultramar* como en *La fiesta del oso,* Jordi Soler dedica capítulos a describir la experiencia que los personajes de Arcadi y Oriol tuvieron del cruce de la frontera durante la Retirada, uno de los hitos del exilio republicano de 1939 que, por su carácter masivo y las condiciones trágicas en que se produjo, dejaron una impronta en los relatos de los propios exiliados y exiliadas (Amo Sánchez, Carrillo & Galéra, 2021).

Civil, aunque dicha desmitificación se ha producido sobre todo en la manera de representar a los antepasados pertenecientes al bando de los vencedores. Pensemos, por ejemplo, en novelas como *El monarca de las sombras* (2017), de Javier Cercas, u *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), de Cristina Fallarás, en las que los narradores –cuyos nombres coinciden también con el de los autores– reflexionan sobre las experiencias vitales de figuras familiares que les incomodan. En ambos casos, la indagación en la memoria se plantea como un proceso necesario, en cierto modo terapéutico para sus narradores. La novela de Soler es comparable a estas en la medida en que el tío abuelo Oriol, a pesar de pertenecer al bando de los vencidos, acaba convertido en un victimario que desvalija y denuncia a otros refugiados, traicionando por lo tanto los ideales republicanos. Además, los mecanismos ficcionales y la estilización fabulosa de los personajes juegan un importante papel en la novela de Soler, hasta el punto de que contrarrestan el impulso realista y documental que suelen perseguir las técnicas autoficcionales y docuficcionales tan frecuentes en la narrativa memorialista (Hansen & Cruz Suárez, 2012). A mi modo de ver, estos mecanismos contradictorios de fabulación y documentación contribuyen a favorecer el proceso de desmitificación de la memoria familiar del narrador, al tiempo que se distancia del tono solemne con el que se suele abordar la literatura de la memoria.[4]

Técnicas auto– y docuficcionales

Como comentaba más arriba, las tres novelas de la trilogía *La guerra perdida* se pueden leer de forma independiente, aunque están relacionadas mediante un entramado intratextual que conecta personajes, espacios y temas. En *La fiesta del oso* nos encontramos con un narrador en primera persona que se parece mucho, aunque no es exactamente igual, a los innominados narradores de las novelas anteriores que conforman la trilogía. Los tres narradores son nietos de un exiliado de origen catalán llamado Arcadi, fundador de la plantación La Portuguesa en Veracruz, México, pero el primero de ellos afirma ser profesor de antropología, mientras que el segundo es un escritor que vive en Barcelona y el tercero, además de ser un escritor que vive en Barcelona, se llama Jordi Soler y ha publicado la novela *Los rojos de ultramar*. Este último narrador es, por lo tanto, autoficcional. Si nos atenemos a la definición más restrictiva de la

4. Véase García-Manso (2018) para un análisis de otras obras literarias hispánicas de la memoria en las que se utilizan recursos formales y expresivos como, por ejemplo, el lenguaje irreverente, lo grotesco y el humor negro para subvertir los discursos oficiales sobre el pasado reciente.

autoficción, para poder considerar una novela dentro de ese registro es necesario que se produzca una identificación nominal entre el autor, el narrador y el protagonista (Lecarme, 1993: 227; Alberca, 2007: 128; Pozuelo Yvancos, 2010: 17). En *La fiesta del oso*, se produce dicha identificación nominal en el segundo capítulo de la novela, cuando, el narrador, tras referirse a que se ha comprometido a impartir una conferencia en Argèles-sur-Mer, incluye un póster de la misma en el que figuran el nombre y la fotografía de Jordi Soler junto a las portadas de las ediciones en español y en francés de su novela *Los rojos de ultramar* (Soler, 2009: 28).[5] Según Alberca, «la mera aparición de un nombre idéntico al del autor en un relato es una invitación a que el lector reconozca la figura de este en el texto, aunque dicha identificación quede inmediatamente atenuada o desmentida al producirse en el contexto de una ficción» (2007: 128-129). Efectivamente, a pesar de que el póster de la conferencia reproducido al comienzo de la novela evoque la existencia del autor y de la conferencia en el nivel extraliterario, el relato contiene sobrados elementos ficcionales, entre los que destaca la estilización de algunos personajes y escenas inspirados en los personajes de los cuentos populares y en el folclore de los Pirineos en que transcurre la mayor parte de la historia.

La reproducción del póster de la conferencia constituye, además, un recurso propio de la docuficción, definida esta como «un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y funcionales» (Tschilschke & Schmelzer, 2010: 16).[6] La conferencia, organizada por la asociación FFREEE – «Fils et

5. Bieder considera que el hecho de que los respectivos narradores de *Los rojos de ultramar* y *La última hora del último día* no tengan nombre facilita su asimilación con el autor, sin precisar si se trata de autoficción (2007: 385). Por su parte, Liikanen afirma que *Los rojos de ultramar* es una autoficción en la medida en que «los paratextos favorecen una lectura autobiográfica» (2013: 83). Samper Cerdán evalúa las tres novelas de *La guerra perdida* como autoficcionales, señalando que en ningún momento aparece el nombre del autor-personaje (2016: 205). De igual manera, Gansbeke y Vandebosch sostienen que los narradores de las tres novelas son autoficcionales, destacando los paralelismos biográficos con el autor real (2017: 242), aunque tampoco mencionan que únicamente en el caso del narrador de *La fiesta del oso* se produzca una identificación nominal con el autor a través del póster. Aunque la mayor parte de los teóricos de la autoficción defienden la necesidad de la identificación nominal, para algunos basta con que «determinados elementos paratextuales induzcan al lector a identificar al narrador de la obra con el autor» (Casas, 2010: 194).

6. Según la clasificación de Tschilschke y Schmelzer, esta técnica coincide con el tipo de docuficción en el que se integran materiales documentales en forma de texto o imágenes en un relato ficcional con el fin de aproximar la ficción a lo documental, que a diferencia de la primera es susceptible de verificación (2010: 16). La incorporación del póster, en definitiva, promueve la autentificación de una parte de la historia narrada.

Filles de Républicains Espagnoles et Enfants de l'Exode» (Soler, 2009: 30), ocurre en una fecha y un lugar relevantes para la memoria familiar y colectiva del exilio republicano: el 14 de abril de 2007 en Argelès-sur-Mer[7], en el marco de los actos conmemorativos en torno al aniversario de la proclamación de la II República y en el lugar en el que se situaba uno de los campos de refugiados franceses, donde estuvo recluido el abuelo del narrador, aspecto que se aborda en *Los rojos de ultramar*. Además, es la entrega de una fotografía –reproducida en la cubierta del libro en su primera edición– la que da comienzo a las pesquisas del narrador, un recurso docuficcional comparable al del póster. Tal y como ha analizado Martínez Rubio, en la narrativa memorialística hispánica que tematiza la investigación de un escritor, es recurrente el motivo del arranque por azar de la investigación, a modo de detonante que genera la obsesión del narrador por completar una historia (2015: 196 y ss.).

Al mismo tiempo, la novela hace uso de un estilo y un lenguaje próximo al de la crónica que hace parecer, a ojos del lector, que lo que se narra se corresponde con sucesos ocurridos en la realidad. El narrador insiste en diferenciar aquello que se sabe que ocurrió de aquello que supone o imagina. La novela comienza, de hecho, con esta fórmula: «Se sabe que el estallido de la primera bomba pasó a rastras, como un animal, por debajo de su catre» (Soler, 2009: 11). A lo largo del capítulo 1, el narrador va repitiendo la expresión «se sabe que…» para marcar los hechos probados y matiza, de cuando en cuando, aquellos sucesos que «quizá» (11) o «probablemente» (12) ocurrieron, así como lo que desconoce: «no sé cuánto tiempo habrán resistido» (19), «no se sabe cuántas horas batalló Oriol contra la tormenta» (22). Este tipo de fórmulas se repiten en aquellas partes de la novela dedicadas a la reconstrucción de acontecimientos del pasado, como el capítulo 5, en el que se hace referencia a los rescates efectuados por Noviembre Mestre en los Pirineos y los asaltos perpetrados por Oriol, y el capítulo 8, donde se narra la obsesión de Oriol con las dos niñas del bosque, que culminará con la muerte violenta de una de ellas y el aprisionamiento de Oriol.

Conforme se avanza en el relato, el narrador va desvelando los frutos de sus pesquisas en torno al paradero de su tío abuelo Oriol, mencionando de cuando en cuando los archivos, actas policiales y testimonios de donde ha obtenido su información, como si de una investigación auténtica se tratara. Por ejemplo, la información sobre el primer asalto de Oriol a una familia

7. En un boletín de la asociación se anuncia dicha conferencia (FFREEE, 2007: 1), si bien el hecho de que esta se celebrara o no en el nivel extraliterario no es en sí mismo pertinente. Lo interesante, más bien, es el uso intencionado del recurso documental con la finalidad de darle al lector una impresión de autenticidad autobiográfica.

judía que se había internado en las montañas aparece «textualmente [en] el acta de donde he extraído estos datos, un viejo documento que encontré en el archivo de la alcaldía de Serralongue, mientras buscaba información sobre Oriol» (68). El narrador reflexiona también sobre el carácter de los archivos encontrados, como cuando baraja la posibilidad de que la denuncia de la señora Grotowsky, una de las personas a las que Oriol habría robado aprovechándose de su situación vulnerable, fuera escrita por ella misma, de manera que su testimonio supondría «una transmisión directa y limpia» (75). Asimismo, reproduce las palabras textuales de personas a las que él mismo entrevistó con una grabadora, llegando incluso a ironizar sobre la posibilidad de abrumar al lector con tantos datos:

> En todos estos pueblos, según he ido comprobando, hay siempre un par de viejos que recuerdan al gigante que pasó hace un montón de años por ahí, y para no abrumar citaré nada más a uno, a Ferran Casademunt, habitante de Fullabullida, que dijo textualmente al micrófono de mi grabadora: «Era tan grande y su galope tan veloz que durante unos minutos pensé que lo que venía hacia el pueblo era un caballo»; de esta declaración del señor Casademunt es de donde he sacado la imagen de su paso rumboso y chachachánico, y de esta otra que será, lo prometo, la última que cito, he extraído la dimensión de su exuberante velocidad; la recopilé en Mataboja y fue dicha por Evangelina, una viejecita que no quiso revelarme su apellido por miedo a no sé qué, quizá a mi magnetófono que es un cacharro muy moderno y a sus ojos sospechoso: «Sus pasos iban dejando una nube de polvo» (Soler, 2009: 100-101).

Como se puede observar en el fragmento citado, la ironía no se halla únicamente en la intención manifestada de no abrumar al lector, sino también en el tipo de información que el narrador pretende ratificar con los testimonios que aporta, ya que se trata precisamente de una de las partes del relato en las que se potencian los elementos ficcionales inspirados en las criaturas fantásticas de los cuentos populares, lo que resulta en una mezcla de recursos documentales y ficcionales no exenta de cierta comicidad. Aunque en la mayor parte del relato es la mirada del narrador la que deforma la realidad con comparaciones y apreciaciones que apelan al acervo cultural de los cuentos tradicionales, aquí y allá aparecen personajes que corroboran sus descripciones, como cuando comenta que Noviembre y Oriol eran conocidos burlonamente por los vecinos de la zona como «la bête et le petit soldat» (61), o cuando alude a que los soldados auxiliados por Noviembre «en su asombro no sabían si estaban siendo rescatados por un espíritu del bosque o secuestrados por el hombre de las nieves» (63).

Personajes y motivos inspirados en los cuentos populares y el folclore pirenaico

El narrador autoficcional, las técnicas docuficcionales y el lenguaje propio de la crónica de investigación se combinan con la descripción estilizada de un conjunto de personajes fabulosos extraídos del mundo de los cuentos populares. Como hemos visto, el narrador se preocupa por señalar la procedencia documental de su información, venga esta de las entrevistas que va manteniendo con las personas que conocieron a Oriol o de actas y denuncias encontradas en comisarías y ayuntamientos. Sin embargo, paralelamente, la historia se va poblando de personajes y situaciones extravagantes que han llevado a Juan Vilá a describir la novela como un «cuento de hadas o cuento macabro» (2009) y a Gansbeke y Vandebosch a analizar la vena grotesca y carnavalesca del relato (2017: 249-250). A esto se suma la revivificación de la leyenda del oso y la doncella, que es motivo en la actualidad de celebración de una fiesta ritual en algunos pueblos de los Pirineos donde se desarrolla la historia. Así pues, el aparato documental y referencial sobre el que se monta la novela se ve modulado por los recursos propios de la ficción, como supone la introducción de personajes y motivos inspirados en los cuentos populares y en las tradiciones de los Pirineos. Estos personajes y motivos, aunque no llegan a romper con la necesaria verosimilitud de todo relato, hacen menos creíble el anclaje factual de los hechos narrados en la realidad extraliteraria, un aspecto que se ve acentuado por la ironía y el humor con que el narrador los presenta.

El personaje de Noviembre Mestre aparece representado de forma estilizada como un gigante bonachón, que por sus hazañas rescatando a refugiados en los Pirineos alcanza la envergadura de héroe: «La figura del gigante patrullando todas las noches esa ladera del Pirineo me fascinó desde la primera conversación que tuve con él» (Soler, 2009: 41). Tal y como ocurre en los cuentos populares, su apariencia causa admiración y miedo: «una criatura que invitaba a gritar de pánico, pues llevaba la barba salvajemente alborotada y la greña estructurada como un huracán donde convivían briznas, hojas y una rama con el colgajo goteante y festivo de dos moras salvajes» (101). Después de haber estado preso en España por sus labores de socorro a los refugiados, manifiesta su júbilo en su regreso a los Pirineos con «una ráfaga de golpes en el pecho» y una «metralliza de gritos» que causan «la carrera de una libre y el vuelo arrebatado de un águila calva» (102). Aunque, por lo general, aparece caracterizado con atributos positivos, la imagen del personaje adopta tintes terroríficos cuando el narrador lo sorprende comiendo un ciervo, sentado a horcajadas sobre el animal: «cogía con las dos manos una pata que le había arrancado y la acometía a dentelladas con una violencia que me desconcertó,

que me pareció imposible en una persona; devoraba su alimento con una violencia que lo hacía verse como un animal, con los antebrazos y el pecho y la barba y la greña llenos de sangre» (72-73). La reacción del narrador ante el festín de su amigo resulta cómica, pues retrocede con cuidado de no ser visto ni *olido*: «me ayudó que tenía el viento de cara, un viento ruidoso y espeso que impidió que el gigante me oyera, o me oliera, porque en más de una ocasión, paseando con él, lo había visto inspeccionando el aire con la nariz, con la cabeza echada hacia atrás, la boca abierta y las aletas nasales dilatadas, como un oso» (73).

Otros personajes sometidos a una estilización propia de los cuentos populares son Sonia, la «vagabunda», que acude a la conferencia del narrador para entregarle la carta y la foto de parte de Noviembre Mestre; Isolda, una curandera pirenaica con apariencia de bruja;[8] y las hijas de Isolda, dos niñas que Oriol confunde con «una criatura del bosque» (103). El propio Oriol será caracterizado como un ogro en el capítulo donde persigue a las hijas de Isolda (109-110). Al igual que en las narraciones populares, la vagabunda, como portadora del mensaje de Noviembre, cumple con el cometido de incitar al protagonista a iniciar una búsqueda digna de un relato de aventuras, al tiempo que, por su apariencia siniestra y su actitud sarcástica, presagia el oscuro desenlace de la historia.[9] El capítulo 2 en el que hace su primera aparición contiene otro signo de mal augurio aún más rocambolesco, protagonizado por dos gatos que se pelean por un hueso de pollo «con una saña que me dejó estremecido» (32).

8. Isolda tiene «ojos de un verde abismal» (Soler, 2009: 50) y cuando le amputa la pierna a Oriol, salvándole la vida, el narrador la imagina «alumbrada por el fuego, tirante y tensada por el esfuerzo que demanda la operación, la musculatura pintada a rayas en el cuello y más allá de las clavículas, un hombro que ha quedado al aire y que refulge cada vez que crece en la chimenea una llamarada solferina, la vorágine del pelo, negro, espeso, milenario, pelo que más parece un dominio del reino vegetal» (50-51). Más allá de la apariencia y de su oficio, la reacción de los animales ante su presencia hace pensar en una bruja: «en cuanto aquella mujer puso los pies dentro de la casa, la cabra, que hasta ese momento había observado una mansedumbre agónica, se incorporó y comenzó a brincar y a dar unos chillidos ensordecedores» (50).

9. «Al final del acto se acercó a la mesa una mujer que llevaba vestido negro, la cabeza cubierta con una pañoleta y un trapo pardo y ruinoso amarrado al cuello que hacía las veces de foulard; media hora antes la había visto sentada en la última fila y había pensado que era un personaje verdaderamente extraño, […] parecía una vagabunda. A fuerza de empujones fue abriéndose paso entre la docena de personas que se habían acercado a la mesa para que les firmara el libro, utilizaba una violencia excesiva y la gente no se atrevía a decirle nada porque su aspecto era raro, era feo y siniestro para decirlo con toda precisión. Lo primero que hizo cuando por fin llegó a la mesa, fue dedicarme una mirada larga, reprobatoria y cargada de sorna, acentuada por una encía despoblada que afloró debajo de su media sonrisa» (Soler, 2009: 29).

Al final del capítulo, Soler se acerca a acariciar a uno de los gatos y descubre que está muerto (37).

El espacio agreste en que transcurre gran parte de la novela, los Pirineos, también aparece estilizado ante la mirada del narrador: «bajé las ventanillas para contagiarme del entorno, un bosque con parches de selva de un verde infeccioso lleno de marañas y tentáculos que inmediatamente me recordó, porque eran [*sic*] finales de abril y no había ni rastro de nieve y había sol, a la selva de Veracruz donde nací» (43). Se trata de un entorno, además, con el que los personajes de la historia se mimetizan: en el caso de Oriol, debido a que «en esos años de bosque y vida prehistórica, efectivamente se había animalizado, se había insensibilizado» (119); en el caso de Noviembre, porque la visión de su cuerpo muerto, tendido sobre una mesa donde le velan sus vecinos, evoca «una réplica de la montaña, su reproducción a escala con sus cumbres y sus valles, sus abismos y sus hendiduras, su magno corpus ramificándose y desvaneciéndose hacia la tierra plana» (142).

Como avanzaba antes, en *La fiesta del oso* se revitaliza una leyenda pirenaica que el narrador cuenta al comienzo del último capítulo de la novela y que es motivo de celebración anual de un rito, una fiesta popular que tiene lugar en varios pueblos de los Pirineos Orientales, a la cual se refiere el título de la novela y que se escenifica en las páginas finales. Según la leyenda, un oso raptó a una joven pastora y la llevó a su cueva, de donde fue rescatada indemne por los lugareños, quienes inmovilizaron al oso con cuerdas y lo llevaron al pueblo. Tras la captura, el animal fue sometido a «un violento proceso de civilización que es la parte que se representa en las calles de Prats del Molló cada 18 de febrero, durante la jornada de la *Fête de l'ours*» (136). Antes de relatar la leyenda, el narrador incluye varios guiños a la misma, a través de las frecuentes comparaciones entre los personajes de Oriol y Noviembre con un oso. La bipolaridad del oso legendario, presentado en un principio como una fiera que ataca y mata a varias cabras y luego como un animal amansado «por la belleza de la muchacha», ante la cual no opone resistencia, parece reproducirse en la personalidad de los dos personajes: por un lado, la candidez y heroicidad del gigante; por otro, la mezquindad y violencia de Oriol. Así pues, Oriol se correspondería con la vertiente animal de la figura de la leyenda pirenaica, mientras que el gigante representaría su cara más humana.[10]

10. La comparación se hace explícita en el capítulo 8 en el que se narra el asesinato perpetrado por Oriol y es calificada por el narrador de «extravagante circularidad»: «Oriol, mientras caminaba por el bosque dándole rienda suelta a sus lamentables reflexiones, cargaba en el hombro a la niña, como he dicho, de la misma forma que el gigante lo había cargado a él la noche en que le había salvado la vida; pero también, por segunda

Varios paralelismos potencian la «macabra simetría» (113) entre la leyenda del oso y la historia del tío abuelo del narrador y anticipan la conversión de Oriol en el oso de la fiesta de Prats del Molló con que se da fin a la novela, una mutación que no es baladí en el entramado fabuloso de la historia, si tenemos en cuenta cuán comunes son las metamorfosis en la mitología y el folclore. En la leyenda pirenaica, la muchacha asiste «impávida» a la aproximación del oso y mira de reojo «las manchas de sangre que le había embarrado el oso en el vestido» (134). En el rito, «el oso es encarnado por varios hombres que se cubren el cuerpo con una pintura negra y aceitosa, son los *noirs* que persiguen a los *blancs*, otros hombres cubiertos de pintura blanca que, de cuando en cuando, son manchados por la mano de uno de los representantes del oso» (136). De igual manera, cuando Oriol persigue a las niñas o criaturas del bosque, aprovechando que una de ellas estaba «paralizada por el susto y el asombro», consigue agarrarla de una pierna con «un zarpazo desmedido y loco» (109), dejando una «mancha negra» en su «muslo blanco» (110). El «asco» y la «repugnancia» que las actuaciones de Oriol despiertan en el estómago y la memoria del narrador son comparadas también con «esa mancha negra» (112). Otro detalle que conecta la leyenda con el final de Oriol son los «trabajos para la comunidad» (136) que los habitantes del pueblo le imponen al oso como castigo después de afeitarlo y cubrirlo de aceite para humanizarlo. Cuando el narrador va a la prisión de Prats del Molló a visitar a Oriol, el centinela le informa de que «su tío está inscrito en un programa de servicio a la comunidad y hoy le ha tocado trabajar fuera» (145). Acuden a buscarlo al meollo de la fiesta, donde el narrador lo encontrará representando «al oso en el momento en que los campesinos lo habían hecho prisionero y lo habían afeitado para humanizarlo y para que desempeñara las tareas en el pueblo» (154). De esta manera se cierra el círculo de paralelismos: Oriol ha pasado de parecerse al oso de la leyenda a encarnar al oso en la fiesta de Prats del Molló, castigado de la misma forma que el animal legendario.

Del mito a la desmitificación de la memoria familiar

En *La fiesta del oso* los recursos narrativos autoficcionales y docuficcionales están al servicio de una historia que remeda los cuentos populares y el folclore

vez en esos años, cargaba cuesta arriba con un cuerpo muerto, como lo había hecho con el de Manolo, aquel soldado que en 1939 había intentado llevar a la cima de la montaña. Me parece que aquella gesta heroica […] queda totalmente anulada por este ascenso de Oriol con la niña muerta en brazos» (Soler, 2009: 112-113). Compárese este fragmento con las reflexiones del narrador en torno al ascenso del oso con la muchacha en brazos (134), donde se produce una *mise en abyme* y un juego de espejos cargado de ironía.

pirenaico, de manera que el afán referencial se ve paliado por la fabulación. A pesar de que la hibridación de lo factual y lo ficcional es habitual en el contexto de narrativa sobre la historia reciente, a mi modo de ver, en esta novela la excesiva fabulación disuelve lo que Alberca denomina el pacto ambiguo, a favor del pacto novelesco (2007). Hirsch advierte en uno de sus estudios sobre la posmemoria que la conexión de los descendientes de los supervivientes de un trauma colectivo con la memoria de sus antepasados no está mediada por el recuerdo sino por «imaginative investment, projection, and creation» (2013: 205). Como señala Quílez Esteve, las producciones posmemoriales suelen optar por estrategias y estéticas narrativas que persiguen «lo transgenérico, lo híbrido, lo fragmentario, lo ambivalente, lo autorreflexivo, lo irónico, borrando las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y el simulacro, entre el juego y la investigación rigurosa» (2014: 69). Al comienzo de este ensayo, señalaba que los escritores de la generación de los nietos del exilio republicano de 1939 tienden a plantear sus indagaciones sobre la memoria familiar como una forma de homenaje y reivindicación identitarias. En *La fiesta del oso*, sin embargo, el personaje que es objeto de la indagación del narrador no es digno de homenaje o de reivindicación, lo que plantea un giro interesante al relato al que estamos acostumbrados.

Las numerosas reflexiones metamnemónicas permiten observar la carga afectiva que la memoria familiar tiene para el narrador de la novela.[11] En efecto, al primer capítulo que reconstruye en un tono realista y documental la dura experiencia del paso fronterizo de Oriol, le sigue un capítulo dominado por las reflexiones del narrador quien, con motivo de la conferencia sobre su libro, se dirige hacia la misma frontera que su abuelo y su tío cruzaron casi setenta años atrás, notando que «las huellas de aquel exilio han quedado sepultadas debajo de una autopista de peaje por la que puede conducirse a ciento cuarenta kilómetros por hora» (31). Se refiere a Argelès-sur-Mer, en cuyo campo de refugiados estuvo encerrado su abuelo durante catorce meses, como «un sitio oscuro de mala memoria, un punto geográfico maldito, una playa que durante décadas ha sido tabú para mí y para toda mi familia» (27). A pesar del sarcasmo que supone para él ser invitado allí en un 14 de abril y de sus dudas sobre si acudir o no, considera que «hablar del campo de concentración *in situ*, en ese territorio maldito y tabú, era una forma impagable de normalizar mi relación con esa playa y, todavía mejor, era mi manera particular de combatir

11. Según Hirsch, la transmisión de las experiencias traumáticas se produce de una manera tan profunda y afectiva que la generación siguiente las adopta como propias (2013: 205).

el olvido» (31). Por consiguiente, acude a la conferencia con la confianza de que le ayudará a exorcizar sus fantasmas y salvaguardar la memoria:

> Hay muy pocas cosas, en realidad, que puedan hacerse contra el olvido, plantar un monumento, colocar una placa, escribir un libro, organizar una charla y poco más, porque lo natural, justamente, es olvidar […]. Lo que puede hacerse contra el olvido es muy poco, pero es imperativo hacerlo, de otra forma nos quedaremos sin cimientos y sin perspectiva (Soler, 2009: 31-32).

En una entrevista, Soler se refiere a *La fiesta del oso* como una novela concebida como un pie de foto (Muñoz, 2009). La foto en cuestión, como advertía más arriba, ilustra la portada de la primera edición y en ella se aprecia una nota manuscrita que identifica el año y lugar en que fue tomada: «1937 – Frente de Aragón».[12] En la novela, el narrador recibe la foto de la mano de la vagabunda y explica que en ella «aparecía Martí, mi bisabuelo, flanqueado por Arcadi, mi abuelo, y por Oriol, mi tío, el hombre que había desaparecido en la cumbre del Pirineo en 1939» (Soler, 2009: 34). Así, la fotografía familiar se convierte en el acicate para la creación de una historia que explica el destino de uno de los hombres fotografiados, de quien se perdió la pista durante la Retirada. Dado que estaba malherido en el momento de la evacuación, la familia –con la excepción del abuelo, que mantuvo siempre la esperanza– lo había dado por muerto. *La fiesta del oso* le da la oportunidad al personaje de sobrevivir, al tiempo que ofrece una explicación de los motivos de su ausencia y de la falta de noticias, marcadas por la pérdida de la guerra y un brutal proceso de decadencia que provocan que Oriol jamás pueda reintegrarse a la estructura familiar y social.

La investigación en torno a los derroteros de Oriol parte además del mito familiar que el abuelo Arcadi había mantenido hasta su muerte, con la esperanza de que su hermano hubiera sobrevivido convertido en un pianista de éxito, lo que para el narrador constituye «esa imagenería que durante años había promovido Arcadi en La Portuguesa y que yo, que toda la vida la había creído a pie juntillas, empecé a cuestionar a medida que había ido descubriendo, reconstruyendo y recreando la vida nefanda de Oriol, ¿cómo podía ese animal haber sido músico?» (Soler, 2009: 147). Los truculentos detalles que va desvelando sobre sus delitos, traiciones y el asesinato vil de la niña, le hacen cuestionar en varios momentos la idoneidad de continuar con sus pesquisas: «me pregunté si valía la pena saber todo eso, si no era mejor haber dejado enterrado el pasado y agarrarme a la historia cómoda de la muerte aséptica de Oriol en 1939» (117).

12. La primera edición de *Los rojos de ultramar* muestra también una «fotografía familiar del abuelo del autor» en la cubierta (Liikanen, 2013: 83).

Oriol, que había sido considerado víctima e incluso héroe en su salida hacia el exilio, acaba convertido en un victimario, capaz de asaltar a refugiados que se encuentran en una situación de vulnerabilidad y de traicionar a aquellos que le salvaron la vida. Para el narrador, el hecho de que la policía de Serralongue identificase a Oriol como «le Républicain» constituía un «escarnio» (112), dada la manera en que su tío abuelo había traicionado aquellos ideales. Así pues, el mito familiar se va resquebrajando ante la información que el narrador va obteniendo y que muestra que su tío abuelo «se convirtió en otra persona» y entró en un «proceso irreversible de envilecimiento, de animalidad, de descenso al pantanal de la especie» (57). En última instancia, el narrador concluirá que «la única manera de matizar esa mancha, la mía y la del muslo blanco de la niña, era escribiendo estas páginas» (112). Así pues, al igual que en otras novelas auto– y docuficcionales que abordan figuras familiares incómodas del pasado reciente, la escritura se convierte en una especie de terapia con la que exorcizar los monstruos familiares.[13]

Los descubrimientos del narrador en torno al devenir de Oriol repercuten además sobre su propia identidad, como se observa en la frecuencia con que manifiesta el horror que le supone mirarse a sí mismo en el espejo de un pariente tan canalla: «me atemorizaba la posibilidad de, por ejemplo, oírlo hablar y que su voz se pareciera a la mía, esto me llenaba, francamente, de horror» (137), o el espanto que le produce la idea de que sus hijos carguen con «una parte de su turbia sangre; me parecía inconcebible y, más que nada, sucio, inmundo» (137). Aun así, el narrador confronta la nueva imagen que va obteniendo de Oriol con la «imaginería familiar» e «iconografía mental» que se había formado sobre el mismo (119), en un proceso imparable de desmitificación del personaje[14]

13. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos de las mencionadas novelas de Javier Cercas y Cristina Fallarás: «la historia de Manuel Mena formaba parte de mi historia y por lo tanto era mejor entenderla que no entenderla, asumirla que no asumirla, airearla que dejar que se corrompiera dentro de mí como se corrompen dentro de quien tiene que contarlas las historias fúnebres y violentas que se quedan sin contar, escribir a mi modo el libro sobre Manuel Mena era, pensé en fin, lo que siempre había pensado que era, hacerme cargo de la historia de Manuel Mena y de la historia de mi familia, pero también pensé, pensando en Hannah Arendt, que ésa era la única forma de responsabilizarme de ambas, la única forma también de aliviarme y emanciparme de ambas» (Cercas, 2017: 277). «Como estos personajes que van narrándose ahora a través de mí, las historias del Félix Fallarás, de Presentación Pérez, de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, el coronel. Ellos existen en mí y a través de mí. Ahí está mi herida. / Quien más quien menos tiene su herida. Suele ser herencia de muertos, de nuestros silencios. Si llega un momento en el que la herida reclama fatalidad, más vale atender a sus voces, dejar que su historia se narre y en ese relato buscar la salvación» (Fallarás, 2018: 70).

14. «Yo empecé a pensar que Oriol, en esos años de bosque y vida prehistórica, efectivamente se había animalizado, se había insensibilizado ante esas situaciones que, quiero pensar,

que culminará con el pavoroso encuentro final con Oriol, convertido en el oso de la fiesta de Prats del Molló. La novela termina así con la anagnórisis del narrador, quien se reconoce a sí mismo y a sus familiares en su tío: «vi los ojos de mi madre y de mi hermano, vi en su rostro mis propios rasgos, vi en su gesto patético el santo y seña de mi tribu» (157).

Conclusiones

Al igual que ocurre en otras producciones culturales relacionadas con la memoria de la guerra y sus consecuencias, el autor de *La fiesta del oso* se sirve de recursos autoficcionales y docuficcionales para dotar al relato de una dimensión autorreferencial y documental. En este sentido, destacan la identificación nominal del narrador y protagonista de la novela con el autor real, la reproducción del póster de una conferencia impartida por Jordi Soler y de una fotografía familiar, el uso de un lenguaje próximo al de la crónica de investigación y la alusión a diversos archivos y testimonios. No obstante, el tono irónico y cómico con que algunas de estas técnicas se introducen en la narración, unidos a su inmersión en una historia en la que proliferan los personajes fabulosos inspirados en los cuentos populares y en la leyenda que ha dado pie a las fiestas del oso celebradas en los Pirineos Orientales, motivan la potenciación de la dimensión ficcional del relato. Las identificaciones, comparaciones y paralelismos establecidos entre Noviembre, Oriol, Sonia, Isolda y sus hijas, por un lado, y las figuras fabulosas del gigante, el ogro, la vagabunda, la bruja y las criaturas del bosque, por otro, contribuyen a estilizar el relato. Los personajes se mimetizan con el espacio agreste y el folclore de los Pirineos: tanto Oriol como el gigante adoptan características similares a las del oso de la leyenda pirenaica, hasta el punto que Oriol termina encarnando el papel del oso en la fiesta de Prats del Molló.

Autoficción, docuficción y fabulación conforman el andamiaje narrativo en el que se desarrolla la trama de investigación del narrador en torno a los derroteros de su tío abuelo Oriol. En contraste con el mito que Arcadi había sembrado en la familia, al imaginarle un destino prometedor a su hermano como un refinado pianista, las pesquisas del narrador van arrojando luz sobre el progresivo envilecimiento de Oriol, con sus traiciones a sus propios amigos

antes de la guerra lo hubieran destruido, aunque quizá me estoy dejando llevar por esa imagen del pianista barcelonés de buena familia, por la imaginaría familiar del tío Oriol triunfando con su piano en Sudamérica, esa iconografía mental con la que pretendo matizar la maldad de ese hombre y a lo mejor, a estas alturas de la historia, después de todas estas páginas que he escrito, ya vaya siendo hora de aceptar que Oriol simplemente era así, un hombre despreciable que llevaba mi apellido» (Soler, 2009: 119).

y a otros refugiados, hasta su final metamorfosis en el oso de la leyenda, como momento culminante del proceso de desmitificación. Paralelamente, las reflexiones metamnemónicas del narrador muestran una evolución desde el convencimiento sobre el imperativo de memoria y la necesidad de hacer justicia a la historia de su tío abuelo, hasta el incómodo reconocimiento identitario, pasando por las dudas en torno a la idoneidad de saber, dada la transformación de Oriol de héroe y víctima del exilio a victimario. La búsqueda, a pesar de ser exitosa, ya que termina con el encuentro del narrador con el familiar perdido, constituye un fracaso en la medida en que le devuelve al protagonista una imagen distorsionada de sí mismo y del mito familiar. En este sentido, la novela se presenta como un caso singular dentro de la literatura de la memoria del exilio republicano, siendo más proclive a la comparación con otras exploraciones narrativas de historias familiares incómodas relacionadas con victimarios.

Bibliografía citada

ALBERCA (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

AMO SÁNCHEZ, Antonia, María CARRILLO & Marie GALÉRA (ed.) (2021), *80 ans après «La Retirada» (1939-2019). L'exil républicain espagnol en France: théâtre, culture et engagement*, Avignon, Éditions Universitaires: https://eua.hypotheses.org/5562 [consulta: 10 marzo 2023].

BIEDER, Maryellen (2007), «Language, Culture, and Nationality: The Case of Jordi Soler», *Catalan Review*, XXI, pp. 381-394.

CASAS, Ana (2010), «La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias», en Vera Toro, Sabine Schlickers & Ana Luengo (ed.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana/ Vervuert, pp. 193-211.

CERCAS, Javier (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House.

FALLARÁS, Cristina (2018), *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Barcelona, Anagrama.

FFREEE (2007), «Anniversaire de la IIe République Espagnole», *Bulletin,* 12 (marzo), p. 1: https://ffreee.typepad.fr/files/bul_12.pdf [consulta: 10 marzo 2023].

FIDALGO LAREO, Pablo (2015), *Tres poemas dramáticos*, Cáceres, Liliputienses.

GANSBEKE, Fabrice & Dagmar VANDEBOSCH (2017), «Movilidad y territorialidad en *La guerra perdida* de Jordi Soler», *Hispanic Research Journal*, 18, 3, pp. 240-252.

GARCÍA-MANSO, Luisa (2018), «Justicia transicional y producción cultural: una cala en la transgresión de los discursos institucionales de Argentina, Chile y España», *Memoria y Narración. Revista de Estudios sobre el Pasado Conflictivo*

de Sociedades y Culturas Contemporáneas, 1, pp. 3-13: https://doi.org/10.5617/myn.5458 [consulta: 10 marzo 2023].

HANSEN, Hans Lauge & Juan Carlos CRUZ SUÁREZ (eds.) (2012), *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*, Berna/Nueva York, Peter Lang.

HIRSCH, Marianne (2013), «The Generation of Postmemory», en Liliane Weissberg & Karen Beckman (ed.), *On Writing with Photography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 202-230.

LECAME, Jacques (1993), «L'autofiction; un mauvais genre?», *Cahiers RITM*, 6, pp. 227-249.

LIIKANEN, Elina (2013), «La herencia de una guerra perdida: la memoria multidireccional en *Los rojos de ultramar* de Jordi Soler», *Olivar*, 14, 20, pp. 77-109.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.

MUÑOZ, José A. (2009), «Jordi Soler: Utilizo a los personajes para limar las costuras de mis novelas», *Revista de Letras*, 28 noviembre: https://revistadeletras.net/jordi-soler-utilizo-a-los-personajes-para-limar-las-costuras-de-mis-novelas/ [consulta: 10 marzo 2023].

POZUELO YVANCOS, José María (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Universidad.

QUÍLEZ ESTEVE, Laura (2014), «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, pp. 57-75.

SAMPER CERDÁN, María (2016), *Memoria histórica y autoficción en la narrativa de Jordi Soler*, tesis doctoral, Universidad de Alicante: http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/69952 [consulta: 10 de marzo 2023].

SOLER, Jordi (2004), *Los rojos de ultramar*, Madrid, Alfaguara.

SOLER, Jordi (2007), *La última hora del último día*, Barcelona, RBA.

SOLER, Jordi (2009), *La fiesta del oso*, Barcelona, Mondadori.

SOLER, Jordi (2012), *La guerra perdida*, Barcelona, Literatura Random House.

STEFANONI, Andrea (2014), *La abuela civil española*, Barcelona, Seix Barral.

TSCHILSCHKE, Christian von & Dagmar Schmelzer (2010), «Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro», en Christian von Tschilschke & Dagmar Schmelzer (ed.), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid/ Frankfurt a. M., Iberoamericana/ Vervuert, pp. 11-32.

URRUSTI, Juan Francisco (2017), *Un exilio: una película familiar*, México.

VILÁ, Juan (2009), «Sobre *La fiesta del oso*, de Jordi Soler (lo siento, hoy no se me ocurre ningún título)». *Algo de Libros. Ideas y Excusas para Leer*, 10 noviembre, http://algodelibros.blogspot.com/2009/11/sobre-la-fiesta-del-oso-de-jordi-soler.html [consulta: 10 marzo 2023].

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 99-113
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25966

La carretera (2006): hipótesis para una distopía desde la poética de Pérez-Reverte

The road (2006): Hypothesis for a dystopia from the poetics of Pérez-Reverte

Francisco Javier HERNÁNDEZ RUIZ

Autoría:
Francisco Javier Hernández Ruiz
Investigador independiente, España
glauser-roist@hotmail.com
https://orcid.org/0009-0003-6477-1402

Citación:
HERNÁNDEZ RUIZ, Francisco Javier (2024). «*La carretera* (2006): hipótesis para una distopía desde la poética de Pérez-Reverte», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 99-113. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25966

Fecha de recepción: 24/09/2023
Fecha de aceptación: 12/02/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Francisco Javier Hernández Ruiz

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El presente artículo, a través de un ejercicio de literatura comparada, pretende constatar la coincidencia de una serie de mecanismos en la representación del horror mediante la lectura de la novela *La carretera* (2006), de Cormac McCarthy, desde la poética revertiana (Arturo Pérez-Reverte), de manera que el hecho de indagar dicha coincidencia permita sintetizar tanto en uno como en otro la discursividad del terror bélico, lo que nos lleva a presentar la obra de Cormac McCarthy como un hipotético avance de las cualidades de una posible distopía revertiana por el común acomodo de dichos mecanismos de representación.

Palabras clave: Cormac McCarthy; Arturo Pérez-Reverte; distopía; comparatismo; representación; violencia; guerra; novela.

Abstract

This article, through an exercise in comparative literature, aims to verify the coincidence of a series of mechanisms in the representation of horror by reading Cormac McCarthy's novel The Road (2006) from the perspective of Revertian poetics (Arturo Pérez-Reverte). The fact of investigating this coincidence allows us to synthesise in both the discursivity of war terror, which leads us to present McCarthy's work as a hypothetical advance of the qualities of a possible Revertian dystopia by the common accommodation of said mechanisms of representation.

Keywords: Cormac McCarthy; Arturo Pérez-Reverte; dystopia; comparatism; representation; violence; war; novel.

Introducción

Decía Borges en un ensayo, *Kafka y sus predecesores* (1952), que la comparación en el ámbito literario nos permite dar nombre a determinados rasgos comunes de la obra de uno o varios autores, de manera que las obras confrontadas se iluminan mutuamente. En esa línea, tal como explican Cesar Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva, la literatura comparada asienta las intuiciones de cualquier lector en la construcción de un sentido global ya que nadie puede acercarse a una obra como si fuera la primera producción literaria de la historia conocida. Por lo general, el lector da sentido a lo que lee entretejiendo, consciente o inconscientemente, el artefacto literario presentado con otras obras, datos, imágenes… Por tanto, es esa enciclopedia personal, por así decirlo, y la nueva obra las que se ponen en juego interpenetrándose e influenciándose mutuamente (Domínguez, Saussy y Villanueva, 2015: 9, 10, 12).

Guerra y distopia en Pérez-Reverte

El ejercicio de la *literatura comparada* trata de abrir el juego de las similitudes y diferencias de una obra frente a otra para ampliar el espectro de referencias culturales de manera que ambas queden enriquecidas. Dice Gnisci que el comparatismo nos lleva a reflexionar con el objetivo de que logremos ver el mundo y los mundos representados en los diferentes discursos literarios cual si fueran un tejido inmenso; aprendiendo de ellos de forma comunitaria, familiar o personal (Gnisci, 1999: 13, 14). Ese ejercicio se fundamenta esencialmente en el establecimiento de una metafórica, resultado de la comparación o símil, que establece, simultáneamente, igualdades y diferencias capaces de enriquecer la lectura de ambas obras. Como señala Asensi: «La identidad-diferencia que se juega en la metafórica es un tipo de conocimiento. Decir que «la tarde es la vejez del día» o que «Aquiles es un león» no es dejar las cosas tal cual estaban, es añadir algo más. Sólo que ese añadir algo más puede darse bajo la forma de una metáfora gastada o bajo la forma de una metáfora viva» (Asensi, 1987: 63).

Sin embargo, lo que se plantea realizar aquí es una variante de dicho comparatismo. Pretendo realizar algo que ya apuntaba el escritor Ricardo Piglia en su obra *Respiración artificial* (1980) cuando uno de sus personajes decía que era mejor leer a Borges desde Arlt que no al revés. Dicha «lectura desde otro autor» implica un ejercicio comparativo con la peculiaridad de que no se

contrastan, exactamente, dos obras concretas, sino que una es leída desde la poética del otro autor, lo que nos puede llevar, igualmente, al establecimiento de la metafórica señalada y sus posibles resultados. En nuestro caso, lo que se plantea es la lectura de la novela distópica de Cormarc McCarthy, *La carretera* (2006), desde Pérez-Reverte.

Es sobradamente conocida la opinión del autor español, tras veinte años como reportero de guerra, sobre que todas las guerras, y el horror que desatan, son iguales independientemente de la época o lugar en que se den, tal como dejó reflejado en su obra *El pintor de batallas* (2006); de hecho, la utilización de diferentes escenarios bélicos a lo largo de su producción novelística viene a expresar eso mismo: la Guerra de la Independencia española, en *El húsar* (1986), la Guerra Civil, en *Línea de fuego* (2020), o la Revolución Mexicana en *Revolución. Una novela* (2022), por poner algunos ejemplos. Decir que el horror bélico siempre es el mismo implica ser capaz de identificar una serie de elementos comunes independientemente de la época histórica (volvemos a *El pintor de batallas*); es más, tal como se ha investigado (Hernández, 2021), esa recurrencia de elementos se corresponde también con una recurrencia de determinados mecanismos de representación de la violencia bélica en la obra de nuestro autor. Todos esos escenarios son guerras pasadas respecto a nuestro presente; por lo que, a tenor de lo afirmado por el autor y puestos a hipotetizar, debería ser posible anticipar los elementos descriptivos de cualquier otra guerra futura (esto es, una suerte de distopía bélica) narrada por el autor español. Indagar dicha posibilidad bien puede servir para reafirmar y afianzar el reconocimiento de la utilización de dichos elementos.

Se trataría de girar la mirada hacia el futuro. Si como consideraba Hegel, el arte nos permite conocernos a nosotros mismos y nuestro entorno, toda distopía procura eso mismo de manera algo más consciente ya que, cual hidra de tres cabezas, aúna pasado y presente volcándolos sobre el futuro, por lo que posee, en general, cierto carácter de advertencia sirviéndose de una estrategia narrativa similar a la literatura de superhéroes (tebeo, cómic, manga…): de la misma manera que éstos suponen una exageración de las capacidades humanas que realmente sirve para poner de relieve, paradójicamente, lo que no queda exagerado, esto es, la moral, los resortes emocionales, la inteligencia y todos los principios que motivan sus acciones (tanto de héroes como de villanos), es decir, todo lo que precisamente condiciona el uso de sus atributos sobrehumanos; en la narrativa distópica se produce una exageración de las amenazas sociales y sus posibles consecuencias, detectadas a juicio del autor, para hacerlas más evidentes a fin de concienciarnos. No obstante, dicha exageración posee grados dentro de una escala, de forma que es posible ir desde

la mera extensión o generalización de males ya presentes de manera más o menos puntual, como la propia guerra (con las circunstancias, consecuencias y medios conocidos) dentro de un mismo país o entre países, a la máxima hipérbole futurista imaginable (dicho sea sin ningún tipo de matiz peyorativo) de conflictos intergalácticos, por ejemplo.

Sin embargo, hasta la fecha en que escribo este artículo, el autor español no ha publicado todavía ninguna novela distópica (lo que no quita para que sí haya rendido su personal homenaje al género dentro de una de sus novelas, *El francotirador paciente* [2013], donde hace referencia a José Saramago y su obra *Ensayo sobre la ceguera* [1995]). Aquí es donde entra en juego Cormac McCarthy y su novela *La carretera* (2006), obra que le valió, entre otros, el Premio Pulitzer en 2007; se trata de una distopía protagonizada por un padre y su hijo que, en un mundo yermo, en alguna parte del territorio norteamericano, caminan hacia el sur huyendo del rigor del frío invierno. En ella, en relación a lo comentado, se produce la extensión de una amenaza o hecho ya presente en nuestra sociedad, volviendo corriente lo excepcional: tras algún desastre a escala mundial (se da a entender que algún tipo de guerra nuclear o de similares consecuencias) todo queda desolado, los recursos naturales son muy escasos y la sociedad, tal como la conocemos, se encuentra completamente derruida, de forma que la lucha por la supervivencia y la amenaza de las bandas que practican el canibalismo son lo cotidiano.

Llegados a este punto, las preguntas que surgen lógicamente son: ¿por qué esta novela, en concreto, de McCarthy?, ¿qué sentido tiene leer a McCarthy desde Pérez-Reverte? Empezando por la segunda, lo que trataré de mostrar es cómo, al leer desde Pérez-Reverte, se vuelven apreciables en esta distopía varios de los recursos descriptivos de los que el propio escritor español hace uso para la descripción de la violencia y el horror; se trata de establecer un diálogo que sintetice la coincidencia de las claves mccarthianas y revertianas en la representación del horror de manera que dicha afinidad pueda servirnos de respuesta a la pregunta inicial sobre la hipótesis de cómo sería una posible distopía revertiana y lograr, como decía Borges, esa mutua iluminación entre ambos autores.

Huellas comunes: la estética de lo siniestro

En cuanto a la primera pregunta, si bien es cierto que la acción se plantea poco después de un conflicto bélico a escala mundial, precisamente ese hecho, esa contigüidad, expande una de las primeras y más importantes claves revertianas en la representación del horror: la presencia e incursión del/en *territorio comanche*:

> Era lo que ellos llamaban *territorio comanche* en jerga del oficio. Para un reportero en una guerra, ése es el lugar donde el instinto te dice que pares el coche y des media vuelta. El lugar donde los caminos están desiertos y las casas son ruinas chamuscadas; donde siempre parece a punto de anochecer y caminas pegado a las paredes, hacia los tiros que suenan lejos, mientras escuchas el ruido de tus pasos sobre los cristales rotos. El suelo de las guerras está siempre cubierto de cristales rotos. Territorio comanche es allí donde oyes crujir bajo tus botas, y aunque no ves a nadie sabes que te están mirando. Donde no ves fusiles, pero los fusiles sí te ven a ti (Pérez-Reverte, 1994: 16, 17).

Dicha definición, proporcionada en la novela de homónimo título (*Territorio comanche*, 1994), es uno de los principales resortes en la representación de las zonas bélicas (o muy cercanas a los estallidos bélicos) y su violencia; de hecho, buena parte de la narrativa revertiana nos muestra cómo el espacio (urbano, mayoritariamente) se va convirtiendo en eso, en territorio comanche, en una zona de amenaza constante y de no-visión o ceguera, tanto por la presencia acechante del peligro como por ser metáfora de lo irrepresentable de la violencia en su totalidad, puesto que continuamente va a escapar del discurso que intenta aprehenderla, mostrándose siempre de manera sintomática y acumulativa (Hernández, 2021). En *La carretera* encontramos esa misma no-visión; de hecho la novela se inicia simbólicamente con la oscuridad de la noche. Al tratarse de un escenario de posguerra nuclear o similar, la condición de territorio comanche se ha hecho extensiva a todo el espacio representado: padre e hijo van atravesando tanto ruinas naturales como urbanísticas empujando un carro con un retrovisor instalado y portando un revólver con una bala; precisamente esos dos últimos detalles, retrovisor y revólver, nos hablan de esa violencia al acecho: el contexto de confrontación se normaliza. En cuanto al espacio urbano derruido, es como si el álbum de fotos de Olvido Ferrara (*El pintor de batallas*, Pérez-Reverte, 2006) fuera el mundo entero, ya que ella sólo captaba imágenes de los restos dejados atrás por las personas en escenarios de conflicto. Por otra parte, la no concreción de las causas del desastre propicia esa aplicabilidad a la que de alguna manera hace referencia el autor español sobre que puede tratarse de cualquier guerra, ya que siempre es la misma, por lo que los motivos específicos, las causalidades y responsabilidades quedan en segundo plano poniendo en primero el particular drama humano; sin duda, una clara consonancia entre ambos escritores.

La novela se inicia con el padre y su hijo durmiendo en mitad del bosque; el primero se despierta sobresaltado, tras una pesadilla, y busca confirmar la presencia de su hijo junto a él. En cuanto vierte su mirada en derredor, nos muestra el territorio comanche como condición de mundo en el que vive, más allá, incluso, del espacio urbano que le sería propio: «Observó el valle

con los prismáticos. Todo palideciendo hasta sumirse en tinieblas. La suave ceniza barriendo el asfalto en remolinos dispersos. Examinó lo que podía ver. Segmentos de carretera entre los árboles muertos allá abajo. Buscando algo que tuviera color. Algún movimiento. Algún indicio de humo estático» (McCarthy, 2006: 10). Y ya en espacio urbano, otro de tantos ejemplos de dicha condición que van perlando la novela: «Cruzaron la ciudad a mediodía del día siguiente. […] Casi toda la ciudad estaba quemada. No había señales de vida. Coches en la calle con una costra de ceniza, todo cubierto de ceniza y polvo. Rastros fósiles en el fango reseco. Un cadáver en un portal, tieso como el cuero. Haciéndole un mohín al día» (McCarthy, 2006: 15).

Al igual que en *Territorio comanche* o *El pintor de batallas*, la narración de McCarthy se ve salpicada de las memorias del protagonista. El narrador extradiegético focaliza (Genette, 1972) sobre el personaje del padre contándonos sus pesadillas y recuerdos, de manera que nos encontramos también aquí con aquello del «discurso de las ruinas» que se daba en las dos mencionadas obras de Pérez-Reverte (Hernández, 2021), con la diferencia de que McCarthy persigue, más bien, generar el contraste entre las escenas de plenitud de la vida anterior y el presente desastre al que se ve arrojado; pero ello nos lleva a una coincidencia más: Alexis Grohmann, en su artículo «Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte» (2019), señala que existe un primer tipo de mujer revertiana apreciable tanto en *El húsar* (1986) como en *El club Dumas* (1993), el prototipo de la mujer evocada cuya presencia está mediada «a través de la memoria del protagonista, cuyos recuerdos en realidad llegan a confirmar la ausencia definitiva de la mujer de la vida del protagonista» (Grohmann, 2019). Esto mismo ocurre en la presente novela, ya que el padre evoca en diferentes ocasiones a la mujer, madre de su hijo, tanto en sus momentos felices como en aquellos en los que, llevada por la depresión y la conciencia de la amenaza segura de la violación, el asesinato y el canibalismo tanto de ella como de su hijo, decide marcharse al bosque en espera de la muerte:

> De las fantasías diurnas en la carretera no había modo de despertar. Siguió caminando pesadamente. Lo recordaba todo de ella salvo su olor. Sentado en un teatro con ella al lado inclinada al frente escuchando la música. Volutas y apliques dorados y los pliegues del telón como columnas a cada lado del escenario. Ella le tenía la mano cogida sobre el regazo y él notaba la parte superior de sus medias a través de la fina tela de su vestido de verano. Congela este fotograma. Ahora maldice tu oscuridad y tu frío y fastídiate (McCarthy, 2006: 20).

Un poco más adelante, llegan a una ciudad:

> Al atardecer del día siguiente estaban en la ciudad. Las largas curvas de los intercambiadores de la interestatal como las ruinas de una enorme casa del terror contra el fondo tenebroso. Llevaba el revólver metido por la parte delantera del cinturón y la parka con su cremallera bajada. Por todas partes muertos momificados. La carne rajada a lo largo del hueso, los ligamentos tirantes como alambres de tan secos como estaban. Marchitos y ojerosos como modernos habitantes de los pantanos, las caras de sábana hervida, las amarillentas empalizadas de sus dientes. Descalzos hasta el último de ellos como peregrinos de baja extracción pues hacía tiempo que les habían robado a todos sus zapatos (McCarthy, 2006: 23, 24).

Se produce en este pasaje una magnificación del efecto siniestro que ya de por si se da en la condición de territorio comanche. Decía Freud (1919) que lo siniestro se produce cuando lo reprimido u olvidado vuelve a hacerse presente por algún motivo, de manera que lo familiar se vuelve extraño y lo real queda sustituido por lo imaginario; esto quiere decir que el privilegio otorgado a los miembros dentro de los pares conceptuales que sostienen nuestra visión del mundo se anula momentáneamente por la propia borradura del límite que los separa de su par debido a algún motivo o circunstancia. En el caso del territorio comanche, la borradura se produce entre los conceptos de presencia y ausencia («aunque no ves a nadie sabes que te están mirando»), de manera que, sea por el sonido de disparos o precisamente por la ausencia de todo sonido habitual en un ambiente urbano, se genera esa inquietud o vértigo siniestro, puesto que se está produciendo esa fusión que se abre a la incertidumbre: una ciudad es un lugar social pero no hay nadie, es un lugar de convivencia pero hay violencia, es un lugar de construcción pero casi todo está derruido. A ello hay que añadir la borradura entre vida y muerte (o entre cementerio y urbe) por la presencia de los mencionados cadáveres, que en sí mismos encarnan dicha contaminación conceptual por hallarse en un lugar no destinado socialmente para ellos, de forma que recuerdan consistentemente la condición mortal que también poseen los protagonistas. Como señala Trías (1982), el recurso de lo siniestro es esa posición límite, pese a la borradura, que permite aproximarnos a vislumbrar el horror más allá de todo discurso; por lo que el uso de esas imágenes siniestras son comunes tanto en Pérez-Reverte como en McCarthy para intentar describir el terror y la violencia tanto bélica como social.

Hasta ahora, todo ello se ha presentado más de manera sintomática, ya que el espacio definido por el territorio comanche lo es, que de forma directa, pero ello no quita para que se nos puedan presentar imágenes ciertamente horrorosas (teniendo en cuenta que la captación en sí es imposible y que sólo se puede proceder, en su representación, mediante un efecto retórico acumulativo) y representativas de lo que puede ser la criminalidad bélica.

Poco después de la descripción urbana referida, se nos suministra otra imagen que bien podría condensar casi cualquier confrontación: el padre se despierta alertado por un sonido…

> Algo lo despertó. Se puso de costado y aguzó el oído. Se incorporó lentamente, la pistola a punto. Miró al chico que dormía y cuando miró otra vez hacia la carretera el primero de ellos estaba ya al alcance de la vista. Dios, susurró. Alargó la mano y sacudió al chico sin dejar de vigilar la carretera. Venían andando trabajosamente por la ceniza balanceando sus encapuchadas cabezas a un lado y a otro. Varios de ellos con máscaras antigás. Uno llevaba un traje especial contra peligro biológico. Sucios y mugrientos. Avanzando despacio con porras en la mano, trozos de tubería. Tosiendo. Entonces le pareció oír un camión diésel en la carretera, detrás del grupo. Rápido, susurró. Deprisa. Se metió la pistola por el cinturón y agarró al chico de la mano y arrastró el carrito entre los árboles y lo volcó donde no fuera tan fácil de ver. El chico estaba paralizado de miedo. Lo atrajo hacia él. Tranquilo, dijo. Tenemos que escapar. No mires atrás. Vamos (McCarthy, 2006: 50).

Se trata de una patrulla que se dedica a buscar supervivientes con quienes saciar su hambre y a recoger las pocas provisiones o materiales útiles que puedan encontrar. Padre e hijo buscan refugio, cuerpo a tierra, en un desnivel próximo (recordemos que todo está calcinado, por lo que no es tan fácil ocultarse) esperando que pasen de largo sin ser vistos. Sin embargo, el camión presenta algún tipo de problema y llega a pararse en un par de ocasiones casi seguidas, lo que propicia que uno de los hombres se aleje del grupo precisamente en dirección a donde se encuentran los protagonistas:

> Amartilló la pistola y apuntó al hombre y el hombre se quedó allí de pie con una mano al costado, su sucia y arrugada mascarilla pintada inflándose y desinflándose.
> Continúa andando.
> Miró hacia la carretera.
> No te vuelvas. Mírame a mí. Si los llamas, eres hombre muerto (McCarthy, 2006: 51).

Ambos mantienen una tensa conversación en la que el patrullero trata de convencer al padre para que deje de apuntarle y se una al grupo mientras, cada vez más, se va fijando en el hijo, lo que aumenta la tensión del padre, ante lo cual el patrullero desenfunda un cuchillo:

> ¿Qué crees que vas a hacer con eso?
>
> No respondió. Era corpulento pero muy rápido. Se abalanzó sobre el chico y rodó por el suelo y se levantó sujetándolo contra el pecho y con el cuchillo a ras de garganta. El hombre se había echado ya al suelo y se movió a la vez que él y alzó la pistola e hizo fuego sosteniendo el arma con ambas manos y los codos en las rodillas a menos de dos metros de distancia. El hombre

> cayó instantáneamente hacia atrás y quedó tendido con la sangre manando a borbotones del agujero en la frente. El chico yacía en el regazo del muerto sin la menor expresión en su rostro. Se metió la pistola por el cinturón y se echó la mochila al hombro y levantó al chico del suelo y se lo pasó por encima de la cabeza y con el chico subido a sus hombros echó a correr por la vieja carretera, sujetándolo de las rodillas y el chico agarrado a su frente, cubierto de sangre y mudo como una piedra (McCarthy, 2006: 54).

Padre e hijo, éste en estado de *shock*, consiguen escapar. El planteamiento minimalista de McCarthy no necesita de una guerra entre grandes ejércitos, basta con esta escena (como el cuadro de Goya, *Duelo a garrotazos* [1820-1823], que tanto refiere Pérez-Reverte), con el enfrentamiento entre dos seres humanos para intentar mostrarnos la violencia en sí concentrada en un único conflicto. Detalles como que los patrulleros porten máscaras nos hablan, simbólicamente, de su deshumanización, como ocurría con los niños cazadores que pintaban sus caras en *El señor de las moscas* (1954) de William Golding o como la sección de los *cebras*, en Kukunjevac, descrita por Pérez-Reverte en *Territorio comanche*; la secuencia de McCarthy sobre la aparición en escena de la patrulla bien podría recordar a la de unos soldados acompañados de un tanque.

Además de la amenaza del cuchillo y el propio asesinato con el disparo en la cabeza en defensa de su hijo, la crudeza de la escena se fundamenta en lo siniestro, en la borradura que se produce entre los términos separados y su consecuente contaminación: en el binomio infancia/adultez, al testimoniar y ser partícipe de todo ello, el estado de *shock* del hijo habla de la ruptura abrupta de la barra que los separa, ya que ha tenido que enfrentarse y ha sido víctima de una confrontación que le desborda desde el principio. Ello unido al otro binomio en juego, inocencia/culpabilidad; su padre ha cometido asesinato, pero ha sido para defender su vida. Esta crisis es la que le llevará, más adelante, a formularle una pregunta clave a su padre:

> Se quedó allí sentado con la manta por capucha. Al cabo de un rato levantó la vista. ¿Todavía somos los buenos?, dijo.
> Sí. Todavía somos los buenos (McCarthy, 2006: 61).

La pregunta pone en primer plano la moral, sin duda, también, una de las claves revertianas, y es que la mayor parte de esos «héroes cansados» revertianos fundamentan su lucidez en la fidelidad a una imagen de sí mismos que incluye una concepción moral personal; así, por ejemplo, Alatriste, pese a ser un mercenario, siempre dejaba una mínima oportunidad de defensa a su víctima; de hecho, la saga se inicia cuando renuncia a matar a su objetivo en el momento en que éste le pide perdonar la vida de su acompañante y no la suya propia, gesto que (¿conmueve?) frena la espada del capitán. También podemos observarlo en *Sidi* (2019) cuando Rodrigo Díaz se niega a luchar

contra su rey, pese al destierro. No tanto por fidelidad a la figura del rey, sino por la convicción personal de lo que cree su deber y lo que cree correcto.

La presencia, en mayor o menor grado, o la ausencia de dicha moral personal es lo que marca en Pérez-Reverte el límite (difuso, en ocasiones) entre una serie esencial de figuras a las que se adscriben sus protagonistas; de menos a más: el depredador, carente de toda moral, ebrio del deseo de posesión; el cazador, cuyo deseo de posesión, al menos, obedece o se encauza hacia un fin; el mercenario, honesto o deshonesto en tanto en cuanto sea capaz de poner límites personales a la realización de la labor encomendada cuando ésta devenga inmoral; y el samurái, que pese a verse envuelto en la vorágine de la destrucción salva su humanidad manteniéndose fiel a sí mismo y a su propio código moral (Hernández, 2021). Toda la escala revertiana, en el planteamiento minimalista de McCarthy, se reduce a la mera presencia o ausencia de la moral simbolizada en el fuego:

> […]
> Y no nos va a pasar nada malo.
> Desde luego que no.
> Porque nosotros llevamos el fuego.
> Así es. Porque llevamos el fuego (McCarthy, 2006: 65).

Si bien está claro que se trata de una mentira piadosa del padre para inspirar confianza a su hijo, también resulta apreciable, mediante el uso del símbolo del fuego, que McCarthy está haciendo referencia al mito de Prometeo otorgándole un sentido concreto: teniendo en cuenta lo señalado, en lo que coinciden ambos autores es en que no es la inteligencia en sí misma, ya que se trata de una potencia o capacidad, lo que marca la diferencia entre civilización o barbarie sino la moral ya que la inteligencia, como bien sabe e ilustra Pérez-Reverte, puede ser puesta al servicio de la violencia generando crueldad, como por ejemplo cuando hace referencia a los métodos de tortura en *El pintor de batallas* o cuando en *Territorio comanche* el narrador describe sarcásticamente la labor del ingeniero que trata de crear una bala más letal sin plantearse en lo más mínimo las posibles consecuencias de su labor. Todo lo anterior no implica que caigan en el moralismo, tal como se puede apreciar leyendo sus obras; sino que ese protagonismo de la moral tiene que ver con una construcción de la propia personalidad como límite frente a la vorágine (Hernández, 2021).

Vorágine a la que llegamos con otro pasaje representativo. Padre e hijo encuentran una casa señorial y adusta en un paraje aislado. Empujados por el hambre, el padre decide inspeccionarla, aprovechando que no se ve a nadie en ese momento, para intentar conseguir alimentos. Entran en lo que podía haber

sido la despensa de la casa y observan en el suelo una trampilla cerrada con candado. Sirviéndose de una pala, rompen el candado y levantan la trampilla:

> Miró los escalones de madera basta que bajaban. Agachó la cabeza y luego encendió el mechero y paseó la llama por la oscuridad como una ofrenda. Frío y humedad. Un hedor infame. El chico se le agarró a la chaqueta. Se veía parte de una pared de piedra. Suelo de arcilla. Un colchón viejo con manchas oscuras. Se agachó y bajó otro escalón con el encendedor al frente. Acurrucados junto a la pared del fondo había hombres y mujeres desnudos, todos tratando de ocultarse, protegiéndose el rostro con las manos. En el colchón yacía un hombre al que le faltaban las dos piernas hasta la cadera, los muñones quemados y ennegrecidos. El olor era insoportable.
>
> Cielo santo, susurró.
>
> Entonces, uno a uno, volvieron la cabeza y parpadearon a la miserable luz. Ayúdenos, dijeron en voz baja. Por favor, ayúdenos.
>
> Dios, dijo él. Oh, Dios.
>
> Agarró al chico. Date prisa, le dijo. Date prisa.
>
> Se le había caído el encendedor. No había tiempo para buscarlo. Empujó al chico escaleras arriba. Ayúdenos decían ellos.
>
> Deprisa.
>
> Una cara barbuda apareció al pie de la escalera. Por favor, dijo en voz alta. Por favor.
>
> Deprisa. Rápido, por el amor de Dios.
>
> De un fuerte empujón sacó al chico por la trampilla. Salió él también y luego asió la puerta y la cerró dejándola caer de golpe y se volvió para levantar al chico del suelo donde había quedado despatarrado pero el chico estaba ya de pie ejecutando su pequeña danza del terror. Quieres hacer el favor de darte prisa, dijo entre dientes. Pero el chico no dejaba de señalar algo que había fuera de la ventana y cuando miró hacia allí se quedó paralizado. Cuatro barbudos y dos mujeres venían hacia la casa atravesando el campo. Agarró al chico de la mano. Dios mío, dijo. Corre. Corre (McCarthy, 2006: 85, 86).

Decía Trías (1982) que el horror es lo que queda al otro lado del velo, trampilla en este caso, que separa lo decible de lo indecible: el ser humano cosificado por el canibalismo, convertido en alimento para otro humano sin ni siquiera el mínimo parapeto moral de esperar a que estuvieran muertos (como en el conocido caso de la Tragedia de los Andes del vuelo 571 de la fuerza aérea uruguaya en 1972); hacinados y devorados en vida como atestigua el hombre mutilado sobre el colchón. La vileza humana queda sorprendida por una mirada obscena. La escena recuerda bastante a otra narrada por el autor español en *Territorio comanche*: el asilo de Petrinja…

> Lo del asilo ocurrió al principio de la guerra, cuando medía Petrinja, evacuada por los croatas, aún no estaba en manos serbias. Era territorio comanche en estado puro, y el ruido de los cristales rotos chascaba bajo sus pasos cuando caminaron con precaución por el lugar vacío, uno a cada lado de la calle, vigilando los edificios y atentos a los cruces, por si los francotiradores. Con esa sensación en la cara interior de los muslos y en el estómago que da saberse solo en tierra de nadie. Habían buscado provisiones en una tienda despanzurrada: chocolate, galletas, una botella de vino. Más tarde, en unos grandes almacenes saqueados, Barlés encontró un suéter de lana inglesa a su medida y Márquez una corbata de pajarita que se puso en el cuello de la camisa caqui. Después hicieron una entradilla en una plaza llena de agujeros, estamos aquí, etcétera, ciudad abandonada y demás. Barlés con el micro de TVE en la mano y Márquez haciéndole un plano medio, con un ojo en el visor de la cámara y el otro alrededor, atento. Y cuando ya se marchaban dieron con el asilo de ancianos.
>
> Hubieran pasado de largo de no haber escuchado una voz, o un gemido, a través de los cristales rotos de una ventana. En el edificio, oficialmente evacuado ante el avance serbio, abandonados por los enfermeros en fuga, una docena de inválidos habían quedado atrás, tendidos sobre camillas, en un corredor oscuro junto a la puerta. Eran tres los días que llevaban sin agua ni comida, entre el zumbido de las moscas y el hedor de sus excrementos. Y cuando Márquez y Barlés usaron sus Maglite para verlos mejor, desearon no haberlo hecho nunca. Un par de ellos estaban muertos. En cuanto a los que seguían vivos, iban a estarlo poco tiempo. Así que apagaron las linternas, encendieron el flash y los filmaron a todos, a los vivos y a los muertos. Al acercarles la cámara los ancianos se encogían en sus camillas, entre los orines y la mierda que manchaba ropas y sabanas, y chillaban débilmente enloquecidos de terror, tapándose los ojos alucinados, ciegos, deslumbrados por la luz del flash, suplicando a las dos sombras que se movían a su alrededor. Márquez y Barlés trabajaban sin hablar ni mirarse, y a la luz del flash sus rostros crispados y pálidos parecían los de dos fantasmas. Sólo se interrumpieron una vez, cuando Barlés se apoyó en la pared y se puso a vomitar, pero ninguno de los dos hizo comentarios. Después dejaron en las camillas toda el agua y la comida que tenían y subieron al primer piso, donde una bomba había sorprendido a un anciano vistiéndose para escapar (Pérez-Reverte, 1994: 115, 116, 117).

Se podría decir que también los ancianos han sido «devorados» por la sociedad al dejarlos atrás con tal de sobrevivir. Ambas escenas parecen darle la razón a Hobbes y su conocida idea de que el ser humano es depredador por naturaleza y únicamente los mecanismos sociales lo mantienen a raya, de manera que cuando éstos fallan, aquél se muestra en su auténtica condición. Sin embargo, el ser humano es ambivalente, capaz de lo mejor y de lo peor, y su límite moral, pese a las circunstancias, juega un papel esencial.

Ante los avatares de los seres humanos, ambos novelistas coinciden también en la eterna indiferencia de la naturaleza. En su novela *Sidi*: «Lejanas, frías en lo alto, las estrellas parpadeaban indiferentes. Estaban acostumbradas a que

los hombres se mataran entre sí» (Pérez-Reverte, 2019: 62). Y en McCarthy: «Salió a la luz gris y se quedó allí de pie y fugazmente vio la verdad absoluta del mundo. El frío y el despiadado girar de la tierra intestada. Oscuridad implacable. […] El aplastante vacío negro del universo. […] Tiempo prestado y mundo prestado y ojos prestados con que llorarlo» (McCarthy, 2006: 99, 100). O también: «Y si, más allá de aquel empañado oleaje, tal vez otro hombre caminaba con otro hijo por la arena muerta y gris. Dormidos, pero con un mar de por medio en otra playa entre las amargas cenizas del mundo o en pie y andrajosos, perdidos bajo el mismo sol indiferente» (McCarthy, 2006: 162). Parafraseando a Hölderlin, el ser humano, cuando no sueña, puede quedar reducido a un vagabundo que mendiga; a dónde le lleve su necesidad ya es cosa de la moral de cada uno.

He de reconocer que la idea de McCarthy, en su anterior cita, sobre la posibilidad de otro padre acompañado de otro hijo, sobreviviendo en medio de las dificultades, sumada a la conocida idea borgeana sobre la biblioteca eterna con sus matizadas repeticiones e influencias infinitas, nos hace leer a la pareja mccarthiana padre/hijo como una reformulación de la revertiana Alatriste/Ínigo, las cuales no dejan de ser, en cierta forma, actualizaciones de la formada por Dédalo e Ícaro; siempre con esas ligeras variaciones en cada repetición, como plantease el escritor argentino.

Conclusión: marcas de una estética común para el horror

Visto todo lo anterior, la lectura revertiana de McCarthy parece confirmar que, en efecto, todas las guerras son la misma guerra, se producen las mismas heroicidades, como la de un padre queriendo salvar a su hijo, y atrocidades, como la violación, el asesinato o incluso el canibalismo, de manera que la ambivalencia (o gris) humana queda retratada. Los mecanismos de representación de todo ello también son los mismos: la puesta en juego de imágenes siniestras, sintomáticas o metonímicas (de parte por el todo, considerando la sinécdoque como un tipo de metonimia) producen una borradura del límite que separa las categorías sobre las que se asienta nuestra concepción del mundo produciendo la aberración conceptual y el desasosiego o vértigo del horror. En cuanto que siniestro, la sustitución de lo real por lo imaginario que decía Freud se concreta en la sustitución del valor de otorgada certeza por la incertidumbre donde cabe cualquier opción incluyendo la interpenetración de aquello que queríamos separado: civilización/barbarie, vida/muerte, inocencia/culpabilidad, etc., y de ahí el trauma. Ese entramado acumulativo (o enumerativo) de imágenes nos lleva a ese límite, a ese velo, más allá del cual se encuentra lo indecible monstruoso en todo su esplendor.

No quiero cerrar el presente artículo sin comentar una última feliz interrelación; feliz por cuanto que no aporta nada especialmente significativo, a diferencia de las anteriores, pero que resulta difícil dejar pasar. A lo largo de ese peregrinar hacia el sur del padre y su hijo siguiendo la carretera (una actualización del río que decía Manrique), pasan cerca de la costa y ven, encallado más o menos próximo a la playa, un barco abandonado. El padre decide nadar hasta él para comprobar si, al tratarse de un lugar poco accesible, quedaba algún tipo de provisión. Una vez lo aborda, descubre que se trata de una nave de origen español puesto que su nombre es *Pájaro de esperanza*, botada originariamente en Tenerife:

> Lo último que encontró fue una cajita cuadrada de roble con esquinas a cola de milano y un troquel de latón en la tapa. Creyó que podía ser un humidificador, pero no tenía la forma adecuada y al cogerla y sopesarla supo qué era. Soltó los pestillos medio corroídos y la abrió. Dentro había un sextante de latón, posiblemente de un siglo de antigüedad. Lo sacó de su cajita hecha a medida y lo sostuvo en la mano. Asombrado de su belleza. El latón había perdido brillo y unas manchas de verdín dibujaban la forma de otra mano que en tiempos había empuñado el sextante, pero por lo demás estaba perfecto. Limpió el verdín del troquel que llevaba en la base. Hezzaninth, Londres. Se lo llevó al ojo e hizo girar el tambor. Era la primera cosa en mucho tiempo que le emocionaba ver. Lo sostuvo en la mano y después volvió a depositarlo en el paño azul de la cajita y cerró la tapa y ajustó los pestillos y lo metió otra vez en el armario y cerró la puerta (McCarthy, 2006: 169).

Todo lector revertiano que se precie no podrá leer este pasaje sin que acuda a sus labios una sonrisa y a su memoria el recuerdo de la novela *La carta esférica* (Pérez-Reverte, 2000) y su protagonista, Coy. Ambos personajes comparten la misma consideración y estima por un objeto que sirve para evitar quedar a la deriva en mitad del caos, símbolo también de su propia voluntad y moral en medio del incierto devenir del mundo.

Bibliografía citada

ASENSI, M. (1987): *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperion.

BORGES, J. L. (1952): «Kafka y sus predecesores»; publicado en *Otras inquisiciones*. Recopilado en: *Obras completas I* y *II*. Edición empleada (2005): Barcelona: RBA.

DOMÍNGUEZ, SAUSSY y VILLANUEVA (2015): *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Edición empleada (2016): *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Taurus.

FREUD, S. (1919): *Das Unheimliche*. Imago; edición empleada (1976): *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo editor.

GENETTE, G. (1972): *Figures III*. París: Editions du Seuil; edición empleada (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

GNISCI, A. (ed.), (1999): *Introduzione alla letteratura comparata*. Bruno Mondadori; edición empleada (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

GROHMANN, A. (2019): «Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte.» Publicado en revista digital *Zenda*, 17 de diciembre de 2019: https://www.zendalibros.com/las-mujeres-de-perez-reverte/ [recuperado: 1/08/2023]

HERNÁNDEZ RUIZ, F. J. (2021): *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. Valencia: Universidad de Valencia.

MCCARTHY, C. (2006): *The Road*. Edición empleada (2017): *La carretera*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

PÉREZ-REVERTE, A. (1986): *El húsar*; edición empleada (2018): Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House.

PÉREZ-REVERTE, A. (1993): *El club Dumas*.

PÉREZ-REVERTE, A. (1994): *Territorio comanche*; edición empleada (2012): Barcelona: Random House Mondadori.

PÉREZ-REVERTE, A. (1996): *El capitán Alatriste*; edición empleada (2000): Pérez-Reverte, Arturo y Pérez-Reverte, Carlota: *El capitán Alatriste*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE, A. (2000): *La carta esférica*.

PÉREZ-REVERTE, A. (2006): *El pintor de batallas*; edición empleada (2007): Madrid: Punto de Lectura.

PÉREZ-REVERTE, A. (2013): *El francotirador paciente*. Barcelona: Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE, A. (2019): *Sidi. Un relato de frontera*. Barcelona: Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE, A. (2020): *Línea de fuego*. Barcelona: Alfaguara.

PÉREZ-REVERTE, A. (2022): *Revolución. Una novela*. Barcelona: Alfaguara.

PIGLIA, R. (1980): *Respiración artificial*. Edición empleada (2015): *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.

TRÍAS, E. (1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982; edición empleada (2001): Barcelona: Ariel.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 115-137
https://doi.org/10.14198/ALEUA.24710

La génesis de una novela olvidada: *Tres pesetas de historia* (1983), de Vicente Soto

The genesis of a forgotten novel: *Tres pesetas de historia* (1983), by Vicente Soto

María MARTÍNEZ DEYROS

Autoría:
María Martínez Deyros
Universidad de Valladolid. España
maria.martinez.deyros@uva.es
https://orcid.org/0000-0002-9154-7575

Citación:
MARTÍNEZ DEYROS, María (2024). «La génesis de una novela olvidada: *Tres pesetas de historia* (1983), de Vicente Soto», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 115-137. https://doi.org/10.14198/ALEUA.24710

Financiación:
Este trabajo se enmarca dentro de la Ayuda Posdoctoral Uva (Convocatoria 2020) y del Proyecto de I+D+i – PGC Tipo B. FRACTALES. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI (PID2019-104215GB-I00).

Agradecimientos:
Todos los manuscritos, cartas y grabaciones utilizadas en el proceso de reconstrucción de la escritura de la novela son de propiedad de la familia Soto. Especialmente, agradecemos a Isabel Soto García por su colaboración y disponibilidad.

Fecha de recepción: 01/03/2023
Fecha de aceptación: 30/06/2023

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 María Martínez Deyros

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Este trabajo supone un intento de recuperar a un autor y una novela olvidados de nuestra historia literaria. Vicente Soto, escritor valenciano exiliado en Londres, publica en 1983 *Tres pesetas de historia*, obra que anticipa el boom de las narraciones de memoria histórica. El artículo presenta como objetivo principal la reconstrucción de la génesis de la novela, que permitirá demostrar el complejo proceso de creación literaria. Asimismo, se aportan ocho cartas inéditas que Vicente Soto escribió a Antonio Buero Vallejo, en las que el autor facilita datos relevantes sobre la Génesis. También ayudarán a completar el epistolario que ambos escritores intercambiaron a lo largo de su vida.

Palabras clave: Vicente Soto; narrativa de la Guerra Civil; epistolario; memoria republicana española; Antonio Buero Vallejo.

Abstract

This work is an attempt to recover a forgotten author and novel in our literary history. Vicente Soto, a Valencian writer exiled in London, published *Tres pesetas de historia* in 1983, a work that anticipated the boom in historical memory narratives. The main aim of this study is to reconstruct the genesis of the novel, which will allow us to demonstrate the complex process of literary creation. It also includes eight unpublished letters that Vicente Soto wrote to Antonio Buero Vallejo, in which the author provides relevant data on the genesis and will

help to complete the collection of letters that the two writers exchanged throughout their lives.

Keywords: Vicente Soto; Narrative of the Civil War; Epistolary; Spanish Republican Memory; Antonio Buero Vallejo.

Recuperación de un autor y de una novela olvidados

Vicente Soto Iborra pertenece, según Ignacio Soldevila, a aquella segunda promoción de posguerra de escritores nacidos entre 1912 y 1922, que comienzan a publicar después de sus compañeros de generación histórica, como Cela o Delibes, y que manifiestan «una nueva actitud frente a la literatura» (1980: 184-185). A pesar de haber ganado importantes premios, en todos los géneros cultivados por él, como el Lope de Rueda, la Hucha de Oro, Hucha de Plata y el Nadal (Mistrorigo, 2020; Gracia y Ródenas, 2011: 146), Soto ha sido, en general, un autor obviado por la crítica. Las causas aducidas por los pocos estudiosos que se han ocupado de su obra en profundidad residirían, principalmente, en que se mantuvo al margen de los conciliábulos y polémicas literarias de la época y por su lejanía física, al residir fuera del país (Ródenas, 2016; Mistrorigo, 2018).

Debido a su pasado como combatiente del bando republicano durante la Guerra Civil y a su ideología de izquierdas, en 1954 tomó la decisión de fijar su residencia en Londres. Claudio Guillén aludió a la «variedad referencial» que denota la palabra «exilio», a «la diversidad de realidades» que encierra en sí y a «los diferentes grados de realidad que lleva implícitos» (1998). Esta diversidad se observa en el poco consenso de la crítica a la hora de tratar la figura del autor valenciano, puesto que su exilio fue voluntario y motivado, principalmente, por cuestiones económicas[1], aunque el autor insistió en que en su determinación siempre jugó un papel importante la política: «se me dijo que podía vivir en España a condición de que me resignase a no poder

1. Mientras Valls se resiste a considerarlo dentro del exilio político (Mistrorigo, 2018: 8), otros como Luis Suñén se refirieron a él como «novelista transterrado», aunque esta visión «entusiasta» implícita en la acepción gaosiana del término creemos que contrasta vivamente con la imagen y experiencia del propio Soto, quien llegó a vivir su autoexilio como verdaderamente traumático: «Ha sido especialmente grave la expatriación porque Londres es un sitio totalmente antitético con respecto a cualquier población española, desde el punto de vista vital y psicológico» (Cruz, 1978). Por su parte, Mistrorigo adopta el concepto de «dispatrio» del italiano Meneghello para incidir en la separación y desdoblamiento generados en el sujeto ante el sentimiento de extrañeza producido en un lugar que se reconoce como propio (2018: 7-8).

vivir»[2]. Y si bien Soto no negó nunca la gratitud que sintió hacia Inglaterra, al haberle proporcionado la estabilidad económica y la libertad que en España jamás habría tenido, encarna igualmente el drama de aquellos hombres que ya adultos «pierden su tierra y no ganan la ajena» y experimentan por ello un proceso de «inadaptación» doloroso.

Este fuerte sentimiento de desarraigo generará uno de los temas más importantes de su narrativa: la añoranza de España. Por tanto, la nostalgia junto con la búsqueda del tiempo perdido y el *humildismo*[3] serán las características que recorran toda la obra narrativa del autor valenciano. En 1992, en el discurso del pregón de fiestas que Vicente Soto pronuncia en Castellar[4], aludía a esa «querencia obsesiva» que siente el exiliado o emigrante por su tierra:

> ¿Sabéis a qué vuelven? A encontrarse con ellos mismos; siguiendo impulsos irresistibles, más hondos que el de la razón, a reconocerse oyendo las campanas del pueblo, viendo los escenarios en que jugaron cuando niños, caminando por calles y plazoletas del pasado, hablando a árboles viejos, a hombres viejos. Porque, en definitiva, añorar es añorarse.

Y será precisamente esta añoranza la que funcionará como nexo de unión de los dos hilos argumentales de *Tres pesetas de historia*. La obra presenta una estructura compleja, al estar formada por dos historias que discurren de forma paralela a lo largo de los treinta y ocho capítulos de la novela; diecinueve de los cuales desarrollan la investigación que realiza el escritor ya maduro, Viz, a raíz de un descubrimiento fortuito que le lleva a regresar a España en busca de respuestas. Siguiendo el hilo de los objetos hallados por azar, entrevista a diferentes supervivientes de la Guerra Civil, cuyos testimonios va registrando la «puñetita japonesa», la grabadora que le acompaña durante todo el viaje, y en la que encierra esas voces del pueblo en un intento de reconstruir la historia colectiva.

Las grabaciones, las cartas reales, las tres pesetas (incluidas en la portada y contraportada de la primera edición) se convierten en objetos significantes que, por un lado, avalan la veracidad de lo relatado y, por otro lado, sirven para construir un relato ideológico y subjetivo de los hechos, desde el punto de vista de «uno que perdió la guerra» (1983).

2. La cita está extraída de una entrevista que realizaron al escritor en un programa de televisión, la cual fue grabada y se conserva en BR_CASETE_VICENTE_SOTO_1, en archivo familiar.
3. Con el término «humildismo» se refería Dámaso Santos en 1973 a la predilección de Vicente Soto por erguir en héroes de sus historias a seres humildes, pobres, elementales, como los niños, los obreros, los campesinos y, como no, los emigrantes o exiliados.
4. Documento perteneciente al archivo familiar.

Asimismo, los testimonios de estos personajes sirven al autor para rememorar su propia historia en los diecinueve capítulos restantes, los cuales se insertan de forma alterna a los anteriores, siguiendo esta vez un orden alfabético. En efecto, Soto siente la necesidad, a medida que avanza la redacción de la novela, de incorporar una segunda trama en la que ficcionaliza el proceso de aprendizaje del niño Títin, quien experimentará progresivamente una transformación de Vicentín a Vicente, hasta llegar a convertirse en el comprometido joven, amante de la poesía y del teatro, que decide alistarse en las filas republicanas. De esta forma, retoma la línea evocativo-poética ya desarrollada con éxito en *La Zancada*, galardonada con el Premio Nadal en 1966 (Ródenas, 2019).

Génesis de la novela

Tanto el epistolario como los manuscritos de trabajo conservados confirman que el proceso de escritura de *Tres pesetas de historia* se entrecruza y, hasta cierto punto, converge con el del «novelón», en palabras del propio autor, titulado *Como un dolor* (Buero y Soto, 2016: 408)[5]; obra que, tras una larga sequía creativa, Soto logra finalizar en julio de 1979, tal y como consta en las dos copias mecanoscritas conservadas.

A marchas forzadas, y aprovechando «los magros minutos que a veces me brindan mis viajes en metro y en autobús» (Buero y Soto, 2016: 408), Soto logra terminar el manuscrito de *Como un dolor* a tiempo de ser presentado al premio Heliodoro. En diversas cartas lamenta el autor a su buen amigo «Toni» que sus obligaciones profesionales absorban la casi totalidad de tu tiempo y que, por tanto, su actividad literaria se vea reducida a estos viajes de ida y vuelta de casa al trabajo, los fines de semana y las vacaciones. Sin duda, estas condiciones bajo las que se ve forzado a escribir influyeron en la propia estructura de las obras (Ródenas, 2019); caracterizadas por el fragmentarismo, la hibridez y el continuo reciclaje de textos de un proyecto a otro. Pero también nos permiten comprender la frustración generada en el autor tras descubrir el escándalo que rodeó el premio Heliodoro (Buero y Soto, 2016: 418-419)[6].

5. En la selección y edición que Ródenas (2016) realiza de la correspondencia entre el escritor y Buero Vallejo, el crítico ya apuntaba esta idea, enfatizada en la conferencia pronunciada en 2019, en el marco de las jornadas que la UNED organizó en torno a la obra y figura del escritor valenciano: «confluye una novela ya preexistente, *Como un dolor*, con un proyecto nuevo que viene a incardinarse en el otro, y no al revés». Asimismo, su edición del epistolario resulta fundamental para comprender la honda y sincera amistad que unió a los dos escritores.
6. Para profundizar en la polémica surgida a raíz de este premio pueden consultarse los trabajos de Pereda (1979), R.M.P. (1979) y García Viñó (1980).

A pesar de la enorme desilusión recibida, Soto permanece esperanzado, ya que la editorial Argos Vergara, a través de Manuel Cerezales, parece estar interesada en su publicación. Sin embargo, el manuscrito no fue finalmente admitido y esto impulsó al autor a introducir una serie de cambios en el texto, «de cosas que un último análisis me revelaba como no indispensables. Todo eso soldado o refundiendo pasajes desunidos, cortando, pegando, alterando el orden y la numeración de las páginas» (2016: 424). Más adelante, en esta misma carta del 10 de marzo de 1980, comunicaba a Buero su hipótesis sobre las posibles causas que pudieron motivar el rechazo de Cerezales, quien previamente le había confesado no haber sido capaz de concluir la lectura de las últimas páginas de la novela:

> El número de la tercera de esas páginas es el 247. El original que leía C. tenía 269 páginas, Esa 247 estaba, pues «unas veinte páginas» antes del final. Quien, en la misma conversación («confesión» la llamé) me señaló que él iba a misa todos los días, ¿no lanzaría un vade retro iracundo terminada la lectura de las tres páginas adjuntas y se persignaría, ya sin fuerzas para dar fin a la lectura? (2016: 425).

En efecto, el cotejo de las dos copias mecanoscritas conservadas de *Como un dolor* corrobora las palabras del autor y confirmaría que el primer testimonio, de una extensión de 269 páginas, sería la versión que envía al premio Heliodoro para su valoración. En un segundo momento, probablemente sobre una copia del original, se llevaron a cabo las diversas reescrituras, mediante las que suprimió distintos pasajes, reduciendo la novela a 258 páginas.

Ante la ausencia de otros datos que permitan establecer una cronología más precisa sobre la historia de génesis de esta obra, consideramos, por el momento, que la versión que llega a manos de Ricardo Muñoz Suay, vinculado en esa época a la editorial Bruguera, sería la segunda, puesto que, en esa misma epístola del 10 de marzo, Soto indica cómo Vicente Muñoz Suay le sugiere enviar el manuscrito a su hermano Ricardo. Sin lugar a duda, la primera versión seguía en manos de Cerezales, tal y como lo confirma el propio autor en carta del 17 de mayo de 1980, cuando comenta que este le ha vuelto a escribir para ofrecerle la novela a Castillo Puche, presidente de la Editorial Nacional (435); y el 21 de septiembre admite no sorprenderse si «Cerezales tuviese aún el mamotreto en un cajón» (439). Es decir, ante la instancia de Buero a «enviar otra copia directamente a Castillo Puche, o bien a apremiar a Cerezales para el envío» (carta del 24 de mayo de 1980), Soto habría optado por la segunda opción, pues la correspondencia parece confirmar que nunca llegó a expedir ninguna copia a Castillo Puche, pero que este sí recibió la novela de manos de Cerezales, aunque no es posible precisar el momento. En efecto, este manuscrito con la

primera versión de la novela lo recuperó Soto dos años después gracias a su hija Isabel (Anexo I, carta 1.ª, 9 de octubre de 1982).

A pesar del rechazo de Bruguera y del insultante informe recibido, firmado por un «tal Müller», seudónimo tras el que – sospecha – se oculta alguien que «no se ha enterado en absoluto de lo que pasa en la novela» (2016: 431), parece mostrarse definitivamente decidido a «desguazar» «el libro maldito y a [aprovechar] en relatos diversos o en alguna otra novela todo lo aprovechable. Para esto me doy buena maña» (2016: 435). Y casi un año después, en junio de 1981, y ante la ausencia de noticias de la Editorial Nacional, Soto da prácticamente por perdida la publicación, lo que le lleva a plantearse el definitivo abandono del proyecto (Anexo I, carta 2.ª, 24 de junio de 1981).

Sería precisamente en este punto, en el que comenzaría a entrelazarse la historia de génesis de las dos novelas, el abortado proyecto de *Como un dolor* y el naciente *Tres pesetas de historia*. En septiembre de 1980, mientras espera el dictamen de la última editorial, confiesa estar «a punto de meter[se] por los derroteros fascinantes de una extraña obra» (Buero y Soto, 2016: 439). Como convenientemente ha señalado Ródenas, *Tres pesetas de historia* partió de un «acierto accidental» (2019), pues tuvo su origen en un hallazgo fortuito, cuando su mujer, Blanca, y él localizaron, detrás de un cuadro religioso comprado en el Rastro de Madrid, un «atadito» que contenía una carta, con firma ilegible, fechada en Villacarrillo, provincia de Jaén, el 15 de diciembre, dirigida a una señora de nombre Josefa Villar: «Muy Sra. mía: Hoy mismo le remito un giro de 12,50 pts. que pertenecieron a su marido q.e.p.d. – Eran trece pesetas pero menos 0,35 centimos [*sic*] de poner el giro y un sello que le remito que con el importe del giro y esta suma las 13'00 pts. – Saludos». Junto a esta nota se encuentran unas cuantas pesetas de circulación en la zona republicana durante la guerra; otras tres, exclusivamente pertenecientes a un municipio de Castellar; un escudito de la UGT; y una hoja de una pequeña libreta con la dirección de otra mujer: «M.ª Juana Román, calle Campillo, Cheste (Valencia)». Soto afirma haber tenido un primer encuentro ese verano con Pedro, uno de los hijos de M.ª Juana Román, el cual residía por entonces en Cheste y le confirmó que su madre, durante la contienda, fue teniente alcalde de Villacarrillo, condenada a muerte y encarcelada hasta su definitivo destierro en Valencia (2016: 439-442).

La curiosidad por desentrañar el misterio que rodea estos objetos le conduce a viajar en dos ocasiones más a España: la primera, a finales de 1980; y la segunda, en abril del año siguiente. El cotejo de la información contenida en las cartas conservadas, las grabaciones y algún apunte manuscrito nos permiten situar cronológicamente el primer viaje a principios de diciembre de

1980. En carta inédita autógrafa, fechada en diciembre de ese año, pero escrita probablemente como respuesta de la que le envía Buero el 9 de ese mes, Soto informa a su corresponsal de su regreso a Londres en esos días (Anexo I, carta 1.ª, diciembre de 1980).

Asimismo, una nota ológrafa descubierta recientemente en el archivo familiar sitúa al matrimonio, Vicente y Blanca, en el cementerio de Villacarrillo el 7 diciembre de 1980[7]:

> La más quién de quién:
> Hoy (PTD for fecha) hace 3 años estábamos your mum y I con Vte, F'x y las [*ilegible*] cónyuges de ambos, en Villacarrillo. A estas horas, 11.00 de ahí, en el cementerio, buscando agujeros de luz [*subrayado con tinta roja*]. X la tarde fuimos a Castellar. T[ambién] con Juanjo.
> Listen, temo q[ue] el certificado adjunto, expedido con subnormalidad consular típica, no te sirva (viene a decir que estás trabajando aquí desde que tenías 6 años). Intenta, sin embargo, con cara inocente, que te lo acepten. La verdad es que no es más que un papel de trámite. Te mando esto desde la ofi. Yo qué le voy a hacer si no me quiere nadie. Kissón. Pande.

La nota está dirigida a Isabel Soto, quien residía por entonces en Madrid, y resulta importante porque aporta una información imprescindible para desentrañar la verdadera identidad que se esconde tras el personaje de Bofarull, el más enigmático e inverosímil de todos los incluidos en la novela. Tras esta máscara se ocultan tres grandes amigos que acompañaron al matrimonio Soto en su periplo: el médico Félix Marco, el arquitecto Juanjo Estellés y el escritor Vicente Muñoz Suay[8], quien aparece mencionado en la «Nota preliminar» y falleció justo antes de ver publicada la novela.

Asimismo, una de las grabaciones a la que hemos tenido acceso (BR_MICRO_VICENTE_SOTO_2_B) ratifica los hechos. En la cinta un hombre, sin identificar, lee la carta que, el 1 de diciembre de 1980, escribe Pedro Muñoz Tavira, residente en Madrid, a Manolo y Catalina, Cándido y Cándida en la ficción. En ella el remitente confirma haber obtenido los permisos necesarios para trasladar los restos de su padre a un nicho, lo cual asegura estar programado para el domingo 8 de ese mes. La misiva sirve a modo de invitación para que asistan a la exhumación de Antonio Muñoz Cayuela, quien, según la

7. La nota está escrita en la hoja de una agenda, en cuyo verso se puede leer la fecha: «Wednesday 7 December 1983». Según el testimonio de Isabel Soto, «La más quién de quién» sería una «pregunta retórica paternal» empleada para «constatar que solo tenía una hija y que por tanto era *la más*. A mi hermano le decía, *el que más*».
8. Según la periodista Bel Carrasco, la muerte sorprendió a Vicente Muñoz Suay «de noche, mientras escribía, y al día siguiente le concedieron el premio Blasco Ibáñez por su novela *El trayecto*» (2022).

información obtenida en la Fundación Pablo Iglesias, fue compromisario del PSOE para la elección de presidente de la Segunda República por Jaén y alcalde de Villacarrillo desde el 17 de octubre de 1938 hasta el 30 de marzo de 1939. Posteriormente, fue encarcelado y fusilado el 12 de diciembre del último año de la contienda.

En efecto, la documentación confirmaría la veracidad de las fechas en las que se inserta la investigación del protagonista Viz. De esta forma, podemos situar en España a Vicente Soto hacia los últimos días de noviembre o principios de diciembre de 1980, pues tras una breve estancia en Barcelona y Valencia, se traslada en autobús hasta Villacarrillo el 6 de diciembre, con la finalidad de asistir a la exhumación de Antonio Muñoz Cayuelas el día 7.

Además, el escritor aprovecharía este primer viaje para acudir a la exposición «La guerra civil española», organizada de octubre a diciembre de 1980 en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, y que aparece incorporada en la diégesis de la novela a partir del capítulo 13.

Si bien no se refleja en la obra, en abril de 1981 Soto realizó una segunda visita a esos «poblachos de Jaén en que vive la gente y en que están los muertos que me han metido en esta novela» (2016: 456). En una extensa carta que escribe entre el 10 y el 12 de mayo de ese año, el escritor proporciona algunas particularidades de ese viaje y manifiesta, por primera vez, su intención de terminar el manuscrito a tiempo para presentarlo al premio Planeta. Su motivación reside, quizá, no tanto en ganar el codiciado galardón, sino más bien en obtener «un segundo puesto no imposible o una publicación provocada por el interés intrínseco del libro» (2016: 456).

En cuanto al proyecto de *Como un dolor*, en marzo de 1981 sigue pendiente de recibir la primera copia, aún en manos de Castillo Puche. Y, aunque en este momento solo le interesa recuperar el manuscrito, que «será utilizad[o] antes o después» (2016: 452), sin especificar nada más, en la siguiente carta de mayo, apenas mencionada, parece vincular directamente las historias de los dos proyectos narrativos: «A la vez, parte de ese texto [*Como un dolor*] encajaría maravillosamente – misteriosamente – en mi novela actual (2016: 457).

A fin de lograr cumplir con los plazos, planea solicitar un permiso en su trabajo desde junio hasta agosto. Sin embargo, a finales de junio ya es plenamente consciente de la imposibilidad de terminar la novela a tiempo: «Llevo ya casi un mes en casa trabajando todo cuanto puedo en mi novela. Comprendo que no puedo llegar a presentarme a ninguno de los concursos que me interesan. He hecho un esfuerzo bestial, al extremo de terminar algunos días con bastante fiebre (alarmante)» (Anexo I, carta 2.ª, 24 de junio de 1981). Y,

nuevamente, lamenta la pérdida del manuscrito de su novela anterior, a pesar de la insistencia con la que lo ha reclamado.

Finalmente, y después de otra pausa de tres meses en su oficina, de abril a junio de 1982, Soto logró presentar la novela, bajo el título de *Desde una buhardilla de Palmers Green* y tras el seudónimo de Pedro Bread, en la convocatoria del XXXI Premio Planeta de ese año. La elección del sobrenombre responde a un intento de evitar otra situación embarazosa, como la vivida en la «cabronada del Heliodoro aquel (aquel fraude vergonzoso, en el que mi nombre verdadero se barajó hasta el final) no la vuelvo a sufrir» (2016: 472). Y no andaba desacertado el autor, cuando el 8 de octubre muestra sus titubeos a Buero y su intención de retirar el manuscrito del premio (Anexo I, carta 3.ª, 8 de octubre de 1982), pues su «Buhardilla» – aunque estuvo dentro de las veintitrés novelas seleccionadas[9] – no llegó a pasar a la final.

Pero, Soto, quien en parte – suponemos – esperaba este desenlace, no se arredra y, poco después de conocerse el fallo del jurado, envía su novela a la editorial Plaza & Janés, a través de Enrique Badosa. Mientras, por su parte, Buero intercede por su amigo ante Rafael Soriano, nuevo directivo de Argos Vergara, quien parece mostrarse bastante interesado en el proyecto (2016: 474). De esta forma, esperando – y anhelando – el «no» definitivo de Badosa, pretende ganar algo de tiempo con Soriano, excusando el retraso en el envío del manuscrito con las correcciones que está incorporando al texto final (Anexo I, carta 4.ª, 6 de diciembre de 1982). Soto no recibirá la respuesta, esta vez positiva, de Argos Vergara hasta febrero de 1983. La obra será incluida en «la colección más prestigiosa, *Las cuatro estaciones*, de la que hacen lanzamientos importantes» (2016: 478), con una tirada inicial de 25.000 ejemplares. La inminente publicación, en marzo de ese año, obliga al autor a trabajar sin descanso durante esas semanas, pues a la ingente cantidad de «papeles traducidos que revisar (asambleas, conferencias)», que le exigen sus obligaciones profesionales, tiene que corregir «a contra reloj» las pruebas de imprenta de la novela, «amén de las mil notas y notitas que me han pedido que escriba como base para la bibliografía que ellos necesitan preparar» (Anexo I, carta 5.ª, 12 de marzo de 1983).

Resulta imposible, por ahora, abordar las diferentes reescrituras que Soto realizó sobre el texto de su novela, aunque sí podemos asegurar, sin precisar las fechas de ese cambio, que, por un lado, modificó el título hasta en tres

9. Así lo atestiguan diferentes noticias publicadas el 7 y el 9 de octubre de 1982 en el diario *Ya* y en *Las Provincias*, respectivamente. En la edición XXXI del Premio Planeta resultó ganador Jesús Fernández Santos con *Jaque a la dama*, quien concursó bajo el seudónimo de *Finisterre* y con el título inicial de *En un jardín*.

ocasiones, con seguridad entre septiembre de 1982 y principios de marzo de 1983. De *Desde una buhardilla de Palmers Green* pasó a *No ha habido carta de Bernabé* hasta el definitivo *Tres pesetas de historia*. Probablemente, esta variación surgió a instancias de Buero Vallejo, pues en la carta del 9 de octubre de 1982, el autor realiza una breve mención: «(ya hablaremos un día de ese título, qué más da ahora)» (Anexo I, carta 3.ª, 9 de octubre de 1982). Además, recordemos que ya con el anterior proyecto, su buen amigo Toni le sugiere escoger otro rótulo más adecuado, pues encuentra *Como un dolor* «rotundo sentimentalmente, por la palabra *dolor*; pero, al mismo tiempo, ambiguo: *como un*», además de «sonar[le] a tópico: a manera vulgar de hablar del dolor» (2016: 427). Por otro lado, el cotejo de los manuscritos demuestra que el autor tomó determinados fragmentos de *Como un dolor*, insertándolos sin apenas modificaciones en el texto de *Tres pesetas*…Sin poder extendernos más en este punto, sí podemos precisar que el argumento principal de la primera obra no coincide con la historia del niño Vicentín narrada en la segunda; por lo que sospechamos que el autor, profundamente decepcionado por la mala fortuna del proyecto, decidió desmembrar el manuscrito, destinando algunos fragmentos a la novela que tiene entre manos (*Tres pesetas*…), y lo retomó en un ulterior momento a fin de seleccionar otros pasajes para su siguiente narración larga, *Una canción para un loco* (1986). De hecho, en algunos márgenes del manuscrito que contiene la segunda versión de *Como un dolor* se aprecia la siguiente indicación: «Novela de Paquito», aludiendo al personaje principal de la obra de 1986.

Tres pesetas… se publica, finalmente, en marzo de 1983 y a principios de abril tiene lugar su presentación oficial en Madrid, apadrinada por Buero Vallejo. Aunque Soto parece mostrarse al principio relativamente satisfecho y manifiesta guardar en su memoria «el recuerdo de tu presentación» como «uno de los buenos momentos inolvidables de [su] vida» (Anexo I, carta 6.ª, 13 de abril de 1983) y a pesar de que sí surgen diversas reseñas laudatorias de la novela, los dos amigos son conscientes de la escasa repercusión que tuvo el evento y de sus notables ausencias (Ródenas, 2016: 362). Por la lectura de su intercambio epistolar podemos deducir algunas de las razones de este silencio: la mala relación que Buero Vallejo mantenía con algunos críticos españoles; la residencia de Soto fuera del país, lo que le excluía de los «cachipucheos» (2016: 479); y, en definitiva, el haber sido relegados al ostracismo por el cambio generacional, tanto a nivel político como cultural (Ródenas, 2016: 362).

Conclusiones

Tres pesetas de historia no puede ser considerada como una novela más de las muchas que se escribieron sobre la Guerra Civil, pues la mezcla de ficción y

realidad, –incorporando a su propia autobiografía novelada documentos y testimonios reales y ficticios –, la hibridación genérica y el recurso a la intermedialidad y a la metaficción hacen de esta obra un documento excepcional en su época, presentándola como clara pionera de las actuales novelas de memoria histórica, «que buscan restituir la memoria de los vencidos y fue tal vez la primera que narró una exhumación» (Ródenas, 2016: 361).

La obra sale a la luz dentro del arco temporal que Macciuci ha considerado como la segunda etapa en el tratamiento literario de la contienda, que se corresponde con los años del tardofranquismo y la naciente democracia; aquella que engloba a autores que, como Muñoz Molina, no vivieron en primera persona el conflicto bélico y que reconstruyen su representación en la novela, o bien a través de los recuerdos y experiencias familiares, o bien a través de historias pertenecientes «a la memoria colectiva del lugar de origen» (Martínez, 2015: 65).

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que cuando Soto publica esta obra es ya un autor maduro – cuenta con sesenta y cuatro años – y relata una historia que le toca de cerca, pues él mismo ha sido testigo y superviviente de esa guerra y, al igual que el protagonista Viz se sentirá «inexorablemente comprometido a escribir el libro, condenado a escribirlo como condenado a muerte» (1983: 250). Esa obligación que siente el escritor reside en la necesidad de dar voz a unos personajes silenciados por la Historia, desde la visión de «uno que perdió la guerra». Pero estos testimonios también le sirven al autor para contar su propia historia a través de ese *alterego* ficcional, desdoblado en el adulto Viz y el niño Vicentín:

> Pero ocurre que, vamos, cree uno que lo que ocurre es que, así como la historia del pasado primero se lee y luego quizá se vive, la historia del presente primero se vive y luego quizá se lee. Y si además uno no es aún él del todo, que está haciéndose y empezando a protagonizar su propia historia y asombrándose de ella, los gritos y los ecos y los rumores del bosque que le rodea le suenan en general a música celestial […] Llegarían los diligentes historiadores a convertir el bosque en jardín recortándolo y ordenandos hechos, cifras, fechas. Arrancándole la maleza de la vida. Pero… ¿Comprendes? Cómo no se les va a escapar alguna de estas florecillas silvestres, venga ya, qué saben ellos de melancolías, de evocar… (1983: 65).

En una inversión de la pirandelliana fórmula Viz se convierte en un autor en busca de sus personajes, los cuales «habían estado escondidos cuarenta años detrás del cuadro que Bla comprase a unos gitanos en el Rastro madrileño». Este protagonista responde a esa categoría definida como «intelectual líquido» (Martínez, 2015: 256.), es decir, que se presenta como un personaje «identificable», no solo con el lector, sino con el resto de personajes, de esos seres

humildes que pueblan la obra. Así, nos encontramos con un escritor «golpeado por lo cotidiano», «paralizado ante la escritura», con la perenne incertidumbre que le provoca el paso del tiempo. La ficcionalización de ese proceso de escritura le conduce a sentirse como un personaje más de la novela que está escribiendo y a comprender que esos personajes que él ha imaginado durante el primer boceto de la obra ya existen en realidad: de esa forma, encuentra a Pedro como «un personaje como el que puede surgir ante ti, ya hecho en las palabras de una novela. Sólo que este era más fantástico. Éste era un campesino de Jaén que había vivido ya sesenta y tres años, cuarenta de ellos en Cheste» (1983: 9).

Unánimemente, la crítica ha situado el auge de la novela de memoria histórica a principios del siglo XXI, con la publicación señera de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas (Gómez, 2006; Larraz, 2014; Martínez, 2015: 11, entre otros). Se relaciona este *boom* con la apertura social que permitió la Democracia (Moreno-Nuño, 2006; Izquierdo, 2013), lo que propició la construcción de una memoria histórica desde unas posturas militantes y afiliativas (Faber, 2011). Sin embargo, en la obra de Vicente Soto creemos que se encuentran presentes muchos de los elementos apuntados como característicos de la novela de la memoria histórica, donde la denuncia de los estragos de la guerra fratricida, las persecuciones, las torturas y los fusilamientos aparece de forma velada y explícita en boca de los diferentes personajes, de aquellos donnadies, *topotones* (Mistrorigo, 2018), que recorren su obra narrativa. Asimismo, cumple con las características de aquel tipo de novelas contemporáneas que vertebran su acción a través del procedimiento de la llamada «investigación de escritor» (Martínez, 2015). Es decir, son novelas que presentan en su estructura un hallazgo, al que sucede la curiosidad, obsesión e investigación del escritor, por un deseo de descubrir la verdad, donde la ficcionalización del proceso de escritura juega un papel fundamental y la difuminación de las fronteras entre la realidad y la ficción son constantes, a lo que contribuye la inserción en el cuerpo del texto de documentos reales, como fotos, cartas o grabaciones.

Bibliografía citada

BUERO VALLEJO, A. y V. SOTO (2016), *Cartas boca arriba. Correspondencia (1954-2000)*, D. Ródenas de Moya (ed.), Madrid, Fundación Banco Santander.

CARRASCO, B. (2022), «Entrevista a Vicente Muñoz Puelles», *MAKMA*. Revista de artes visuales y cultura contemporánea, 25 de junio, https://www.makma.net/vicente-munoz-puelles-editorial-pretextos/

CRUZ, Juan (1978), «Vicente Soto: "Más de veinte años en Londres han marcado mi obra Literaria"», *El País*, 24 de marzo.

García Viñó, M. (1981), *Novel del Premio Heliodoro de novela, Máscara y rostro de los premios literarios,* Cuenca, Editorial Fundamentos.

Faber, S. (2011), «La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)», *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid, Iberoamericana, pp. 101-110.

Guillén, C. (1998), *Múltiples moradas: ensayo de literatura compar*ada, Barcelona, Tusquets.

Gracia, J. y D. Ródenas de Moya (2011), *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*, Barcelona, Crítica.

Gómez López-Quiñones, A. (2006), *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid, Iberoamericana.

Izquierdo, J. M. (2013), «La narrativa del nieto derrotado. Últimas novelas sobre la Guerra Civil española», *ANPE-Norge. IV Congreso nacional: Un ciclo con la reforma educativa «Kunnskapsloftet»*, 19-21/09-2012.

Larraz, F. (2014), «La Guerra Civil en la última ficción narrativa española», *Studi Historica. Historia Contemporánea*, 32, pp. 345-356.

Mistrorigo, A. (2020), *La narrativa breve de Vicente Soto. Una aproximación*, Valladolid, Difácil.

Mistrorigo, A. (2018), «Vicente Soto entre Inglaterra y España: narrativa breve de un dispatriado», *Ínsula*, 857, pp. 7-11.

Moreno-Nuño, C. (2006), *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias.

Pereda, R. M. (1979). «Escándalo en el fallo del Premio Heliodoro», *El País*, 31 de octubre.

R.M.P. (1979), «Heliodoro, ¿una broma de amigos?, *Triunfo*, Año XXXIII, n.º 876, 10 de noviembre, p.57.

Ródenas de Moya, D. (2019), «Descanonización y estilo. Dos reivindicaciones», *Exiliado en el aire: Recordando al escritor Vicente Soto (1919-2011)*, UNED, <https://canal.uned.es/video/5dc51bd65578f255a476d656> [consultado el 10/01/2023]

Ródenas de Moya, D. (2016). «Introducción», *Cartas boca arriba. Correspondencia (1954-2000)*, Madrid, Fundación Banco Santander, pp. 9-22.

Santos, D. (1973), «Presentación», *Casicuentos de Londres: seis sobre gentes de aquí y de allá y tres sobre españoles*, de Vicente Soto, Madrid, Magisterio Español.

Soldevila, I. (1980), *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra.

Soto, V. (1983), *Tres pesetas de historia*, Barcelona, Argos Vergara.

Suñén, L. (1983), «Un testimonio colectivo de la Guerra Civil», *El País*, 28 de agosto.

Anexo I

[*carta 1.ª*]

Queridos:

Una semana hace que llegué de ahí. De repente he comprendido que el calendario me ha desbordado. Tiempo desbarajustado por los viajes, atiborrados de recuerdos, imágenes, adioses, holas, esperanzas, desesperanzas…ya te escribiré, Toni. Pronto. Sin fórmulas: tengo ganas. Ya te escribiré, Quique. idem: idem.

Tu paloma anual, Toni. Que siga llegándome año tras año tras año. Una buena bandada tengo ya. Yo, a falta de dotes pictóricas, salvo las (insuperables) que necesitan para hacer mi genial [*dibujo de un pez*] os mando esos pajarracos nipones que también parecen poder navegar por el aire y aun por el agua.

Comprendo que el caos del correo navideño retrasará ésta más aún. Horror. ¡Abrazos! Vicente. Diciembre 80.
¡Abrazos y besos! Blanca [*letra manuscrita diferente*]
¿Triunfó Victoruela en su estreno? ¿o no hubo estreno aún?

[*carta 2.ª*]

24-VI-81

Querido Toni: [*letra manuscrita*]

Dos líneas, siquiera dos líneas antes de que emprendas ese viaje por tierras rusas, seguramente interesantísimo. Si ésta no te llega a tiempo para decirte «Feliz viaje» y all the best y todo eso, que te diga a tu regreso «Hola» y «Bienvenido» y todo eso.

Creo que valdrá la pena la experiencia. No veo que te pueda perjudicar en ningún sentido. Nada, fenómeno. Invitación merecida, además. Supongo que irás acompañado de Victoruela. También para ella mi «All the best» and all that jazz.

Nunca me has dicho cuándo estrenabas tu próxima obra. Dímelo un día.

A pesar de este tono liviano no estoy muy, muy bien. De moral, quiero decir. Llevo ya casi un mes en casa trabajando todo cuanto puedo en mi novela. Comprendo que no puedo llegar a presentarme a ninguno de los concursos que me interesan. He hecho un esfuerzo bestial, al extremo de terminar algunos días con bastante fiebre (alarmante). Fue, al dejar la maldita oficina, la ansiedad acumulada en un embalse que rompió la presa. Calma, calma. O realmente voy a joder^{me}. Calma. Creo que vale la pena la monstruosidad que llevo entre manos, pero he decidido frenar. Seguiré trabajando, por supuesto,

y bastante, pero no matándome. Una serie de circunstancias en las que no quiero entrar para no meterme en una carta demasiado larga me obligan a no demorar demasiado la terminación del libro (está «fechado», como dicen por aquí, por algunos acontecimientos). A pesar de todo, calma.

Sí, fue al último «Lope de Vega», ya fallado – como demasiado sabes –, al que presenté aquello en un arranque de estupidez. No, no me afectó nada el desenlace, esperado. Vergüenza íntima sí que sentí. Yo no cometo esos disparates, yo me prohíbo hacer eso. Pero.

De Castillo Puche, ni palabra. Tampoco me preocupa nada la cosa, pero quiero (por encima de todo) recuperar el original. Ya no sé cómo pedírselo. ¿Estará ya perdido? Creo que voy a telefonearle un día (ya lo he hecho varias veces, desde Madrid mismo y desde Valencia). Créeme, y añado esto para tranquilizarte: no deseo en absoluto ver eso publicado así, no tengo ninguna zozobra, sólo quiero impedir que se quede rodando por esos mundos un texto mío.

Supongo que el viaje acorta o interrumpe tus vacaciones en el hostal. Y supongo que de Moscú te irás directo a Navacerrada. Pásalo fenomenalmente bien, olvídate de todo, de todo, de todo…

Quizá nosotros nos vayamos al Faro de Cullera algo después del 20 de julio. No he de regresar a la oficina asesina (a mi cárcel de horas) hasta el 1.º de septiembre, pero quiero seguir trabajando en lo mío unas semanas más (sé que allá – mar, luz, vino e insolación permanentes – no hay nada que hacer: sin embargo, ¡cómo deseo todo eso, cuánto lo necesito!).

Fin.

¡Abrazos a todos! [*letra manuscrita*]
Vicente [*letra manuscrita*]

[*carta 3.ª*]

9-X-82

Querido Toni: [*letra manuscrita*]

Sin más tardanza y sin nada urgente que decir, pero achuchado por la conciencia que no me deja no saber que te debo carta desde hace…?, allá va. Quise escribirte desde la Caleta, allá junto al Faro de Cullera, pero quizá la fase en que más aprisa se me escapa el tiempo es la de las vacaciones. Y ya llevo aquí bastante más de un mes y no recuerdo nada del verano ni sé si existió y, en fin. FIN.

Pese a todo, hace varias semanas que leí «Diana». Mira, formidable. Ya lo creo que me trajo la música desvaída del tiempo que no vuelve. El cuento, del

que no fui reconociendo sino jirones borrosos, me gustó bastante. Le encuentro resonancias románticas y antañonas que llevan al humo del Lisboa y a la incertidumbre de aquellos años dificilísimos y sin embargo, porque no tenemos remedio (o sea, que somos irremediables), acariciados en la distancia. Sin violentar la trama le descubro también un drama (antañón y romántico). Nos derrotaste al Pavorro y a mí, a los demás merecidamente. Te confesaré que el mero recuerdo del cuento con el que yo, si recuerdo bien, me clasifiqué en segundo lugar, justo detrás de ti, me avergüenza desde hace muchos años. «Los albaricoques»: así se titulaba. Apareció luego (me parece que me lo pidió Arturo del Hoyo) en *Ínsula* y en una de esas antologías que de cuando en cuando el Pavorro se ha guisado y se ha comido. No resisto ese relato, me crispa, es un modelo de cursilancia y de gilipollez estética. ¡Cuánto daría ahora por no haberlo escrito! Pienso con frecuencia que de las muchas amarguras nacidas del no haber podido publicar bastantes veces, me ha quedado una compensación: no haber publicado tanto: no tener por esos mundos demasiadas cosas de las que avergonzarme. Francamente. Recuerdo algunos casos muy concretos.

«Caimán» lo estoy leyendo. Si no te escribo en este rato de este sábado, tendré que esperar bastantes días para poder hacerlo. Lo sé. Sigo, pues. Estoy leyendo eso muy poco a poco. En el metro; te parecerá exagerado, pero me sería muy difícil, en estas semanas de trabajo agotador y urgente que atravieso (una especie de asamblea me exige a veces hasta hacer horas nocturnas), encontrar otra posibilidad. Y sin pararme a señalar evocaciones de otras obras tuyas que tu manera inconfundible de hacer teatro despierta en ésta, y sin pedantear, te diré que la lectura de eso me resulta francamente interesante. Quisiera dar a esta expresión un acento sencillo. Me interesa eso como una novela muy interesante, de las que te alegra que no se acaben y te cabrea no poder acabar. Voy ya por la página 87: «Néstor – Qué sé yo. Porros… / Charito – ¿Por qué me lo pregunta?». Por ahí. Veremos en qué queda todo. De momento comprendo como no podía comprender antes el error o la cabronada que fue guillotinar la vida de esa obra como espectáculo; [de] esa obra última tuya, pero sólo hasta aquí, de ningún modo «(¿última?)», como, posiblemente con gran cansancio, teme tu dedicatoria. Venga, adelante. Tengo ganas de ir por Madrid. Hace ya mucho tiempo que no voy. Parece que esto no tenga nada que ver con lo que te iba diciendo de «Caimán», pero sí que tiene que ver. Hablaríamos. No sé si me arrancaré por Navidad. No lo sé.

Belín recuperó por fin el maltrecho original que a través de Castillo Puche parecía haber desaparecido en un laberinto o en un pozo. Le bastó a Belín con acercarse un día a la Editora Nacional y pedirlo. Quiero decir sencillísimamente que un esfuerzo muy pequeño de ese tío, a quien yo había rogado por teléfono

desde Madrid, desde Valencia y desde aquí, y también por carta, que hiciese algo por conseguir que algo que era mío me fuese devuelto, habría bastado sin duda para resolverlo todo hace muchos, muchos meses. La vida es jodida. Me he quedado pensando y todo lo que se me ha ocurrido añadir ha sido eso: la vida es jodida.

Demostrará eso también muy probablemente el fallo, ya inminente, del «Planeta». ¡Qué fallo! Le digo a Bla que aún estoy a tiempo de retirar mi «Buhardilla» (ya hablaremos un día de ese título, qué más da ahora), me obliga a callarme… Sí que es jodida la vida. Una hijoputez del destino relacionada con la génesis de esa novela me reveló el verano pasado cuánto escasea la verdadera amistad. Pero si empiezo a considerar este enigma, no termino. Y tengo que terminar. Quizá un día te cuente.

Ya te figuras que vivimos aquí paso a paso la actualidad española. Ganará con toda probabilidad Felipe, ¿conviene totalmente que gane Felipe? Me parece tan vulnerable su situación viéndole en el poder, no en la oposición, que me asusta su victoria tan deseada. Ahora bien, todo es preferible al triunfo de Fraga.

Pero tengo que cortar ya. O se queda ésta aquí hasta el lunes. Ya hablaremos.

¿Sigue Quique de sorche, ya es sorche Carlos? Vicent se va librando de esa maldición [fi]rmando todos los años en el Consulado. Dentro de un par de años o por ahí estará definitivamente libre (por lo que respecta a la mili carpetovetónica). Y Victoruela, y tú: ¿todos bien? Nosotros, tirandillo. Que no es poco.

¡Abrazos! [*letra manuscrita*]
Vicente [*letra manuscrita*]

[*carta 4.ª*]

6-XII-82

Querido Toni: [*letra manuscrita*]

Hace ya muchos días, claro, que quiero contarte cosas. No terminan de concretarse esas cosas y finalmente opto por escribirte. Estoy pasando horas que se enhebran en días y semanas y semanas de tensión, cabreo, agotamiento. Todo contra un fondo de trabajo brutal. Poco después de hablar contigo por última vez le escribí a Enrique Badosa rogándole una respuesta rápida. Hay algo, le decía, peor que un no: un no tardío. Venía a decirle también que yo deseaba que Plaza & Janés me aceptasen la novela (no lo deseo, tras la posibilidad de Argos Vergara, y dije eso sin demasiado entusiasmo, pero de algún modo tenía que decirlo para no estar en contradicción conmigo mismo, esto es, con mi

ofrecimiento), para añadir que sin embargo tenía o veía otras perspectivas que quería explorar. Y poco después de eso, creyendo que el NO de Badosa estaba a punto de llegar, le escribí a Rafael Soriano dándole gracias muy sinceras por su carta y diciéndole que *yo creía* que muy en breve volvería a ponerme en contacto con él; que estaba introduciendo correcciones (cortes, sobre todo –¡trabajo terrible!) en la novela, que andaba demasiado ocupado… No le mentía en absoluto. Sólo me faltó decirle que esperaba de un momento a otro el NO de los otros. No ha llegado ese NO. Ni su SÍ. No ha llegado nada. Hace ya más de seis semanas que entregué el original a Badosa en Barcelona. La semana pasada le telefoneé 8 veces (muchas más veces, si cuento las llamadas a su casa, que siempre murieron contra un teléfono «comunicando»): 4 a P.& Janés, 4 al periódico en que también trabaja. Siempre me contestaron entes femeninos, no siempre simpáticos. De pronto, «el Sr. Badosa se ha ido de viaje». Estuve casi seguro de que se me escondía, terminé casi seguro de que no se me escondía. Le hablé con bastante claridad y con no escasa impaciencia a su secretaria, que no es de los entes antipáticos. Esta semana volveré a la carga. Telefónica, desde luego. Aunque me arruine. Ya por joder. No me parece imposible arrancar una respuesta por teléfono, que podría llevar consigo la ruptura con esa gente. No deseo esa ruptura, pero tengo razones que me sobran para negarme ya a tragar un pelo. Pase lo que pase, mi deseo es, hoy por hoy, llamarle entonces a Soriano, concertar con él una entrevista y plantarme en Barcelona a verle. Si llevo el mamotreto, bien; si no, le llevaré una explicación que acaso a él le resulte difícil de creer, porque sencillamente contendré la verdad. Le ofrecería otro libro (que aún no tengo preparado, por supuesto), trataría de rehacer y de salvar esa relación que se inició gracias a ti.

[*A partir de aquí, en letra manuscrita*]

Intento terminar ésta en mi cárcel de tiempo hoy. Te escribí lo de arriba ayer muy tempranito, en mi buhardilla. Ya estamos, ¡una vez más!, en el fatídico mes final… Me parece que voy a inventar un calendario que no tenga números ni nombres de días ni de meses, que sólo tenga cuadraditos en blanco, muchos cuadraditos de tiempo y de nada… Fuera. Locura senil. Efectivamente, sin embargo, ya en un nuevo diciembre, y sintiéndome tan Piscis como siempre, te mandaré mi

… 1982 [*dibujo de un pez*] … 1983…

lleno de incertidumbre pero también de felicitaciones para todos los Buero. Este año, además, vamos a poder repetiros esas felicitaciones perso//nalmente todos los Soto: los 4 nos plantaremos en Madrid en viaje relámpago, recién pasada la Navidad y antes de la Noche Vieja. Entonces te daré la continuación

o la conclusión del rollo esbozado en el párrafo mecanografiado. Y hablaremos de cosas. Pocas, muchas… Quién sabe. «Caimán»: obra estupenda. Recuerdo la reseña de López Sancho.

Pero me obligan a cortar ahora. Tenemos ganas de ir, tenemos ganas de veros. No sé, el 28, el 29, x ahí, te telefonearé, ya en Madrid.

A ver si están los chicos ahí.

¡Abrazos a todos!
Vicente

[*carta 5.ª*]

12-III-83

Querido Toni: [*letra manuscrita*]

Sólo dos líneas. O poco más. No sé si exageraré diciendo que en los casi treinta años que llevo aquí no he vivido una fase de trabajo y atosigamiento tan absurdo como éste; no lo sé, porque de esas fases las tengo a montones en ese largo tiempo. Pero quizá no exagere. A una avalancha repugnante de papeles traducidos que revisar (asambleas, conferencias) se unió la necesidad de corregir las pruebas de la novela contra reloj (y te aseguro que la tarea, por los cortes y las innovaciones, y por los errores de ellos y mis modificaciones, fue agotadora), amén de las mil notas y notitas que me han pedido que escriba como base para la bibliografía que ellos necesitan preparar. Hoy mismo he de escribir 8 o 9 folios (repelente, horrible: sobre mí mismo), *a toda prisa*, además, porque la novela entra también en algo que se llama «Bibliotheca del Fénice», que dirige Carlos Barral, y necesitan (me pregunto: ¿por qué?) esos datos míos. No sé qué bibliotheca es ésa ni si la inclusión de mi novela en ella supone una distinción. Quizá sí. Bueno. Y además, casi toda la semana pasada estuve en la cuneta con un gripazo de aúpa.

Total: total, que llevo queriendo escribirte o hablarte por teléfono hace muchos días. No, no es fácil, por mis horarios de trabajo, dar con un momento oportuno para telefonear. Bueno. Al grano. Sospecho que iré por ahí, por Madrid, hacia el 7 de abril. En todas estas relaciones literariocomerciales hay ciertos elementos de botaratería que me dejan a oscuras. Aún no sé con certeza en qué fecha debo estar ahí y, por supuesto, aún no sé si te hablaron ya a ti de la presentación del libro. Por teléfono me dijo Rafael Soriano que de eso se encargaría Mónica no sé qué más (Fein, un apellido así – si eso es apellido – soltó). Te lo repito, Toni: a la vez que yo no sugerí eso (yo no sabía en principio ni que el libro iba a ser presentado en Madrid), para mí sería una enorme

satisfacción y *un honor* que tú fueses el presentador. A continuación de lo cual voy a rogarte, con la sinceridad que entre nosotros debe mediar siempre, dos cosas. 1.ª cosa: si no te atrae la [~~ilegible~~] perspectiva por razones tuyas (que estés cansado, que te atraigan poco estas cachupinadas, etc.), rechaza la petición. Por favor. Pero, 2.ª cosa: si quieres no actuar por considerar, como me dijiste, que tu «mal momento entre algunos críticos» (por llamarlo aprisa de alguna manera) podría perjudicarme, entonces yo te pido seriamente que actúes. Que lo hagas por mí. Precisamente. No sabes lo bien que me va a mí esa ráfaga de adversidad. Palabra, palabra. No sabes cuánto me gustaría que esos críticos y esa gente estuviesen ya, por verme y sentirme a tu lado, de antemano en contra mía. Esto es bastante oscuro y muy verdad. Me llevaría un rato (que no tengo) razonarlo. Please, please: no te me apartes si ésa es la razón. Adelante, que se jodan un millón de millones de veces.

Claro, a estas alturas no sé aún si te hablaron, si siguen pensando en hablarte (tendría que enviarte la novela de antemano, huelga decirlo), si con certidumbre absoluta he de ir a Madrid. Eso que te decía de la botaratería. Mucha simpatía telefónica, grandes protestas de amistad, seriedad, igualdad y fraternidad, y… Y todo en el aire. Me da ya no sé qué volverles a llamar.

Corto. Me esperan esos horripilantes folios. No sé si inventarme un crimen para llenarlos. ¿Cómo está Quique, cómo estáis todos?

¡Abrazos! Vicente [*letra manuscrita*]
(Dos líneas, decía yo). [*letra manuscrita*]

Son las 8 de la mañana. Salgo un momento a Correos para volver a mis horripilantes datos bibliothecarios…

[*carta 6.ª*]

13-IV-83

Querido Toni:

Ya te escribiré, querido Toni. Ahora sólo te diré que en mi memoria quedará el recuerdo de tu presentación de «Tres pesetas…». He ahí uno de los *buenos* momentos inolvidables de mi vida.

Volví agotado y satisfecho, con satisfacción moderada por un saludable escepticismo. Adelante.

Me ahoga como nunca esta cárcel de horas. Tengo que fugarme.

Me parece – me parece – que el caimancito te pide «más, más, más». Algo así. Yéndose hacia la izquierda. Corto. Abrazos. Vicente.

Besos y abrazos, Ya te escribiré, Victoruela. Blanca [*letra manuscrita de Blanca García*]

[*carta 7.ª*]

17-V-83

Querido Toni:

[…] No es imposible, aunque es improbable, que vayamos por ahí a fines de mes (Feria del Libro). Rafael Soriano, simpático, emprendedor y desconcertante, me desconcierta. Sé que te pidió que escribieses algo acerca de mi novela. Me opuse cuando, por teléfono (ya yo había regresado de España), me dijo que iba a hacerlo, aunque comprendí luego que debí haberme opuesto con más energía (me había hablado de otros posibles disparates). Intenté hablarle de nuevo, ya no pude («Está en otro teléfono»), confié en que con lo que le había dicho bastaría para disuadirle. Es tenaz. Al rato de haber salido del hospital le llamé: me dijo que habías rechazado la sugerencia con amistad y cortesía, y él pareció haber comprendido por fin. Me cabreó mucho que te hubiese hablado y me produjo satisfacción tu negativa. Ya hablaremos, sobre todo de las propuestas disparatadas que me hizo como alternativa a tu posible artículo. Quiero por encima de todo terminar ésta hoy (18). No van o no iban bien las ventas de la novela. Esto, por Argos Vergara mucho más que por mí, me desalienta (fue esa noticia la que me dejó sin energía para prohibirle a R.S. que te hiciese la sugerencia). Y de críticas, nada. Que yo sepa. Ni la de Rosendo. Quizá no es aún tarde…

Me telefonea Belín desde casa. Hombre, noticia simpática: desde Madrid, el PSOE me ha enviado un telegrama agradeciéndome en términos emocionales un dinerillo que di al partido (en Castellar y Villacarrillo). Tampoco con nadie he hablado de ese dinero y me parece que lo cito aquí porque la conmovedora noticia del telegrama me ha salido al paso.

He de terminar. O no termino. Contento con el // nuevo éxito «socialista municipal» de ahí, desorientado ante las declaraciones de Felipe en Alemania, horrorizado ante la horrible victoria Thatcheriana que se nos viene encima…

Me encantó la entrevista que te hicieron antes de ese pregón, que aún no sé cómo salió. Un amigo de ahí me envió fotocopia, no sé si de lo publicado en *El País* (buenas fotos gesticulantes tuyas, referencia nostálgica al Lisboa – que por la parte que me toca te agradezco – estupendo final en torno al cambio de nombre de tu calle).

Me impresionó ahí ver a Corrales y quizá me impresionó más ver a Agustín. Fuera, fuera, fuera.

Sí, tuvimos que decir adiós al sueño del piso en General Díaz Porlier, 36…

Abrazos fuertes. Imposible seguir. Si vamos, te lo diré. Si no vamos, mi ausencia te lo dirá.

¡Abrazos! Vicente [*letra manuscrita*]

[*carta 8.ª*]

30-X-83

Querido Toni: [*letra manuscrita*]

Llegó Bla llena de recuerdos alegres de Madrid y de añoranza de Belín. Es jodido esto. Me hace a mí mucha falta mi hija. Fuera. A la vez, claro, contentos (aunque con cautela, de momento) ante la promesa que parece encerrar esta nueva fase de su vida.

Gracias, gracias a todos vosotros por la estupenda acogida que brindasteis a las dos. Claro, esto ya lo sabía yo.

Y enhorabuena tremenda, grande, por ese estreno en Baltimore. Por ese ensueño llevado a Baltimore. Jo. Coincidirá más o menos, me figuro, con el estreno de «Diálogo secreto». Me decías, y Blanca me confirma algo, que está aún verde la preparación (contratación de actores, elección de sala, etc.) del estreno de esto último. Confiemos. Confiemos en que todo se andará…aprisita. ¿Vas a América? Supongo que no, supongo que ni ese estreno te mueve a ti. Pero adelante. Quizá tienes razón.

El exceso repugnante de trabajo (constantemente me traigo documentos de la cárcel para revisar en casa) y el zarandeo de la vida me impiden concentrarme en mi nueva novela. La cual, [~~debería~~] por elemental sentido común, debería publicar cuanto antes. «Tres pesetas…» ha recordado a bastantes que existo. Hasta aquí mi sino ha sido tener que resucitar cada vez que he reaparecido. Jo. Qué haría yo, qué. Quiero librarme el año próximo de algunos meses de cárcel, pero es que la cosa urge más que eso. Para el año próximo yo debería tener terminada la novela… Qué va.

Con tres meses y medio de retraso recibo de Argos Vergara una recensión de Antonio Valencia sobre «Tres pesetas…». Apareció eso en «Diario de Navarra» el 17 de julio. Quizá en otras partes también. No lo sé. Estudio francamente bueno. No te lo mando porque ya está bien de rollos. Sí, me satisfizo leer eso tras haber empezado la lectura con cierto recelo, por conocer – o creer conocer – la tendencia política del crítico. Nada, reacción de lo más positiva. Limpia. No conozco a este hombre, pero tengo que escribirle. Brevemente, por supuesto.

Como te dije, no espero llevarme el Premio Nacional. Ni hablar. Eso no es para mí. Raro: haber sabido esto dentro de mí, no me ayudará en absoluto

a superar la decepción que me producirá cuando llegue, la noticia de que acerté. Pero qué voy a hacer. Pues nada, aguantar mecha. Contentillo por haber sido seleccionado. La sorpresa fue grande: yo no sabía siquiera que se estaba preparando esa selección.

Sí, me reafirma en mi escepticismo ver entre esos nombres el de Pardo. Ocurrió ahí una cosa curiosa: no caí en que se trataba de él cuando leí su nombre (hace siglos que no nos vemos); me sonaba a nombre vagamente conocido de un vago escritor desconocido… Fue un ex compañero de la BBC quien el otro día me señaló quién era este Pardo. Me dice Bla que tú encuentras cosas valiosas en su novela: estoy seguro (sólo después de esto) de que las tendrá. A mí no me guía otra cosa que el recuerdo poco agradable, poquísimo agradable de este tío. ¿Basta esto para enjuiciar una novela? No. No.

Señalabas en tu última los patinazos y la inexperiencia de nuestro juvenil gobierno socialista. Estoy de acuerdo y algunas veces he estado triste. Quisiera // uno poder ayudar… ¿cómo? Creo sin embargo (veo que tú también lo sospechas) que su actuación es con frecuencia forzosísima. Ha de ser un constante andar por la cuerda floja aguantar, en el actual tinglado de Occidente (bajo el signo espeluznante de Reagan), con un gobierno y un programa socialistas. Yo creo, pese a todo, que sería bueno para España que Felipe o quien hubiese de sucederle siguiesen. Importa, importa que la gente identifique falacias y tabúes y se acostumbren hasta gustar de ello, a vivir con y en el socialismo. El nombre hace a la cosa: ya lo creo. Pasa, además, y eso sí que es jodido, que hoy por hoy no hay otra alternativa que la de Fraga. Espeluznante como Reagan. Armonizan ya.

En fin. En fin. Termino. Ah, pasó por aquí Tuñón. Claro. Quiero decirte que hizo una referencia colosal a «Historia de una escalera» en la conferencia que dio en el Instituto de España sobre la evolución de la cultura en la larga fase del franquismo. Muy bien, francamente. Pasamos juntos largos ratos buenos. Nos conocimos en la FUE (Concordia, 6, Valencia) no sé si en el 36 o en el 37. Y teníamos tantas cosas que contarnos… Porque también en la posguerra convivimos en Madrid. Es un sabio gesticulante lleno de experiencia y de inexperiencia. Palabra. Y su mujer, sin duda simpática y buena, es, puesta a hablar, un harem de… digamos cincuenta mujeres. Jo. Pobre Bla. Muda.

Ahora sí que termino. Cómo estará mi hija. Mi puñetera hija. Pues muy bien. Claro que sí.

Abrazos! [*letra manuscrita*]
Vicente [*letra manuscrita*]

Ya me ha hablado Bla de la buena actuación de Quique en no sé qué infamia del Martín Recuerda. Formi. Adelante.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 139-161
https://doi.org/10.14198/ALEUA.23439

La literatura cinematográfica o el cine literario de Carlos Blanco a través de dos guiones inéditos: *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*

The film literature or the literary cinema of Carlos Blanco through two unpublished screenplays: *Una víbora en el bolsillo* and *Cervantes, la estocada secreta*

Javier MATEO HIDALGO

Autoría:
Javier Mateo Hidalgo
Investigador independiente, España
javiermateohidalgo@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0985-5991

Citación:
MATEO HIDALGO, Javier (2024). «La literatura cinematográfica o el cine literario de Carlos Blanco a través de dos guiones inéditos: *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 139-161. https://doi.org/10.14198/ALEUA.23439

Fecha de recepción: 01/09/2022
Fecha de aceptación: 12/02/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Javier Mateo Hidalgo

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El presente artículo propone el estudio de dos guiones inéditos escritos por Carlos Blanco Hernández (Madrid, 1917-2013), pionero en la forma literaria de escritura cinematográfica y uno de los más importantes guionistas del cine español. Los títulos, *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*, plantean el desarrollo de tres personajes inspirados en personajes históricos del panorama literario español: por un lado, la biografía de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, que figuran con nombres distintos, aunque bastante similares; por otro, la vida del Cervantes maduro, desde su regreso de la batalla de Lepanto hasta el inicio de la escritura de *Don Quijote de la Mancha*. Ambos libretos, escritos durante la última etapa del guionista, quedaron finalmente sin ser filmados, y muestran no sólo la escritura «literaria» de un guionista atípico, sino su estilo personal e inconfundible.

Palabras clave: Guion; Blanco, Carlos; Cervantes; cine español; Historia del Cine; Martínez Sierra, Gregorio; Lejárraga, María

Abstract

This article presents the study of two unpublished screenplays written by Carlos Blanco

Hernández (Madrid, 1917-2013), pioneer in the literary form of film writing and one of the most important screenwriters of Spanish cinema. Tittled *Una víbora en el bolsillo* and *Cervantes, la estocada secreta*, these screenplays develope three main characters inspired by historical figures of Spanish literature: on the one hand, the biography of Gregorio Martínez Sierra and María Lejárraga, who appear under different names although quite similar; on the other, the life of the mature Cervantes, from his return from the Battle of Lepanto until the beginning of the writing of *Don Quixote de la Mancha*. Both film scripts were written by the screenwriter during his last years and both are currently unpublished. They show the «literary» writing of an atypical screenwriter with personal and unmistakable style.

Keywords: Screenplay; Blanco, Carlos; Cervantes; Motion pictures, Spain; History of cinema; Martínez Sierra, Gregorio; Lejárraga, María

Introducción y dedicatoria

El desarrollo del periodo clásico del cine español, comprendido entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, experimentó un enriquecimiento en la calidad de sus historias debido a la maestría de algunos de sus escritores, gracias a los cuales pudo profesionalizarse el trabajo de guionista.

Algunos de ellos resultan sobradamente conocidos, como son los casos de Vicente Escrivá, Rafael J. Salvia, Vicente Coello, Pedro Masó, Juan Miguel Lamet, Jaime de Armiñán, Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Wenceslao Fernández Flórez o Miguel Mihura. El nexo común de todos fue la compatibilización de la escritura con otras facetas artísticas o profesionales, tales como la dirección, la dramaturgia escénica, la producción o el magisterio. Solo algunos autores de libretos destacarán por dedicarse única y exclusivamente a la escritura de guiones. Es el caso de Rafael Azcona, quien, tras pasar un primer periodo como novelista, autor de relatos, dibujante e incluso creador de chistes, consiguió afianzarse como guionista, siendo uno de los más relevantes de la historia del cine español.

No obstante, el caso más paradigmático por puro fue el de Carlos Blanco Hernández, pues se inició profesionalmente y terminó sus días dedicándose a la escritura de guiones. Algunos de sus textos como *Los peces rojos*, debido a su calidad y perfección, están considerados como cimas del guion español. A ello hay que añadir la particularidad de su estilo como guionista, pues según veremos en sus trabajos prevalecerá el lenguaje literario por encima del técnico, «novelizando» sus textos. Si bien el mismo Blanco consideraba que siempre

había podido escribir sobre lo que le gustaba[1], lo cierto es que algunos de sus proyectos no llegaron a materializarse en películas, quedando inéditos.

Este artículo profundiza precisamente en esta parte desconocida de sus trabajos, correspondientes a su última etapa. En concreto, los títulos de *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*.

Cabe, por tanto, introducir este texto con unos párrafos informativos como semblanza inicial de Carlos Blanco, al hilo de los cuales trazar un estado de la cuestión acerca de los principales trabajos que se le han dedicado. El gijonés llegó al cine por necesidad, tras la Guerra Civil y formando parte del «bando de los perdedores». La más «estricta necesidad de sobrevivir» unida a su pasión por el cine le llevaron a escribir su primer guion fílmico (Cobos, 2001: 19). Siendo asiduo al café Gijón descubrió el concurso de guiones, para el que escribió *Don Beltrán de la Cueva* y con el que se alzó ganador en 1946. Blanco se formó como guionista de forma autodidacta, viendo muchas películas y leyendo el guion de la película *Sin novedad en el Alcázar* (1940) que le proporcionó Joaquín Goyanes (Cobos, 2000: 114). La técnica de escritura guionística le «desconcertó», pues en ella los relatos resultaban difíciles de leer, atiborrados de siglas, con la acción y los diálogos separados en distintas columnas (Cobos, 2001: 27). En consecuencia, decide apostar por un lenguaje sencillo y narrativo, carente de artificiosidades. Es decir: apuesta por la escritura tradicional o literaria, abandonando toda síntesis que empobrezca o confunda en su lectura.

Su primer guion rodado fue *Cuando llegue la noche*, adaptación de una obra teatral de Joaquín Calvo Sotelo dirigida por Jerónimo Mihura en 1946. Tras obtener un nuevo premio de guiones organizado por Cifesa con su guion *La princesa de los Ursinos*, su texto fue llevado por Luis Lucia al cine en 1947. Un año después, llegaría un nuevo éxito de la productora escrito por él, *Locura de amor*, película basada en la obra de teatro de Manuel Tamayo y Baus, dirigida por Juan de Orduña. Con *Llegada de noche* (1949), Blanco inicia su colaboración con el cineasta José Antonio Nieves Conde, extendiéndose a otros títulos como *Los peces rojos* (1955). *39 cartas de amor* (Francisco Rovira Beleta, 1950) representa un proyecto muy personal a caballo entre la comedia y el romance. Su relación de amistad y profesional con José Luis Sáenz de Heredia fructificó en títulos como *Las aguas bajan negras* (1948), *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Diez fusiles esperan* (1959) o *Los gallos de la madrugada* (1971).

1. Blanco lo expresó así: «Yo he hecho siempre, hasta donde he podido –sobre todo he tenido más cortapisas en los comienzos–, […] lo que he querido, lo que me ha gustado. Y cuando me han ofrecido cantidad de cosas que no me gustaban –por ejemplo, *Rey de reyes*–no lo he aceptado» (Suárez, 2015).

La experiencia de Blanco en Hollywood llega a través de Leonard Goldstein, que trabaja para la Twenty Century Fox y le propone escribir un guion sobre toros. Será cuando escriba el libreto de *Zaíno*, donde incluiría al personaje de Washington Irving y cuyos actores barajados para la pareja protagonista fueron Montgomery Clift y Ava Gardner o Marlon Brando y Sophia Loren (Cobos, 2000: 100-101). Aunque el proyecto no acabó realizándose, la fama que se ganó con él y su amistad con el cineasta Hugo Fregonese le mantuvieron en América, donde continuó escribiendo para la Fox una adaptación de *Bola de sebo* de Maupassant, *Eran tres hermanas*. Para la RKO, escribió *Un gánster en el colegio* y *Melva* –basada en una historia de Gorki que acabó convirtiéndose, con los años, en *Los gallos de la madrugada* (Cobos, 2001: 74-76). Además, barajó un proyecto sobre la vida de San Ignacio de Loyola, intentando convencer a José Ferrer para que lo protagonizara. También llegó a entablar relación con Joseph L. Mankievicz o Jack Cardiff –quienes, junto a Robert Siodmak o Henri-Georges Clouzot se interesaron en dirigir *Los peces rojos*– (Rubio Alcover, 2014: 13-15), Greta Garbo, Jean Simmons –que casi le convence de adaptar con Ben Hetch su guion de *Locura de amor*–, o Gary Cooper, que iba a protagonizar un film sobre *Don Quijote* dirigido por el citado Fregonese (Cobos, 2000: 105-106). Samuel Bronston se ofrecería a producir éste y otros proyectos de Fregonese y Blanco, como el del almirante *Nelson* o *Rey de reyes* (García, 2000).

En Italia intenta sacar adelante la citada *Melva* a través de una producción con la Columbia y Peppino Amato, retitulándola *La mujer, el vagabundo y el mar* (Cobos, 2001: 72-76). En Roma busca llevar a cabo un proyecto sobre *Santa Teresa* y habla con Ingrid Bergman, Roberto Rosellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Federico Fellini o Ana Magnani, (Cobos, 2000: 99).

La experiencia con México le llevó a trabajar con Emilio «El Indio» Fernández –con quien inició un proyecto sobre Pedro el Cruel–, Roberto Gavaldón o Mario Moreno –con estos dos últimos realizaría *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973)– (Cobos, 2001: 91-95). Sus últimos guiones rodados fueron *La espada negra* y *Hierba salvaje*. Después, las nuevas generaciones de cineastas dejaron de pedirle textos. No obstante, continuó escribiendo hasta sus últimos días, dejando gran cantidad de manuscritos inéditos –como los dos que aquí se analizan–, esperando ser reconocidos y trasladados a la pantalla.

Tratando de establecer un estado de la cuestión sobre las investigaciones realizadas previamente sobre Blanco, se comprueba que la bibliografía es escasa y limitada, emprendida por investigadores, críticos e instituciones culturales que valoraron el trabajo de este autor y decidieron rescatarlo del ostracismo. Es el caso de Juan Cobos, quien entrevistó a Blanco para el número 21 de la revista Nickel Odeon en el año 2000, y que tituló precisamente como «Entrevista con

Carlos Blanco». Un año después, Cobos escogió como protagonista al escritor en su libro *Conversaciones con Carlos Blanco*, editado en 2001 con motivo de la 46 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Por su parte, Manuel Vidal Estévez dedicó un capítulo del libro *Antología crítica del cine español (1906-1995)* al análisis del film *Los peces rojos*; en 2014, Agustín Rubio Alcover estudió el guion de esta película en un capítulo del volumen *La historia contada a través de los medios de comunicación,* en el artículo *Por dónde seguir. Situación, carencias y propuestas para el estudio histórico del cine español*; en 2016, la editorial Ocho y Medio publicó íntegro el citado libreto bajo el título *Los peces rojos. Guion cinematográfico de Carlos Blanco*. En 2015, el cineasta Alfonso S. Suárez realizó un documental titulado *La Voz Negra: conversaciones con Carlos Blanco*. En el año 2016, Nieves Martínez de Olcoz escribió el artículo *Regeneración, autobiografía y desfiguración en el guion cervantino de Carlos Blanco «Cervantes, la estocada secreta»*, pues fue amiga de Blanco y probablemente tuvo acceso al guion aquí analizado. Entre los años 2015 y 2017, los críticos Javier Ocaña, Carlos Fernández Heredero y Carlos Aguilar revisaron el trabajo de Blanco en *Los peces rojos*, *Los ojos dejan huellas* y *Don Quijote cabalga de nuevo*, en el programa de televisión *Historia de nuestro cine*, entre los años 2015 y 2017. Finalmente, el propio Aguilar dio a la imprenta en 2021 una monografía sobre el cineasta Hugo Fregonese titulada *Hugo Fregonese. Cine por doquier*. En ella se alude en diversas ocasiones a los proyectos fílmicos que este realizador argentino trató de llevar a cabo con Carlos Blanco a raíz de su amistad, así como el origen de los mismos. Un documento bien valioso, recogido a través de los distintos testimonios que Fregonese dio en vida, los cuales rompen con la versión oficial que Carlos Blanco había dado en torno a sus guiones para *Don Quijote* y *Rey de reyes*.

No podría concluir la presente introducción sin afirmar que este trabajo no habría sido posible sin la generosidad de Agustín Rubio Alcover, profesor de la Universitat Jaume I en Castellón de la Plana y amigo de Carlos Blanco. Ambos guiones manuscritos obraban en su poder, regalo de Blanco como símbolo de amistad. El mes de enero de 2021 me los hizo llegar para su estudio, a fin de poder ponerlos en valor mediante su análisis y divulgación en forma de artículo de investigación. Espero que este trabajo pueda contribuir a reivindicar el estudio de la figura de Carlos Blanco.

Carlos Blanco, un guionista «literario»

Carlos Blanco destaca no solo por la calidad de sus guiones, sino por la concepción estilística de los mismos. A diferencia del guionista tradicional, dota a sus textos de una lectura más familiar, destinada no solo a los profesionales

del cine sino también a quienes siendo lectores no están habituados al vocabulario guionístico. El propio Blanco se preguntaba por qué había que escribir un «guion de rodaje» y no un «argumento». Él prefería referirse a «guion de cine» o «guión contado en cine». Antes que el guión estaba el argumento, y éste, depende de una buena historia surgida de una idea inspirada. Sin todo ello, no sería posible el guion (Cobos, 2001: 59). Como él mismo afirma en el prólogo de *El oficio del rey*: «Aclaro, para quien haya leído otros guiones, que este es distinto. Siempre he escrito así. En todas las cinematografías donde he trabajado. España, Francia, Italia y Hollywood. Lo novelo. Le doy forma novelada para facilitar su lectura» (Blanco, 2006: 6-7). Es decir, Carlos Blanco concebía guiones como narraciones, donde desaparecía el aparataje técnico que impedía una lectura fluida y envolvente. De esta forma, primaba al lector, a quien considera un espectador en potencia:

> El guion habitual se hace para el rodaje. Los míos, para el lector. El habitual incluye términos técnicos, interiores o exteriores, numera las secuencias e indica si es de día o de noche. Y saca aparte los diálogos como en el teatro. Yo busco que el lector sólo vea el relato. Que olvide que está leyendo un guion. Porque me importa mucho su opinión. Es un futuro espectador y me orienta sobre su postura ante la pantalla (Blanco, 2006: 7).

Pero, además, Blanco busca la «complicidad» de la imaginación del lector. «Sin ella estoy perdido», reconoce, añadiendo: «Por eso le voy dibujando el relato, lo trasvaso de mi cabeza a la suya. Despacio, dejando que se empape. Si logro que viva y sienta estoy salvado» (Blanco, 2006: 7).

Blanco se vale de un lenguaje conciso y escueto, no carente de evocación, para describir de una forma absolutamente visual los escenarios y las acciones de los personajes. De esta forma sustituye las acotaciones clásicas de los guiones o los libretos teatrales, dando una mayor cohesión al texto y permitiendo una lectura más fluida al lector. Incluso sus cambios de escena poseen un factor misterioso, incluyen en ocasiones puntos suspensivos, como dejando interrumpida una narración para comenzar otra desde un punto desconocido. Además, da por supuesta cierta información, suponiendo que el lector posee una inteligencia y cultura suficientes que le permitan desentrañar progresivamente el jeroglífico literario. *El oficio del rey* es un caso fehaciente, un ejemplo claro, pues trata de personajes históricos como Felipe II, Ana de Mendoza, Carlos de Austria, María I de Inglaterra, Carlos V o Isabel de Valois. Cada uno de ellos posee una previa biografía real que no merece explicarse. Es decir, Blanco elude ciertos datos que el lector debe conocer por sus conocimientos históricos: la conocida ausencia de un ojo de la Princesa de Éboli y su supuesta relación sentimental con Felipe II, el previo matrimonio de éste con María

Manuela de Portugal o la muerte de ella cuatro días después de dar a luz a Carlos de Austria, por ejemplo.

Con ese equipaje intelectual sobre las espaldas, leer el texto de Blanco conlleva sumergirse en unas situaciones únicas, donde la recreación visual se une a unos diálogos preñados de significado, en los que parece no sobrar ni faltar información. No solo se respeta la historia, su verosimilitud, sino que se permiten ciertos juegos de *flashback* y *flashforward*, voces en *off* de personajes que pueden reflexionar desde la vida o desde la muerte, rememorando su pasado. Sus personajes se construyen de esta forma progresivamente, dejando que el lector vaya familiarizándose con ellos, conociendo poco a poco sus secretos. En el caso de *El oficio del rey,* realiza un juego bien interesante al comparar a uno de sus personajes, Felipe II, con un actor que deba aprender un papel para encarnar a su vez a otro personaje. Una forma de imponer respeto como monarca, capaz de equipararle en personalidad a su padre, Carlos V. De ahí el título, «el oficio», la tarea interpretativa. Una referencia clara al cine, por tanto, que nunca es ajeno a sus narraciones. En ellas, toda la tramoya cinematográfica se despliega gracias a un conocimiento sobrado del lenguaje fílmico y a la capacidad evocadora de un escritor que conoce el oficio literario. Como el propio Blanco afirma, invirtiendo el célebre adagio de «una imagen vale más que mil palabras»: «Porque yo creo que una palabra vale más que mil imágenes […] La imagen que surge de la palabra, la que estalla en la imaginación del lector, es suya íntima e intransferible. Y ni el cine la mejora» (Blanco, 2006: 8).

Si en *El oficio del rey* el guion aparece camuflado en un formato de novela, en *Una víbora en el bolsillo* y en *Cervantes, la estocada secreta,* que pasamos a analizar a continuación parece tener lugar el proceso inverso: la novela o traza literaria parece tomar forma sobre la apariencia del texto técnico.

Dos guiones póstumos

De establecer una fecha en la que la actividad de Blanco como guionista de películas producidas y estrenadas cesa, esa sería la de 1976. En ese año, se estrena *Hierba salvaje*, una película dirigida por Luis María Delgado con guion de Blanco, que no es sino un *remake* de *Los ojos dejan huella*s. No obstante, Blanco continuó escribiendo guiones, aunque estos quedasen sin ser llevados a la pantalla. A éstos habría que añadir infinidad de proyectos que a lo largo de su carrera pudieron filmarse, pero que en el último momento quedaron inconclusos. Es el caso de *Zaíno*, guion de tema taurino que la 20th Century Fox le encarga bajo la dirección de Hugo Fregonese. También cabe destacar la oportunidad que el autor tuvo de escribir el guion de *Rey de reyes* para Samuel Bronston –de nuevo, gracias a Fregonese– y cuya escritura finalmente recayó

en Philip Yordan (Suárez, 2015). Dicho guion sería escrito por Blanco posteriormente, titulándolo *Informe secreto sobre la muerte de un carpintero*[2]. Junto a éste, cabe citar otros existentes y también inéditos, que esperan ser filmados: *Madrid, nido de víboras*, *Juana*, *La loca y el pavo real* –guion que hubiese querido rodar sobre Juana la Loca en vez de *Locura de amor*, deudor de la obra teatral de Tamayo– *o La ladrona y Juan Martín Díaz, el empecinado*.

Los dos textos inéditos aquí estudiados se incluyen entre ellos, siendo escritos en esta época final en la que Blanco se encontraba fuera de la industria cinematográfica. El motivo por el que concibió tanto éstos como los otros iba más allá de una actividad realizada por mero placer durante su tiempo libre. Como bien señala Rubio Alcover, Blanco puso en ellos «una ilusión bastante quijotesca de llegar a ver producidos textos que estaban fuera de época, porque el gusto de lo que se producía en esos momentos era muy distinto». Todos ellos tienen en común no sólo su ambientación en épocas pasadas de la historia de España, sino una redacción en cierto sentido «anacrónica». Como ya ha quedado explicado anteriormente, Blanco rechazaba el lenguaje técnico del guion, pues prefería dar prioridad a un lector potencial clásico o tradicional. Su lenguaje literario posee una extraordinaria calidad, mientras que la escritura contemporánea de guiones está estandarizada, dando importancia a la funcionalidad para su adaptación antes que al posible estilo o narratividad.

Los guiones analizados, *Una víbora en el bolsillo* y en *Cervantes, la estocada secreta*, presentan la siguiente apariencia: en su parte externa, ambos poseen una portada de fondo negro, con el texto de los títulos y del nombre del autor en blanco –a excepción del de Cervantes, cuya parte del título «la estocada secreta» figura en tinta roja, suponemos que para sugerir la sangre que surge tras la «estocada»–. Dichas portadas se encuentran protegidas por una lámina de acetato transparente, mientras que las contraportadas, de tono negro, son

2. A este particular, cabe señalar las diferentes versiones que tanto Blanco como Fregonese dieron sobre el origen del proyecto. En el caso del primero, durante la entrevista concedida a Alfonso S. Suárez (2015) declaraba encontrarse en Hollywood a petición de Bronston, que le había propuesto escribir *Rey de reyes*. Bronston había decidido encargarle la dirección a Fregonese y éste había accedido a condición de que Blanco realizase el guion. El escritor afirmaba que él había rechazado la historia lineal de la vida de Cristo para contarla a modo de *flashback*, como si se tratase de una investigación policial en torno a la muerte del hijo de Dios. Sin embargo, el reciente libro escrito por Carlos Aguilar y titulado *Hugo Fregonese. Cine por doquier* (2021) recoge el testimonio del segundo, afirmando que era él quien quería hacer «una película de suspense, no seguir la Biblia paso por paso, sino empezar con la desaparición del cuerpo de Cristo» (Aguilar, 2021: 156). Lo mismo sucederá con la génesis del proyecto sobre Don Quijote, donde las versiones del director y el guionista se contradicen.

de plástico. El texto de los guiones, en el interior, ofrecen una tipografía típica de escritura guionística, *Courer New*.

A fin de contextualizar las circunstancias que rodearon la escritura de ambos guiones, se contactó en diversas ocasiones con Agustín Rubio Alcover. En dichas conversaciones, se obtuvo información con la que se aclararon determinados aspectos clave de la investigación. Respecto de las posibles fechas en que ambos guiones fueron redactados, así como «si los escribió con máquina eléctrica u ordenador», reconocía no habérselo preguntado a Carlos Blanco. No obstante, aseguraba poder «afirmar con bastante seguridad que son de sus últimos años» –es decir, «de la primera década del segundo milenio»–. En el caso de *Cervantes, la estocada secreta*, se ha deducido que fue escrito en el año 2009, pues figura como premiado por el Ministerio de Cultura en ese mismo año. Finalmente, suponía que los ejemplares que le entregó –y que se analizan en este texto– «podían haber pasado por un procesador de textos», aunque «siempre cabe la posibilidad de que él los escribiera con máquina, incluso a mano, y alguien se los pasara. No es descabellado».

En segundo lugar, se contactó con la página que administra y difunde el legado de Carlos Blanco. En ella puede encontrarse material de gran interés sobre el autor, incluyendo el acceso gratuito a determinada documentación bien valiosa, lo que dice mucho de la generosidad de aquellas personas que han creado este proyecto. Entre ellas, destaca Lola López, responsable de la web, así como determinados miembros de su familia, como el hijo de Carlos Blanco Hernández –Carlos Blanco Sempere– y los nietos –Julieta e Ignacio Blanco–.

Entre los documentos disponibles en la web, destacan tres guiones íntegros de Blanco, rescatados del fondo del Archivo General de Administración de Alcalá de Henares. Todos ellos originaron grandes clásicos del cine español, como *Locura de amor*, *Los peces rojos* o *Los gallos de la madrugada*. Ninguno de ellos es original, pues por desgracia Carlos Blanco no conservó los de su filmografía. Al contrario, puede comprobarse su tratamiento posterior, incluyendo los términos técnicos habituales de un guion. De hecho, en la propia web se solicita que «si alguien sabe el paradero del resto de su obra o de títulos como *Teresa de Jesús* o *María Coronel*»–proyectos de la década de los cincuenta del pasado siglo que finalmente fueron suspendidos–, se pongan en contacto con los responsables para ampliar el archivo de documentación.

Una víbora en el bolsillo y *Cervantes la estocada secreta* poseen una particularidad común, además del ya citado estilo literario de su autor: ambos tienen como tema la literatura, estando inspirados en la vida de escritores españoles –aunque entre el contexto histórico de uno y otro disten cuatro siglos de diferencia–. Blanco referencia como autor literario a otros a quienes

admira o por quienes siente curiosidad, destacando el interés no sólo de su obra sino de sus vidas.

Una víbora en el bolsillo*, trasunto de la historia de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra*

El primero de los guiones estudiados se inspira en la historia sentimental y profesional entre los escritores María de la O Lejárraga (1874-1974) y Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). No obstante, sus relatos biográficos se verán modificados, aunque no en lo sustancial. El propio Blanco lo describirá con una nota antes del inicio del guion propiamente dicho: «Basada en un hecho real. El final no. El real fue muy triste» (Blanco, s.f.: 1)[3]. Podría decirse que el guion dramatiza la historia, la noveliza haciéndola todavía más interesante. Para ello, Blanco se vale de los elementos del drama y de la comedia, concibiendo una tragicomedia en la que sus intérpretes poseen una pátina de caricatura, en cierto modo. Se diría incluso que sus roles podrían encarnar una historia casi esperpéntica, entendida como lo hacía Ramón del Valle-Inclán. Es decir, la descripción de una realidad deformada y grotesca, en la que sus valores son degradados con el fin de crear en ocasiones situaciones ridículas. Una especie de farsa muy de la comedia del arte italiana, que tan de moda estaba en tiempos de Lejárraga y Martínez Sierra –y que les llevó precisamente a crear su Teatro del arte–. A pesar del carácter en cierta forma artificioso de los personajes, la historia posee un claro componente realista, permitiendo que el lector evite el distanciamiento y sienta empatía por ellos.

La síntesis argumental de *Una víbora en el bolsillo* sería la siguiente: Arturo Martínez Sierra y Marta Lejaurre conforman un tándem sentimental y creativo desequilibrado. Mientras el primero da preferencia a su trayectoria profesional y desatiende a su mujer siéndole incluso infiel, la segunda permanece en la sombra, enamorada de él y escribiendo las obras con las que éste adquirirá fama y donde sólo figurará su nombre como autor. Esta crisis personal y profesional entre ambos se hará cada vez más aguda, conduciéndoles hacia un dramático desenlace.

Los acontecimientos que suceden en dicha trama transmiten de forma fiel los que tuvieron lugar en la realidad en esencia: el amor de Lejárraga por Martínez Sierra, su matrimonio, el momento en que ella empieza a escribir las

3. Como cierre del guion, Blanco pone en boca de la protagonista las siguientes palabras, haciendo referencia a sí misma y a sus circunstancias desde el presente: «Arturo está en la Historia del Teatro como un gran autor. De Marta sólo me acuerdo yo. Y apenas» (Blanco, s.f.: 63).

obras de su marido para que finalmente figure sólo el nombre de él –quedando excluido el de la auténtica autora–, la infidelidad de éste con una de las actrices de la compañía teatral que estrena dichas obras o la adaptación al cine de sus textos más exitosos. En otras palabras, la historia real parece dar cabida a situaciones extravagantes, aunque en su fondo prevalezca una situación dura y descarnada que afecta al componente dramático y promueve lo verosímil.

Además de todo esto, Blanco inventa otros momentos para introducir cierto misterio o generar un final apoteósico para la historia, como el intento de asesinato de la protagonista por parte de su marido –a fin de que no pueda confesar que ella era la verdadera autora de las obras de teatro–, el accidente durante la huida de ella para evitar ser asesinada, la comparecencia en el hospital para recuperarse del atropello, el *affaire* entre ella y Hugo –un compañero de trabajo de su marido– y la muerte en escena del protagonista interpretando un rol dentro de su propia obra, como si de Molière se tratara.

Lo cierto es que en la historia real, como el propio Blanco afirma, los sucesos finales fueron menos épicos y más patéticos: la pareja, que llevaba casada desde 1900, se separó ante la infidelidad de él con Catalina Bárcena –actriz de su compañía teatral–, lo que no impidió que Lejárraga continuase escribiendo las historias que después Martínez Sierra seguiría firmando como suyas. Ello provocó que el nombre de la escritora quedase injustamente ensombrecido por el de su marido durante varias décadas. Sólo recientemente ha sido incluido en las obras que ella misma escribió, valorándose su importancia como autora.

De alguna forma, Blanco parece querer hacer justicia poética e idea un final más feliz para ella[4]. En su guion, desea que el lector reconozca en sus personajes a los históricos en los que se inspira –de nuevo, da por hecho que su lector posee cierta cultura, conocimientos históricos y literarios–, pero a su vez busca su alejamiento, inventando unos actuales para la época presente. Al desarrollar la acción en la actualidad, en su ambientación figuran personas reales del ámbito futbolístico, como Josep Guardiola, Cristiano Ronaldo o

4. Algo similar hizo Blanco con Eusebio García Luengo: «Había un chico que escribía al que yo conocía de allí. Un verano, que estábamos los dos solos, este chico se me acercó un día y me dijo: «Cuando lees mis cosas –me daba algunos cuentos– ¿tú las crees?» Y yo le dije: «Sí, ¿por qué no?» «Es que no logro colocar ni uno. Todos me dicen que empiezo muy bien pero que luego no se lo creen, que no son personajes humanos, que me voy por peteneras». Y le dije: «Chico, no sé, a mí me parece que no». Y me acuerdo que se fue. Yo le estaba viendo dar personalidad humana a los personajes. Y, de repente, se me ocurrió decir: «Voy a hacer de *El signo de El Zorro*. Le voy a vengar. Voy a escribir la historia de un escritor que tiene el mismo problema, que le dicen que sus personajes no son humanos. Y se inventa un hijo y vive con él 22 años, y lo llega a querer, porque pasa por todo, porque le conviene, porque es una forma de vivir él también. Pero cuando llega la hora de matarlo… eso es muy duro» (Suárez, 2015).

Florentino Pérez; actores como Arturo Fernández, Verónica Forqué y Concha Velasco; políticos como Mariano Rajoy o periodistas como Iñaki Gabilondo. Algunos escenarios, como el Museo Reina Sofía, aparecen también como señas de identidad actuales –pues en tiempos de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga el edificio de Sabatini era conocido como Hospital Provincial de Madrid (Valladares, 1979)–.

En otros casos, el guion presenta ciertos detalles que han quedado obsoletos en comparación con la actualidad, pues la calle Arenal madrileña –donde se desarrollan diversas escenas de la historia por ser el entorno de la casa donde viven Marta y Arturo– se describe como destinada al tráfico, incluyendo autobuses, cuando desde el año 2006 es peatonal (Gutiérrez, 2006); así mismo, la productora cinematográfica citada como «20th Century Fox» será adquirida por Disney en 2017, cambiándose su nombre por «20th Century Studios» (Pardo, 2017); finalmente, se refiere al programa de CNN+ presentado por Gabilondo, canal que desaparece en 2010.

Otros escenarios, sin embargo, prevalecen manteniendo su misma función, como el Teatro Lara –donde en efecto se estrenó *Canción de cuna* en 1911– o el Café Gijón –escenario clave de otros guiones de Blanco como *Los ojos dejan huellas*, así como lugar preferido del autor para la escritura–[5].

Los nombres originales se cambian manteniendo su esencia para que resulten reconocibles y puedan asociarse a los de la historia real que se recrea: los protagonistas, «Arturo Martínez Sierra» y «Marta Lejaurre» en vez de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga; la actriz «Catalina Bárcida», en lugar de Catalina Bárcena; la obra *Nana de cuna* en sustitución de *Canción de cuna*; *Querida mamá* por *Mamá*; *Señor casado necesita esposa* sustituyendo a *Señora casada necesita marido*. El juego comparativo entre los personajes reales y los ficticios es tal que la propia Marta afirma que su apellido, Lejaurre, da lugar a confusión, pues hay quien lo pronuncia «Lejarra» e, incluso, «Lejárraga» (Blanco, sin fecha, pág. 22) –es decir, el apellido del personaje real en el que se inspira el de ficción–. Del mismo modo, se hacen alusiones a la compra de derechos de las obras teatrales de *Canción de cuna* y *Mamá* por parte de la 20th Century Fox para su adaptación al cine. En la historia real, la productora fue la Paramount Pictures, siendo la primera versión dirigida por Mitchell Leisen bajo el nombre de *Cradle song* (1933), mientras que la segunda la llevó al cine Benito Perojo con el mismo título (1931). Otras, sin embargo, como *Yo, tú y*

5. El propio Blanco afirma: «Todo este tiempo he escrito en el café Gijón, hasta descubrí la máquina de escribir. La culpa de todo esto la tuvo Antonio Buero Vallejo, que me dijo: «El día que descubras la máquina de escribir no vuelves al Gijón». Y efectivamente, pero me hizo polvo en este sentido, porque yo estaba más cómodo en el Gijón» (Suárez, 2015).

ella (John Reinhardt, 1933), *La viuda romántica o La ciudad de cartón* (ambas dirigidas por Louis King en 1933) sí fueron producidas por la Fox (Hernández Girbal, 1935).

El guion consta de 63 páginas, lo que podría traducirse a otros tantos minutos reales de duración, en caso de que el libreto se convirtiese en película, adaptándose finalmente al cine. No obstante, la exactitud de una duración fílmica resulta imposible de establecer desde el guion[6].

Respecto al sentido simbólico del título dado al guion, la «víbora» puede entenderse como el personaje de Arturo, que vive en «el bolsillo» de Marta, al ser su pareja, estar casado con ella y vivir en la misma casa, encontrándose el enemigo dentro del propio terreno.

El inicio y el final de *Una víbora en el bolsillo* quedan conectados en un círculo perfecto, pues el comienzo es una continuación del propio final a fin de emprender un gran *flashback* donde se nos contará la historia completa en orden cronológico. Para ello, Blanco utiliza la voz en *off* de la protagonista, que será quien narrará la historia. Ponerse del lado de ésta dice mucho de las intenciones del autor, pues ella será el auténtico personaje importante, aquel con el que más identificado se sentirá el público. Se pondrán en valor, así, sus valores positivos en contraposición con los de su pareja: mientras ella es una mujer justa, bondadosa, comprensiva y llena de talento, él será un hombre egoísta, vanidoso, ambicioso y carente de creatividad como escritor. Si bien ella es capaz de entregar al marido su talento al admirarle y querer ayudarle en su carrera, él apenas tendrá en cuenta a su mujer, salvo para valerse de su talento literario en favor de sus propios fines. Además, ejercerá sobre ella cierta «luz de gas» psicológica, amenazándole con matarla utilizando una inyección de insulina –a fin de que no le delate como impostor–.

El propio Blanco llegó a conocer a Martínez Sierra, cuando ambos tenían relación con Manuel Casanova, director de Cifesa. Le describía como «marido y 'cómitre' de 'la escritora que nunca existió'», María Lejárraga, y añade: «Ella escribía y él firmaba». Aun habiéndolo oído muchas veces, se lo confirmó Eduardo Marquina, en Cifesa (Cobos, 2001: 75).

De cualquier modo, *Una víbora en el bolsillo* representa un original acercamiento a la figura histórica de estos autores, reivindicando la labor de María Lejárraga, algo tan necesario en esta época, donde tantas creadoras están

6. Como Blanco afirma: «Yo hago los guiones por instinto. Yo me quedo asombrado cuando un amigo mío, que da clases de guiones, que llega a decir el tiempo que tiene que tener cada secuencia. Yo le pregunto cómo lo mide, [cómo calibra] la longitud de los diálogos. No es cierto, créeme, llevo muchos años en esta profesión» (Suárez, 2015).

descubriéndose o re-descubriéndose, completándose con ello una parte fundamental de nuestra historia literaria–y, por tanto, cultural–.

Un biopic *cervantino:* Cervantes, la estocada secreta

A lo largo de su extensa trayectoria como escritor, Carlos Blanco tuvo como *leit-motiv* un tema innovador por original en su planteamiento: la presencia de la ficción literaria dentro de la propia ficción. En sus dos historias de cine negro, *Los ojos dejan huellas* y *Los peces rojos*, por ejemplo, la parte irreal o de «simulación» es evidente, tanto que llega a apoderarse de la realidad (Vidal, 1997: 382). En la primera historia, se concibe una muerte ficticia, un simulacro de suicidio planteado desde el comienzo como literario –el personaje se suicidará dentro del propio Café Gijón, lugar de escritores y de literatura único en España– y que, sin contemplarlo el propio falso suicida, se acaba materializando; en el segundo guion, su protagonista concibe un hijo literario, lo escribe inventándoselo y dándole visos de realidad para conseguir unos fines personales. No obstante, esta invención llega a ser tan peligrosa que el propio creador debe «matarle» simulando su muerte.

En el caso que nos ocupa, el personaje de Cervantes no sólo se inspira en personajes reales que conoce para crear los suyos literarios, sino que él mismo se siente representado en su Don Quijote. Blanco presenta, por tanto, como protagonista de su historia a Miguel de Cervantes. Se trata de otra biografía novelada, como la de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga. La diferencia respecto del anterior guion estriba en que, en éste, su autor no oculta el nombre original del protagonista real, sino que lo evidencia en el propio título. Lo hace utilizando únicamente su apellido, ya de por sí reconocible para el público lector.

La sinopsis de *Cervantes, la estocada secreta*, podría describirse en los siguientes términos: Miguel de Cervantes acaba de regresar de Lepanto con uno de sus brazos inutilizados. Un hecho que le atormenta y le lleva a perder su autoestima. Mientras su padre le critica duramente por decidir ser literato, la madre le ayuda a recuperar la fe en sí mismo y le alienta a seguir escribiendo. Por su vida pasarán distintos personajes, amigos y amores, figuras célebres y anónimas de mundos tan dispares como los de la política, el arte o el pillaje, que irán dando forma a sus futuras obras. Poco a poco, se irá vislumbrando la figura del Quijote como autorretrato del propio Cervantes.

Durante su carrera literaria, Blanco siempre mostró interés por personajes de la historia de España de los siglos XV, XVI y XIX. Desde Beltrán de la Cueva en su primer guión escrito, o Marie Anne de La Trémoille en *La princesa de los Ursinos*, Isabel la Católica en *La espada negra*, Juana la Loca en *Locura de amor*

y *La loca y el pavo real*, pasando por aquellos pertenecientes a la corte de Carlos V y Felipe II con San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús o Cervantes, para llegar a Juan Martín «el Empecinado». Así mismo, también elegiría a otros personajes extranjeros como el Duque de Wellington, el almirante Horacio Nelson o Washington Irving. El motivo, más allá de que planteaban menos problemas para la censura los personajes de épocas pasadas, se debe a que la historia representó para Blanco una «cantera fantástica de tipos, ambientes y situaciones» (Cobos, 2001: 28). A Blanco le interesaba la persona y no el personaje, «trabajar desde dentro» las «cosas mínimas» para «buscar la causa» (Cobos, 2001: 28). También posiblemente el guionista se identificase con Cervantes como escritor y, por extensión, por el cariño hacia las criaturas literarias propias. En concreto, Don Quijote, cuya adaptación fílmica le llevó parte de su vida.

El proyecto, titulado *El caballero de la triste figura*, surgió del cineasta argentino Hugo Fregonese, quien por entonces se encontraba en Hollywood y acababa de rodar el *western Browning Wild* («Soplo Salvaje», 1953), protagonizado por Gary Cooper. Entre el director y el actor surgiría una gran amistad, poniendo en común sus ambiciones. Mientras el primero se encontraba interesado en llevar a la gran pantalla al personaje de Cervantes[7], para el segundo Don Quijote representaba un personaje que deseaba interpretar[8]. La película contaría con la participación de Mario Moreno «Cantinflas» en el papel de

7. Según declaraciones del propio Fregonese, su deseo era «no repetir el Quijote ruso, ni el de Pabst, ni aquel que hicieron en España; enfocarlo de una forma moderna, pero respetando siempre a Cervantes y a los personajes, interpretando lo que quiso decir en el libro» (Aguilar, 2021: 109).

8. En este sentido cabe aclarar que, si bien Blanco realizó unas declaraciones en vida en torno a la gestación del proyecto (Suárez, 2015), la publicación reciente del libro de Carlos Aguilar *Hugo Fregonese. Cine por doquier* (2021) genera razonables dudas sobre su veracidad. Según el guionista, El Quijote fue idea de Gary Cooper, quien le propuso formar una sociedad para llevarlo a cabo. Tras invitar a Blanco al rancho «que perteneció a su abuelo español», Cooper le cuenta su idea de la historia, en la que él desde el presente, estando en aquel lugar, busca en la biblioteca y encuentra la novela de Cervantes. Al comenzar a leerla se queda traspuesto, soñando que galopa por la llanura manchega, echando el lazo a los molinos y disparando a los pellejos de vino. A Blanco esta idea le recuerda a *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, «una trasposición a una época de alguien que no tiene nada que ver con la época». Blanco le explica que lo que él quiere es trasponer la bondad del personaje de Alonso Quijano a la de los personajes de Gary Cooper a los que el público estaba acostumbrado (Suárez, 2015). No obstante, en el libro de Aguilar, queda demostrado que la idea del Quijote fue previa, surgiendo entre Fregonese y Cooper. El primero relataría cómo surgió el proyecto: «Yo le dije «una de las cosas que me gustaría hacer es 'Don Quijote' y él me dijo «yo quiero hacer esa película. Es más, si yo hiciera 'Don Quijote' después me retiraría del cine, porque para mí, como actor, es la perfección» (Aguilar, 2021: 109).

Sancho Panza. Tras interesarse Samuel Bronston en su producción[9] –durante la época de oro de superproducciones en España–, Gary Cooper fallece y el guion, que ya había sido iniciado, ha de ser modificado completamente.

En palabras de Carlos Aguilar, «Fregonese ni siquiera conseguiría empezar el rodaje, en ninguna de las tres ocasiones consecutivas en que lo procurase, con el protagonismo previsto, por orden cronológico, para Gary Cooper, Rex Harrison y Anthony Quinn. En su caso, la base estribaba en el libreto de uno de los mejores guionistas que recuerda nuestro cine, Carlos Blanco, *El caballero de la triste figura*. La amistad entre Fregonese y Blanco generó por cierto más proyectos, pero todos suspendidos en idéntica medida» (Aguilar, 2021: 12).

Aunque Fregonese desistió de continuar con el proyecto, Blanco siguió modificando su libreto hasta convertirse en el que daría lugar a *Don Quijote cabalga de nuevo*, película de 1973 que él mismo produjo y que dirigió el cineasta mejicano Roberto Gavaldón, con Fernando Fernán Gómez, Mario Moreno «Cantinflas» y María Fernanda D'Ocón en los papeles principales (Aguilar, 2017). De esta película, destaca precisamente la inclusión meta-literaria de Cervantes –interpretado por Javier Escrivá–, demostrándose la importancia o relevancia que Blanco daba a este autor, convertido a su vez en personaje –como el propio Cervantes haría introduciéndose en su propia obra–. También, y esto es especialmente destacable, se introduce en diversas ocasiones la expresión de la «estocada secreta» –que posteriormente incluirá en el título de su guion cervantino–, y que refiere por parte de Sancho a una de las habilidades maestras del famoso hidalgo. En el caso de *Cervantes, la estocada secreta*, representará como veremos a la obra de *Don Quijote de la Mancha*, así como el movimiento de espada de uno de los enemigos de Cervantes. Estocada que éste deberá conocer para librarse de una muerte segura, en caso de encontrarse con este personaje.

Cervantes, la estocada secreta parece una continuación de este proyecto cervantino, situando ahora el foco en el escritor y no en el escrito, en el autor

9. Según Blanco: «Hice hasta más de la mitad [del guion]. Él se encontraba muy cómodo –me lo dijo muchas veces, y era normal, pues se lo estaba haciendo a la medida–. Entonces me llamó Bronston, fue la primera llamada, y me dijo: «Yo quiero entrar ahí». Yo le dije: «Pero yo no estoy solo, está Gary Cooper también». Y me dijo: «pues consúltalo con él, porque yo quiero entrar ahí». Entonces […] llamo por teléfono a Gary Cooper y me dice: «¡No, no! ¿Para qué? ¿Tú necesitas a Bronston?», a lo que le digo que no, y me responde que lo dejara, que lo hacíamos los dos. Vuelvo a hablar con Bronston, pero está empeñado. Entonces le hago una propuesta leonina […]: «Pagas el 80 % del presupuesto y te llevas el 40 %», a lo que me dijo: "¡Hecho!" Cuando se lo dije a Gary Cooper, me dijo: "No es posible. ¿Cómo eres tan astuto?", a lo que le digo: "¿Crees que lo he hecho yo? Lo ha hecho tu nombre. Bronston entra en esto porque eres Gary Cooper"» (Suárez, 2015).

y no en su personaje. En todo caso, en la persona real convertida en personaje mediante la ficción. Así lo explica Blanco, en algunos de los testimonios recogidos en su página: «El Cervantes que quiero llevar al cine no es el Cervantes que se usa. El que se usa es el escritor. Y punto».

Blanco alude a la ausencia de interés por tratar la figura de Cervantes más allá de sus escritos. Es decir, su descripción como persona, tanto física como intelectualmente. Como justificación, expone ese vacío premeditado o involuntario, provocado tanto por el propio Cervantes como por quienes le conocieron o por futuros investigadores o historiadores. Como posible explicación, se alude a su controvertida figura, compuesta por elementos que podrían resultar antipáticos para la sociedad de su tiempo:

> Ni la menor referencia a su físico, a su carácter, modo de ser, opiniones sociales, nada. Porque las biografías enteras no existen. Lo confiesan sus autores con sinceridad. No hay donde agarrarse. No existe por parte de él, de Cervantes, ni por parte de los que le conocieron o algún papel, documento o referencia. Nada. ¿Lo hizo por miedo? Me refiero a ese portazo y quedarse dentro. Miedo a esos «agujeros negros», esa «antimateria» de sospecha de judío, homicida, espía y homosexual. ¿Eso le obligó al portazo? Ni un retrato. El de Jáuregui es supuesto. Yo, mirando ese retrato, saco una mala impresión. Veo un tipo antipático, de bigote caído, sin sentido del humor, aburrido.

El propósito de Blanco será el de enmendar este «vacío» histórico o literario. Y lo hará evocando su humanidad, su contexto, los avatares que fueron conformando su identidad como autor y como individuo. Partiendo no de sus inicios sino de una edad madura, superada ya la treintena, regresado de sus experiencias militares e inmerso en el Madrid del Siglo de Oro:

> Yo voy a hacer un hombre de 34 años que vuelve a España después de Lepanto y del cautiverio de Argel. Manco. La cabeza aún llena del estruendo de la batalla, de la arcabucería, de los espasmos de las lombardas de grueso calibre, de los gritos y del tremendo balanceo del barco con la marea del atardecer. Y en España topa con el vendaval «lopedevega» que arrasa en los Corrales de Comedia. Voy a hacerlo empapado en su obsesión de escribir. A pesar de la oposición de su padre, a pesar del apoyo de su madre, a pesar de la oposición de editores y libreros, a pesar de la oposición de una España semianalfabeta que veía y oía, pero no leía. Y el amor. El amor por una mujer lista a la que salva él con su ingenio. Y la época. Y su destreza con la espada. Es militar.

Como ya hemos visto, la «estocada secreta» a la que da título del guion hace referencia a *Don Quijote de la Mancha,* que a su vez sirve como «estocada final» del relato. Un relato donde, a su vez, la otra parte del título, Cervantes, domina de principio a fin: «Pero el añadido al título “la estocada secreta” no

se refiere al acero. Se refiere al Quijote. A su invención en la cárcel de Sevilla. Y a su primera lectura ante la gentuza. Entre ellos, Rinconete y Cortadillo».

Blanco decide relatar la historia de Cervantes desde que se embarca para luchar como soldado y es herido en la batalla de Lepanto, perdiendo la utilidad de uno de sus brazos y siendo capturado por parte de los turcos, debiendo pagar su madre el rescate. El relato continúa describiendo la vida de Cervantes en casa de sus progenitores, dedicándose a escribir historias. Si bien la figura del padre se presenta amenazante –pues no sólo no comprende la vena creativa del hijo sino que la rechaza, considerando que debe dedicarse a un oficio provechoso con el que ganarse la vida–, la de la madre ocupa una parte importante de la trama. Con Cervantes forja una gran relación de complicidad –le comprende y alienta a escribir, le da dinero para que vaya al teatro e intente disfrutar. Trata de distraerle pues le apena que éste tenga una idea negativa de sí mismo, como tullido y persona carente de valor–.

La parte central del libreto desarrolla diferentes historias muy diferentes entre sí en la biografía de Cervantes, encadenadas de forma precisa e intercalando a diferentes personajes históricos o anónimos con los que el protagonista coincide en diversas situaciones y que acaban inspirando a sus propios personajes literarios, como los de las *Novelas ejemplares*.

Por tanto, las páginas del guion de Blanco referenciarán, por un lado, personajes reales –el Conde de Lerma, Lope de Vega, Felipe II, Ana de Mendoza (princesa de Éboli), Juan de Herrera, El Greco, Felipe II, Santa Teresa de Jesús, Mateo Alemán–; por otro, desfilarán personajes creados para la historia, y que encarnarán a los que después Cervantes inmortalizará con su pluma –una joven gitana llamada «Preciosa» en la que se basará para *La gitanilla*, una de las sirvientes del palacio del duque de Lerma que dará lugar a *La Ilustre Fregona*, o dos niños dedicados al pillaje que personificarán a *Rinconete y Cortadillo*–. Además de citar las obras, explicando así su relación con los personajes que las inspiran, se refieren otras de Cervantes, como *La Galatea* o *La española inglesa*. También se citan de pasada otras de autores diferentes, como *La dama boba* y *Guzmán de Alfarache* de los citados Lope de Vega y Mateo Alemán.

Dentro de la colección de personajes ficticios que pueblan la historia, figuran otros que parecen a su vez referenciar a otros de tipo literario o fílmico. Por ejemplo, Monipodio, maestro de una escuela de niños ladrones que trabajan para él en Sevilla, entre los que se encuentran Rinconete y Cortadillo. Monipodio parece un trasunto del judío Fagin de la novela de Charles Dickens *Oliver Twist*. También hay un paralítico que, por su descripción, recuerda al que figura en *Los olvidados,* película de uno de los cineastas admirados por Blanco,

Luis Buñuel[10]: «… Ve subir, reptando, apoyándose en los tacos de madera de las manos a un paralítico. Le mira fijo, fascinado…» (Blanco, 2009).

Blanco consigue entretejer de forma cronológica distintas tramas que enriquecen el guion de una forma sorprendente: las penurias de Cervantes por cobrar una paga como mutilado de guerra, sus intentos por vender sus escritos, su encuentro con Lope de Vega y la manifiesta admiración literaria que se profesaban[11], el trabajo de Cervantes como traductor para Juan de Herrera –autor de El Escorial–[12], la relación amorosa entre Cervantes y Ana de Mendoza –presente con gran fuerza en la historia, hasta convertirse en la segunda más importante–, las conspiraciones políticas entre España, Francia, Inglaterra e Italia con motivo de episodios como La armada invencible, las peleas y duelos de Cervantes con espías y delincuentes o la opinión negativa de Felipe II hacia el estilo pictórico de El Greco –debido a la estilización de sus figuras–.

De todos ellos, son los de Felipe II y Ana de Mendoza por los que Blanco siente un gran interés, el cual le llevó a ponerlos en pie en la obra ya referida de *El oficio del rey.* De hecho, Blanco parece crear un tríptico que podría denominarse «renacentista español» o «histórico español del s. XVI», donde enlaza las historias de *Don Quijote cabalga de nuevo*, *El oficio del rey* y *Cervantes la estocada secreta*.

No obstante, será el mismo Cervantes quien acabe convirtiéndose en objeto de inspiración para su Alonso Quijano, motivado por su idealista visión del ser humano y cómo ello le provoca muchas de sus desgracias. Por ejemplo, cuando es recaudador de impuestos y conoce la miseria de los habitantes de los pueblos, decidiendo perdonarles a muchos los cobros, lo que le llevará a ser encarcelado. Es decir, Cervantes personifica lo que los propios escritores reconocen de sí mismos, al afirmar que en sus personajes hay inevitablemente mucho de ellos –sus historias serán en buena parte autobiográficas–. Por ello, el final del guion presenta a Cervantes simbólicamente como Don Quijote,

10. La fascinación de Carlos Blanco por el cineasta de Calanda queda de manifiesto en algunos de sus trabajos. Por ejemplo, en *Los peces rojos,* tanto éste como José Antonio Nieves Conde homenajean su cine surrealista en la escena del prestidigitador, cuando la corista es convertida en un pavo (Ocaña, 2017).
11. Aunque es sabido que posteriormente se forjaría una rivalidad entre ellos, en esta parte de la historia se explica el primer encuentro amistoso entre Cervantes y Lope. Cervantes destaca de la obra de Lope su «realismo con sueño» o «realismo idealizado», revolucionando el teatro con su «Comedia nueva», mientras que Lope elogia *La Galatea* de Cervantes (Blanco, 2009: 36).
12. Cervantes realiza un encendido elogio al estilo arquitectónico de Herrera, transmitiéndole en persona su gusto por «el equilibrio» arquitectónico del monasterio de San Lorenzo del Escorial, ya que hace «que no pese» por el empleo de las líneas rectas (Blanco, 2009: 48).

uniendo ambos personajes: «… la figura de Miguel a caballo ya es muy pequeña y de pronto algo brilla en él, … la punta de una lanza, una armadura en su cuerpo y una bacía dorada en su cabeza…» (Blanco, 2009: 76).

Este juego metaliterario, tan propio por otra parte de *Don Quijote de la Mancha*, alcanza otro de sus apogeos cuando el propio Cervantes se reúne en prisión con algunos de sus amigos y les comienza a leer lo que lleva escrito de su gran novela. Es decir, Blanco hace que Cervantes se rodee de sus personajes de carne y hueso, contándoles la historia de sí mismo convertido a su vez en personaje. Como el propio personaje afirma.

> …Es la historia de un tipo como yo. Que de tanto leer y volver a leer […] llegó a creerse que las novelas eran verdad […] que había de verdad «miradas nobles», «sinceridad en el gesto», «ojos francos», «honor y dignidad» […] ¡Mentira! Solo hay sinvergüenzas, mentirosos, tramposos, embaucadores, cínicos, caraduras que suben como la espuma y mandan ¡sí, mandan! (Blanco, 2009: 74).

En la entrevista concedida a Alfonso S. Suárez –perteneciente al documental *La Voz Negra: conversaciones con el guionista Carlos Blanco*–, el guionista refiere a este paralelismo entre Cervantes y Alonso Quijano hablando de «la voz negra»: ««La voz negra» es una expresión que se usa mucho en Andalucía, que es la voz sincera, la que sale de aquí […]. Yo tengo la teoría de que El Quijote es «la voz negra de Cervantes. Es él, el reflejo de él» (Suárez, 2015).

A su vez, Blanco afirma que para su propia vida también ha intentado hacer uso de esa «voz negra»[13], por lo que los paralelismos entre él y sus personajes –en tanto que se trata también de escritores a quienes admira– se hacen evidentes.

Del guion es igualmente destacable la calidad de las descripciones, tan visuales y, por ende, cinematográficas. Una de las más llamativas es la que realiza de las manchas del techo del dormitorio de Cervantes, el cual las ve e imagina recuerdos, como le sucede a Don Quijote al ver gigantes en molinos. Esto le sirve a Blanco de transición para rememorar hechos del pasado como el momento en que Cervantes queda manco por un cañonazo en Lepanto:

> … Mira fijo al techo. Vuelve a cerrar los ojos,.. Oye un gentío que grita entre descargas de arcabuces.. los abre despacio, ve las manchas de humedad.. se mueve una, una grande, marrón y negro.. es una galera ladeada de babor que avanza con las velas hinchadas e hileras de remos hundiéndose y saliendo entre espuma.. y se ve a él mismo salir a cubierta entre estruendo de voces.. (Blanco, 2009: 8).

13. En palabras de Blanco: «He tratado siempre –no sé si lo he conseguido– de usar mi "voz negra", es decir, mi voz sincera» (Suárez, 2015).

En este caso, el guion es un poco más extenso que el anterior, constando de 76 páginas, lo que equivaldría a una hora y dieciséis minutos de metraje en caso de que el texto fuese adaptado finalmente al cine. Sorprende la cantidad de información en cuanto a historias o situaciones relatadas, siendo magistral la capacidad de Blanco para reducirlas e integrarlas en una duración de casi una hora y veinte minutos.

Conclusiones

Los guiones de Carlos Blanco se diferencian de los convencionales por su ausencia de datos técnicos. Su escritura está pensada no para una aplicación directa en su adaptación, sino para un lector común no habituado al lenguaje habitual de este formato. Puede, por tanto, decirse que sus guiones son esencialmente literarios.

Ambos guiones analizados se ubican en el último periodo de Carlos Blanco, concretamente en la primera década del siglo XXI.

Tanto *Una víbora en el bolsillo* como *Cervantes, la estocada secreta* se inspiran en las vidas reales de escritores españoles, más o menos noveladas: Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga en el primer caso; Miguel de Cervantes en el segundo.

El guion de *Una víbora en el bolsillo* alude claramente a la historia en común de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga. Aunque lo sitúa en la actualidad y emplea otros nombres para los personajes, existen suficientes indicios que demuestran esta referencia.

Cervantes, la estocada secreta no es sólo una biografía de Cervantes, sino un juego metaliterario donde la ficción se introduce dentro de la propia ficción, a la manera de obras de Cervantes como *Don Quijote de la Mancha*. De hecho, Blanco utiliza al personaje de Alonso Quijano para convertirlo en el álter ego de Cervantes, apuntando esta hipótesis.

La producción literaria de Carlos Blanco destaca por su coherencia en cuanto a tratamiento y temática de los asuntos escogidos. Destaca el interés del guionista por recrear épocas pasadas y personajes históricos principalmente españoles. Tal vez esta especificidad pudiera ser la razón por la que algunos de sus proyectos no acabaran llevándose a la pantalla, como es el caso de los dos guiones inéditos aquí estudiados. El cambio de los tiempos cinematográficos que tuvo lugar al final de la vida de Blanco desestimaría este tipo de asuntos, dado el desinterés de productoras, público o a la complejidad para llevarlos a cabo.

La investigación de Carlos Aguilar publicada en su volumen *Hugo Fregonese. Cine por doquier* (2021) arroja nueva luz en torno al origen de determinados

proyectos fílmicos llevados a cabo entre Carlos Blanco y Hugo Fregonese. Si bien el primero siempre había defendido la paternidad de los mismos, las declaraciones vertidas por Fregonese –y publicadas en dicho libro– lo desmienten, siendo más plausibles las del cineasta argentino que las del guionista. En el caso del proyecto de Don Quijote, Fregonese conocería a Gary Cooper –que iba a encarnar al protagonista– antes que Blanco, al rodar con él *Blowing Wild* («Soplo salvaje», 1953). Igualmente, en el proyecto de *Rey de reyes*, Fregonese aceptaría dirigirla para Samuel Bronston a condición de que Blanco escribiese el guion. Para entonces, ya el realizador tenía una idea muy concreta del argumento. Por tanto, estos testimonios cambian la perspectiva histórica que hasta ahora se tenía, tanto del guionista Carlos Blanco, como de esta parte del cine de Hollywood y, por ende, español.

Bibliografía citada

AGUILAR, C. (2021), *Hugo Fregonese. Cine por doquier*, Madrid, Calamar Ediciones.

AGUILAR, C. (2017), «Don Quijote cabalga de nuevo (presentación)», *Historia de nuestro cine*, España, TVE (programa emitido el 23 de agosto de 2017).

BLANCO, C. (2015), *Los peces rojos. Guion cinematográfico de Carlos Blanco*, Madrid, Ocho y medio.

BLANCO, C. (s.f.), *Una víbora en el bolsillo* (guion manuscrito original).

BLANCO, C. (2009), *Cervantes, la estocada secreta* (guion manuscrito original).

BLANCO, C. (2006), *El oficio del rey*, Madrid, Siglo XXI.

COBOS, J. (2001), *Conversaciones con Carlos Blanco: un guionista para la historia*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.

COBOS, J. (2000), «Entrevista con Carlos Blanco», *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 21, invierno de 2000, pp. 98-124.

GARCÍA DE DUEÑAS, J. (2000), *El imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán, S.L.

GUTIÉRREZ, V. (2006). «Arenal despide a los coches», en *El País* (4 de noviembre de 2006). Consultado el 22 de febrero de 2021, recuperado de: https://elpais.com/diario/2006/11/04/madrid/1162643057_850215.html [consulta: 28 agosto 2022].

HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935). «Gregorio Martínez Sierra», *Cinegramas*, 38 (2 de junio de 1935).

MARTÍNEZ DE OLCOZ, N. (2016), «Regeneración, autobiografía y desfiguración en el guión cervantino de Carlos Blanco 'Cervantes, la estocada secreta'», Mata Induráin, C. (coord.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes*, pp. 107-118.

OCAÑA, J. (2017). «Los peces rojos (presentación)», *Historia de nuestro cine*, España, TVE (programa emitido el 14 de noviembre de 2017).

PARDO, P. (2017). «Disney compra Twenty-First Century Fox por 44.300 millones de euros», en *El Mundo* (14 de diciembre de 2017). Consultado el 22 de febrero de 2021, recuperado de: https://www.elmundo.es/economia/2017/12/14/5a323b80268e3e4d638b460b.html [consulta: 28 agosto 2022].

RUBIO ALCOVER, A. (2014). «Por dónde seguir. Situación, carencias y propuestas para el estudio histórico del cine español», Bernad Monferrer, E. (coord.), *La historia contada a través de los medios de comunicación* (pp. 323-346), Madrid, Visión libros.

SUÁREZ, A. S. (2015), «La Voz Negra: conversaciones con Carlos Blanco» (documental).

VALLADARES ROLDÁN, R. (1979). *Diputación Provincial de Madrid*, Madrid, Hospital Provincial de Madrid.

VIDAL ESTÉVEZ, M. (1997). «Los peces rojos», Julio Pérez Perucha (coord.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 380-382), Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 163-185
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25418

Javier Cercas y el potencial infinito de la literatura. Intertextualidad y metaficción en *El móvil* (1987)

Javier Cercas and the endless potential of literature. Intertextuality and metafiction in *El móvil* (1987)

Elios MENDIETA

Autoría:
Elios Mendieta
Universidad Complutense de Madrid. España
eliosmen@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-8753-9102

Citación:
MENDIETA, Elios (2024). «Javier Cercas y el potencial infinito de la literatura. Intertextualidad y metaficción en *El móvil* (1987)», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 163-185. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25418

Finanaciación:
Este artículo de investigación se inscribe en el marco del Proyecto de investigación «I+D Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto», dirigido por el Dr. Emilio Peral Vega y financiado por el Ministerio d Economía y Ciencia (ref. PID2020-113720GB-I0).

Fecha de recepción: 23/06/2023
Fecha de aceptación: 01/03/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Elios Mendieta

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

En este artículo se estudia la importancia que la literatura tiene en la primera obra publicada por Javier Cercas, *El móvil* (1987), protagonizada por un escritor obsesionado por construir una novela perfecta, Álvaro, y en cuyo pensamiento se intuyen algunas ideas relevantes que Cercas ha defendido sobre la disciplina artística y el oficio creativo. Esta novela corta es objeto de análisis tanto por los temas que aparecen en la narración –el bloqueo creativo, el juego entre realidad y ficción, la importancia de unos géneros sobre otros o la necesidad de tener en cuenta la tradición– como por la forma en que se despliega su estructura. Por ello, además de los motivos narrativos, se analiza en profundidad la intertextualidad y metaficción del texto, ya que son dos herramientas teóricas decisivas para una mejor comprensión del andamiaje textual de este trabajo propio de la literatura posmoderna. Al acometer este estudio, se entiende que la ópera prima de Cercas, pese a ser escrita cuando apenas tenía 24 años de edad, no se puede desdeñar, ya que en ella se encuentran patrones estilísticos, estéticos y temáticos que son habituales en la producción literaria del hoy reconocido escritor, de ahí que *El móvil* anticipe y dialogue con la novelística posterior del autor, especialmente en lo referido a la reflexión sobre el oficio literario y sus numerosos enigmas.

Palabras clave: Javier Cercas; novela; metaficción; mise en abyme; intertextualidad; literatura posmoderna; teoría literaria; estudio comparado.

Abstract

This article studies the importance of literature in the first work published by Javier Cercas, *El móvil* (1987), whose main character is a writer obsessed with constructing a perfect novel, Álvaro, and in whose thoughts we can intuit some relevant ideas that Cercas has defended about the artistic discipline and the creative profession. This short novel is the object of analysis both for the themes that appear in the narrative –the creative block, the interplay between reality and fiction, the importance of some genres over others, the need to take tradition into account– and for the way in which its structure unfolds. For this reason, in addition to the narrative motifs, the intertextuality and metafiction of the text are analysed in depth, as they are two decisive theoretical tools for a better understanding of the textual scaffolding of this work, which is typical of postmodern literature. In undertaking this study, it is understood that Cercas's opera prima, despite being written when he was 24 years old, cannot be disregarded, since it contains stylistic, aesthetic and thematic patterns that are common in the literary production of the now renowned writer, which is why *El móvil* anticipates and dialogues with the author's later novel writing, especially with regard to the reflection on the literary profession and its numerous enigmas.

Keywords: Javier Cercas; Novel; Metafiction; Mise en abyme; Intertextuality; Postmodern Literature; Literary Theory; Comparative Study.

Introducción

Javier Cercas publicó su primer libro a los 24 años de edad, con el título de *El móvil* (1987), formado por cinco breves relatos, en la editorial Sirmio. Por entonces, la obra del recién licenciado en Filología Hispánica apenas tuvo repercusión y, como el propio escritor ha reconocido y bromeado años después, el libro solo fue leído por familiares y amigos (Cercas 2017a: 9). No obstante, el éxito comercial que siguió a la publicación de *Soldados de Salamina* (2001), novela que supuso un verdadero fenómeno de ventas y que cosechó un impacto inesperado, provocó que *El móvil* se reeditase en 2003, aunque ya solo con un único relato, el homónimo, pues Cercas consideró que los cuatro textos restantes carecían de valía literaria. La tercera vida de este volumen llegó en 2017, cuando se volvió a publicar la obra con el mismo contenido que en la edición de catorce años atrás, pero junto a un epílogo, denominado «Post-Scriptum», firmado por Francisco Rico. La causa de esta nueva reedición obedece al buen hacer que tuvo la adaptación fílmica de la novela, dirigida por Manuel Martín Cuenca y estrenada en cines con el nombre de *El Autor* (2017), y que ayudó a rescatar, tres décadas después, el libro de Cercas, pese a que el cineasta se

distancia en algunos puntos de la novela, algo que no molestó al escritor, que siempre ha defendido que literatura y cine conforman dos lenguajes diferentes (Cercas y Trueba 2003: 210)[1].

En esta obra de juventud se evidencian algunos rasgos característicos del estilo de Cercas en los que reitera en su producción novelística posterior. Es el caso de la importancia que concede a la literatura como objeto de reflexión, tanto desde el punto de vista del contenido como en el aspecto formal. Álvaro, el protagonista de *El móvil*, es un escritor que pretende componer una obra mayúscula, que quede para la posteridad, y, para ello, toma inspiración en lo que ocurre a su alrededor. El juego entre lo ficcional y lo real, tan propio de Cercas en buena parte de sus escritos, también juega un rol destacado en su texto de 1987, ya que la vida queda, incluso, supeditada a los designios de la narración literaria que emprende Álvaro. Además, Cercas propone en sus páginas un continuo diálogo con la tradición literaria, con escritores reales que el ficcional Álvaro utiliza como modelos de los que beber para confeccionar la novela perfecta que aspira a escribir. Eso hace que la intertextualidad sea una clave de interpretación relevante, ya que son citados autores muy dispares. Al mismo tiempo que se reflexiona sobre la historia de la literatura, Cercas construye un «artefacto» puramente literario, pues la obra que redacta Álvaro es, en el fondo, la misma que el lector tiene ante sí, *El móvil*, lo que provoca la aparición de la *mise en abyme* y una singular disposición metaficcional. Todo ello constata la importancia que lo literario, tanto desde el andamiaje estructural como en el plano argumental, ostenta en la *nouvelle* con la que Cercas debuta en las letras.

Se trata, además, de uno de sus libros que menos bibliografía académica ha generado, y más aún si se compara con obras como *Anatomía de un instante* (2009) o la referida *Soldados de Salamina*, que dio a conocer al escritor más allá de las fronteras españolas, y que aún hoy genera, dos décadas después, un aluvión de libros, artículos, conferencias y coloquios[2]. Así, el objetivo es acometer un estudio en profundidad de *El móvil* que permita nuevas aproximaciones al primero de los textos de Cercas, y, para tal fin, se utilizan herramientas

1. No es el propósito de este artículo llevar a cabo un estudio de la relectura del texto de Cercas que dirigió Martín Cuenca. Para un análisis en profundidad de ello, se recomienda Aleksandrowicz (2022).
2. Aunque la obra llegó a las librerías el 5 de marzo de 2001, fue en octubre de ese mismo año cuando se multiplicaron los libros vendidos, debido a un artículo elogioso publicado por Mario Vargas Llosa en *El País*, titulado «El sueño de los héroes». Ese octubre se vendieron 15.725 ejemplares, en noviembre la cifra subió a 21.470, y en diciembre, con la campaña de Navidad, el número alcanzó los 26.664 ejemplares vendidos. Esto provoca que sea definido como un fenómeno de sociología literaria (Ródenas de Moya, 2018: 20).

metodológicas propias de la teoría literaria, pero también desde un abordaje comparatista, pues esta novela corta nos ofrece pistas sobre los motivos y el estilo de la obra posterior que el autor ha desarrollado durante su trayectoria posterior. En palabras del propio novelista –citando a André Gide– el primer libro de cualquier autor alberga en su germen toda su obra futura (Cercas 2017a: 10), y *El móvil*, como se pretende constatar, es buen ejemplo de ello.

Uno de los grandes temas reside en cómo la creación –o su imposibilidad– se inmiscuyen en la propia vida del protagonista y el modo en que esto altera la relación con los restantes personajes. Así, en primer término, se realiza un estudio de la importancia que los motivos centrales del relato tienen en relación con la continua reflexión literaria que se acomete en la narración. También se analiza la singular relación entre realidad y ficción que subyace, ya que Cercas facilita una ambigüedad con el propósito de poner en jaque la delgada línea que separa lo verosímil de lo imaginado. Por último –y atendiendo también, de modo especular, a cómo estas herramientas se despliegan en otros trabajos del autor–, se realiza un estudio de la intertextualidad y la metaficción en *El móvil*. Se trata del punto cardinal de la investigación, ya que estos dos rasgos, además de ser centrales en el modo en que se estructura la narración, ofrecen información sobre la idiosincrasia creativa que desarrolla el novel escritor en 1987 y que reiterará en sus siguientes trabajos.

La literatura: más importante que la vida

Afirma Cercas que la literatura, como creía Cesare Pavese, consiste en una defensa contra las ofensas de la vida, «una forma de vivir más intensamente» (Cercas 2005: 214). En el momento de redacción de su primer libro, pese a su juventud, tiene ya muy claro que la literatura ha de ser uno de los pilares de su existencia. En el año en que se publica la primera edición de *El móvil* se marcha a Estados Unidos para ser lector de español y empezar un doctorado, y permanece dos años ligado a la Universidad de Illinois, donde, como reconoce en el prólogo de la edición del libro de 2003 (Cercas 2017a: 11), se empapa de la escritura posmoderna que se desarrolla en el país y en otros ámbitos geográficos[3]. En 1989 retorna y se convierte en profesor de Literatura Hispánica en la Universidad de Girona, y termina su tesis dedicada al trabajo del escritor

3. De este periodo vital da también cuenta, ya desde sus primeras páginas, en su novela *La velocidad de la luz*, publicada en 2005: «Cuartero dijo que tenía un buen amigo allí, en la Universidad de Illinois, y que su amigo le había dicho que el curso siguiente el departamento de español ofrecía varias becas de profesor ayudante a licenciados españoles…» (Cercas, 2013: 23).

y cineasta Gonzalo Suárez[4]. La literatura es, por lo tanto, mucho más que una pasión, y no resulta extraño que, como el propio Cercas, el personaje de su primer relato sea otro sujeto obsesionado con la literatura:

> Había subordinado su vida a la literatura; todas sus amistades, sus intereses, ambiciones, posibilidades de mejora laboral o económica, sus salidas nocturnas o diurnas se habían visto relegadas en beneficio de aquella. Desdeñaba todo lo que no constituyese un estímulo para su labor. Y como la mayoría de los trabajos bien remunerados a los que, en su calidad de licenciado en Derecho, podría haber tenido acceso exigían de él una dedicación casi exclusiva, Álvaro prefirió una modesta plaza de asesor jurídico en una modesta gestoría. Este empleo le permitía disponer de las mañanas para dedicarlas a su tarea y le libraba de cualquier responsabilidad que lo distrajera de la escritura (Cercas, 2017a: 19-20).

Todo lo que no sea la escritura es una potencial distracción que debe eliminarse. Defiende que la buena literatura es cuestión de tiempo y esfuerzo, y su ambición es evidenciada por Cercas en los primeros bloques de la *nouvelle*. Álvaro «es un enfermo de las letras» (Rodríguez de Arce, 2016: 167), y en ello se detecta la primera identificación entre el autor de *El móvil* y su protagonista. Conforme avanza la historia, el personaje abandona su trabajo para dedicarse en exclusividad a la redacción de la novela; misma decisión que años después toma Cercas, que deja al margen la docencia universitaria para centrarse en la escritura y poder vivir de ello.

La obsesión compartida por autor y personaje provoca que sean objeto de reflexión, a lo largo del relato, numerosos motivos relacionados con lo literario: la vocación del escritor, la responsabilidad ética que tiene el creador, la trascendencia de unos géneros literarios sobre otros, el bloqueo creativo o el límite difuso entre realidad e invención a la hora de plasmar la historia, entre otros. A todas estas temáticas, en muy diferentes aproximaciones, regresa Cercas en sus libros posteriores tras la aparición de *El móvil*. El narrador en tercera persona relata que una de las metas que tiene Álvaro durante la construcción de su obra es la de influir en sus contemporáneos, y, para trascender con su trabajo, Álvaro es consciente de que debe tener en cuenta la tradición, rendir tributo a los venerados clásicos, pues defiende que «todo escritor debía ser, antes que cualquier otra cosa, un gran lector» (Cercas 2017a: 21). Así llega a la conclusión de que solo existe un género capaz de mostrar la grandeza de la literatura: la novela. No le importa de qué se escriba, sino el modo en que va a disponer las palabras para llegar a cumplir su ambiciosa misión: «Decidió escribir una novela. La novela nacía con la modernidad; era el instrumento

4. Publicada con el título de *La obra literaria de Gonzalo Suárez* (1993), en la editorial Sirmio.

adecuado para expresarla […] Ningún instrumento podía captar con mayor precisión y riqueza de matices la prolija complejidad de lo real» (Cercas 2017a: 23-24).

El alegato por el género novelístico que incluye *El móvil* es recurrente en el quehacer de Cercas. El protagonista de *Soldados de Salamina*, llamado como el autor –aunque con algunos rasgos distintos al propio escritor, lo que convierte este trabajo en una autoficción (Gómez Trueba 2009; Orsini-Saillet 2012; García-Cardona 2022, Mendieta y Fernández-Hoya 2023)–, investiga la experiencia del falangista Rafael Sánchez Mazas durante la Guerra Civil y trata de averiguar el paradero de un antiguo miliciano republicano que le perdonó la vida durante un fusilamiento, para poder escribir un libro sobre ello, y defiende que no existe mejor género para plasmar lo hallado que una novela: «Será como una novela. Solo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad» (Cercas 2018: 252), asegura el protagonista. También en sus conferencias ha otorgado Cercas un papel destacado al género de la novela. En 2015, el escritor fue invitado a la Universidad de Oxford para tomar posesión, durante un par de meses, de la cátedra Weidenfeld de Literatura Europea Comparada, consistente en una serie de conferencias sobre su trabajo y su trayectoria artística. Durante sus intervenciones, el escritor destacó dos cualidades de la novela que la sitúan en la cúspide de la creación. En primer lugar, calificó este género como una herramienta de investigación existencial, y, en segundo término, lo definió como el más libre de los géneros para el autor: «Se trata de un género libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable […] un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos» (Cercas 2015: 25-26).

Así, en las grandes esperanzas que Álvaro deposita sobre la novela se perciben las ideas que Cercas se ha encargado de difundir desde entonces. El protagonista descubre, conforme avanza la trama, que los hechos narrados tienen la capacidad de modificar su vida y la de aquellos con quienes interactúa. Como si fuese otro fulgor de Cercas, Álvaro escribe su ambiciosa novela sobre un literato que trata de redactar una obra perfecta, a la que titulará *El móvil*. Se trata de la novela dentro de la novela, un juego de *matrioskas* con un inequívoco contenido metaficcional –como se profundizará–, donde aparecen tres escritores, uno real y dos que son producto de la imaginación del primero: Javier Cercas, Álvaro y el anónimo escritor de la novela de este segundo. Tras la elección de la novela como el género idóneo, Álvaro debe decidir la temática. En un principio, carece de inspiración, pero pronto descubre que sus vecinos son los modelos ideales para su ficción: el matrimonio que vive en el mismo rellano, formado por Enrique e Irene Casares; el anciano Montero, que reside

en otro piso de la planta superior; y la portera del bloque, además del escritor que escribe su novela, que tiene su reflejo en él mismo.

Todas las acciones diarias de Álvaro se encaminan a conocer mejor a los personajes de su novela –se acuesta con la portera, provoca discusiones en el matrimonio o aprende a jugar al ajedrez para ganarse la confianza del huraño anciano–, por lo que se transforma en un ventrílocuo que dispone los hilos de sus marionetas para obtener inspiración: «La presencia de modelos reales para sus personajes facilitaba por una parte su trabajo y le proveía de un punto de apoyo sobre el que su imaginación podía reposar» (Cercas 2017a: 43). Esto provoca que el narrador se crea alguien omnipotente, un demiurgo capaz de controlar, además de lo que ocurre en la novela, la vida de los demás, de ahí el carácter deicida que Justo Serna asocia al protagonista (2019: 96). No obstante, para su infortunio, la obra de Álvaro solo avanza cuando a los restantes personajes les ocurren cosas excepcionales. En un punto pierde el control, tanto de su libro como de la vida de sus vecinos, y descubre, con crudeza, que la literatura es realmente más poderosa que la propia vida, como el propio Álvaro había dejado por escrito: «Sobrecogido, el novelista, que no ignora la identidad de los asesinos, se siente culpable de su crimen porque, de una forma confusa, intuye que ha sido su propia novela lo que les ha inducido a cometerlo» (Cercas 2017a: 26).

El crimen aludido es el que se relata en la parte final del libro escrito por Javier Cercas, pero también en la novela ficcional que Álvaro ha estado escribiendo. Asesinado el anciano del piso de arriba, el protagonista se convierte en el inequívoco sospechoso. Aunque el lector conoce que el homicidio no lo ha cometido Álvaro, este asume su culpabilidad absoluta por haber dispuesto su novela de tal manera que sus personajes se han visto obligados a cumplir el rol asignado para poder ofrecerle un final digno a su ambicioso texto. Así, Álvaro tiene su final añorado, aunque conlleve la acusación de asesinato y su encarcelamiento. La literatura se ha impuesto a la vida, y ya puede escribir el final de su historia: «Comprendió entonces que había una secreta justicia en que pagase por ese asesinato; en realidad, el matrimonio era solo sustancialmente responsable de él: una mera mano ejecutora. Él era el verdadero culpable de la muerte del viejo Montero. Irene y Enrique Casares habían sido solo sus personajes» (Cercas 2017a: 90).

El móvil concluye con las mismas líneas con las que se inició, en una estructura circular que repite Cercas en trabajos como *Soldados de Salamina*, donde la página de cierre evoca el inicio del libro. No es lo único que une, en clave literaria, a los dos textos, ya que, como explica Rico, tanto la *nouvelle* como la obra más reconocida del escritor tienen como eje central «la escritura

de un relato –el propio relato que se está leyendo– en tornadiza confrontación con la realidad»[5] (2017: 94). Otro motivo literario que también comparte *El móvil* con la obra posterior de 2001 es el bloqueo creativo. Realmente, la falta de inspiración es un motivo al que retorna de forma recurrente, especialmente cuando reflexiona sobre sus miedos a la hora de afrontar ciertos temas y encarar la temida página en blanco. Otro caso paradigmático se observa en *El monarca de las sombras* (2017), cuando reconoce, en primera persona, que siempre le había atormentado la idea de escribir la historia de su tío Manuel Mena, falangista que participó en la Guerra Civil con los sublevados, pues ello equivaldría a hacerse «cargo de su pasado político y también del pasado político de toda mi familia, que era el pasado que más me abochornaba» (Cercas 2017b: 11).

El tema del escritor en crisis y del libro abortado, ya planteado en su primer trabajo es una constante en la trayectoria de Cercas (Ródenas de Moya 2018: 134). Álvaro atraviesa este bloqueo tanto en los momentos previos a encarar la redacción como en su ejecución final. Sin la existencia de los personajes que actúan como modelos, «su imaginación se sumía en una vacilante ciénaga de imprecisión» (Cercas 2017a: 53). Dado el carácter autoficcional que posee buena parte de la producción del autor, no es de extrañar que sus personajes reflejen las dudas que también atraviesa el propio Cercas[6]. En el inicio de *Soldados de Salamina*, el personaje homónimo reconoce que, antes de descubrir la historia sobre Sánchez Mazas que origina la investigación y, al mismo tiempo, la novela, destruyó y arrojó a la basura más de un centenar de páginas que había escrito sobre la Guerra Civil, ya que no estaba satisfecho, y eso hizo aparecer el fantasma del bloqueo creativo. Cosa que también le sucedió al escritor en la realidad: «Por algún motivo tenía la seguridad de que en Girona me iba a ser muy difícil, por no decir imposible, escribir […] El caso es que me agarré una depresión tremenda; estaba en el fondo de un pozo, atiborrándome de pastillas» (Cercas y Trueba 2003: 12). Cercas, al igual que muchos de sus personajes, ha padecido el «síndrome de Bartleby», lo que el escritor Enrique Vila-Matas define como un mal endémico de las letras contemporáneas:

5. Es algo que también sucede en otras obras, como en *El impostor*, donde son numerosas las referencias a la obra que está en proceso.
6. No obstante, *El móvil* es una obra que no puede considerarse como autoficcional. No solo porque no coincidan la identidad entre el autor, narrador y personaje –imprescindible en la autoficción (Casas, 2012: 10-11)–, como sí ocurre, por ejemplo, en *Soldados de Salamina*, sino porque el personaje central, pese a detectarse en su forma de entender la literatura muchas ideas defendidas por el autor, realiza actos que se sitúan inequívocamente en el marco de la ficción pura. Para una mayor profundización en la teoría y estudio del concepto autoficción se recomienda el libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), de Manuel Alberca.

> La pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso queden, literalmente, un día paralizados (2015: 12).

Para denominar esta enfermedad creativa, Vila-Matas se inspira en el personaje central de la obra *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street* (1853), escrita por Herman Melville, en la que el protagonista, Bartleby, expresa su negativa a realizar lo que se le pide con una sentencia insistente: «I would prefer not to». En el estudio de esta pulsión negativa, también denominada como «Literatura del No» (Vila-Matas 2015: 11), el escritor evoca la falta de inspiración y la carencia de ideas, por muy diferentes razones, que afectaron a escritores como Robert Walser, Juan Rulfo, J. D. Salinger o Frank Kafka, entre otros. El caso del ficcional Álvaro es singular, pues solo encuentra inspiración cuando asume que el material privilegiado para su novela es la realidad. Tal es así, y dado el carácter omnipotente que asume para sí mismo, que el protagonista se convierte en un sujeto que cree tener la fuerza suficiente para aniquilar lo real: «Se imagina desbordando las fronteras de la realidad, imponiéndosele» (Rico 2017a: 98).

El juego y diálogo ambiguo entre realidad y ficción es otro de los motivos con los que Cercas acentúa el poder de lo literario. En *El móvil* introduce las reflexiones sobre la potencia de esta disciplina artística para desdibujar los difusos límites entre ambas categorías. Es una cuestión que siempre ha preocupado al autor. Rodríguez de Arce asegura que los propósitos de Cercas y Álvaro se equiparan en este contexto, ya que ambos se obsesionan al buscar sin descanso «construir un artefacto perfectamente acabado en el que el *limes* entre realidad y ficción se diluya» (2016: 171). Para Álvaro, como se refería, la fuente primaria para extraer el material privilegiado para su redacción es la realidad, y, cuando no ocurre nada reseñable a su alrededor, no consigue escribir. Al igual que su personaje, Cercas también bebe para sus ficciones de lo real, pues defiende que «en el fondo, toda ficción es una mezcla de *fiction* y *fact*, y la ficción pura, sin el carburante de lo real, es una pura entelequia» (2015: 43). Esta relación osmótica entre lo imaginado y lo verídico nos lleva a un concepto que el escritor siempre defiende para sí, el de «relato real»[7]. Es un concepto polémico y ambiguo, como reconoce, ya que se trata de un oxímoron: «En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o, dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla» (Cercas, 2005: 92).

7. Este es también el nombre de un volumen en el que recopila algunos textos escritos en prensa.

Para este, cualquier construcción literaria, por mucho que anhele un carácter documental y se base únicamente en material tomado de la realidad, implica un mínimo grado de imaginación que provoca que realidad y ficción dialoguen.

El debate sobre lo que significa un «relato real» tiene su momento álgido tras la publicación, en 2009, de *Anatomía de un instante*, a la que Cercas califica como «novela sin ficción», (2014: 16) ya que explica que en esta no existe ningún dato ni ninguna afirmación que no hayan sido extraídos de fuentes citadas –las cuales el propio autor introduce en el libro en un largo apartado de referencias bibliográficas–. No obstante, recalca que este volumen sobre la actuación de tres personajes reales en el momento en que el Congreso español sufrió el Golpe de Estado fallido del 23 de febrero de 1981 es una novela, ya que, aunque prescinda de la invención y la fantasía, no lo hace de la imaginación y de las conjeturas (Cercas 2015: 44).

Todo ello nos lleva a entender que realidad y ficción no pueden considerarse como antagónicas en la obra de Cercas, pues este exprime los difusos límites que existen entre ambas categorías y experimenta, de distintas maneras, a lo largo de su trayectoria. En *El móvil*, Álvaro es preso de la ambigua correspondencia entre ambas, y son constantes los instantes narrativos en que no consigue diferenciar entre lo que ocurre a su alrededor y lo que plasma por escrito, que, curiosamente, será lo que ocurra al final de la trama. Si la realidad es poderosa en la *nouvelle*, también lo es la ficción: Álvaro llega a pensar que sus vecinos portan un hacha para acabar con la vida del anciano Montero, y esto es lo que le lleva a comprender el desenlace pese a que, realmente, el objeto del crimen es un destornillador. Cercas aumenta la confusión con las reiteradas descripciones de un mismo sueño que tiene el protagonista, por lo que la duda, para el lector, se agiganta conforme avanzan las páginas: «El hecho de sembrar esta suerte de duda ontológica sobre la misma existencia del individuo y de la realidad es funcional al objetivo último del texto de mostrar indistinta la frontera entre realidad y ficcionalidad» (Rodríguez de Arce, 2016: 177).

Un dispositivo formalista y posmoderno: lo lúdico y el diálogo con la tradición

El análisis de *El móvil* constata el interés de Javier Cercas por hacer dialogar categorías que pueden parecer alejadas a priori. En sus páginas, además, también se descubre una relación no conflictiva entre tradición y modernidad, cuya singularidad reside en el planteamiento irónico por el que apuesta el escritor. Esto se denota en las palabras de Álvaro ya expuestas: su intención es la de escribir una obra ambiciosa con la que pretende hacerse un hueco entre sus contemporáneos, alcanzar la gloria artística y ser recordado en el futuro. Para

ello, utiliza como modelo a los escritores realistas del siglo XIX, ya que estos, en opinión del personaje, consiguieron hacer grande el género de la novela. No obstante, y he aquí el gran componente lúdico del relato –algo intrínseco a la novela posmoderna y seña de identidad de esta, como ya señaló Charles Newman (1985), y que, según Vera Toro, es «un punto esencial en la narrativa de Cercas» (2017: 244) –, el autor se encarga de desmentir a su personaje desde el planteamiento que él, como escritor, elige para *El móvil*. Ese realismo puro reivindicado por el protagonista queda lejos de la propuesta que ve la luz en 1987. Así lo confirma el escritor años después, pues afirma que su *nouvelle* ha de leerse como un libro «prototípicamente posmoderno» (Cercas, 2015: 110). Resulta una paradoja nada azarosa, totalmente pretendida por Cercas, con el propósito de añadir originalidad al libro, y hacerlo con esa mordacidad posmoderna que empapa la obra. Como escribe Rodríguez de Arce, *El móvil* puede interpretarse como una parodia con la que se anhela «quebrar los fundamentos teóricos de la noción misma de realismo narrativo» (2016: 166).

Pese al lúdico trampantojo, la confección del artefacto posmoderno no supone un ataque furibundo a los pilares del realismo decimonónico. De hecho, Cercas –así como hace Álvaro en el texto– reivindica este periodo de esplendor de la novela, el momento en que el género maduró y alcanzó el reconocimiento que aún conserva. El propósito confeso es innovar, pero, al mismo tiempo, tener en cuenta el trabajo de los maestros que le precedieron. Steiner afirma que las obras artísticas «son producidas en órdenes diversos de relación con sus precedentes» y que, para poder ser rupturista y generar una obra original, resulta decisivo conocer la tradición (2011: 259). En esta máxima está el equilibrio perfecto entre tradición y modernidad que es también frecuente en la literatura actual: «La tradición estimula al artista para que su creatividad genere rupturas que se consoliden convirtiéndose en continuidad […] la cultura contemporánea le debe a la tradición su singularidad» (Aparicio Maydeu, 2013: 21). Este diálogo entre lo canónico y la innovación forma parte de la idiosincrasia creativa de Cercas, como ya se constata en *El móvil*. El escritor defiende –haciendo suya una teoría de Milan Kundera– que, en las últimas décadas, se ha desplegado un tercer tipo de novela, que combina la libertad compositiva y experimentación propia de *El Quijote de la Mancha* con el realismo puro del siglo XIX. El resultado de esta tercera vía, en la que incluye su escritura, toma rasgos de los dos tipos novelísticos precedentes, y en esta se daría «la hibridación de géneros propia de la posmodernidad» (Cercas 2015: 30).

El móvil se incluye en este tercer camino teorizado por el propio autor, donde se venera la tradición al mismo tiempo que se pretenden confeccionar

nuevas formas de ese género «libérrimo» que posibilita la novela. Álvaro entiende que se puede «hallar en la literatura de nuestros antepasados un filón que nos exprese plenamente» (Cercas, 2017a: 21) y, al mismo tiempo, Cercas despliega en el texto todo su arsenal de guiños teóricos novedosos para construir una verdadera «estética del posmodernismo» (Ródenas de Moya 2018: 15), donde se observan la autorreferencia, el cuidado de la forma, la ironía y la entrada de lo lúdico y, como se analiza en profundidad, la intertextualidad y la metaficción. En el prólogo de la edición de 2003 de *El móvil*, su autor la definía como una obra «encarnizadamente formalista» (Cercas 2017a: 12). Una idea que también manifiesta Álvaro: «Cualquier tema es bueno para la literatura; lo que cuenta es el modo de expresarlo» (Cercas 2017a: 25).

La relevancia de la metaficción

Un rasgo propio de esa literatura posmoderna en español que emerge en las décadas finales del siglo XX es la metaficción, la cual se consolida, según el crítico Santos Sanz Villanueva (en Martínez Rubio 2015: 36), a lo largo de la década de los ochenta, justo el momento en que debuta el veinteañero Cercas. En clave internacional, los estudios sobre la metaficción coinciden en señalar al crítico norteamericano William Gass como el inventor del nombre, en 1970, en un artículo en el que estudiaba la obra de Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O'Brien (Orejas 2003, 30)[8]. No obstante, se trata de un término que tuvo, sobre todo en la década de los ochenta, diferentes denominaciones (Sobejano, 1989). Así lo define José Antonio Pérez Bowie:

> El término metaficción remite a dos contenidos que no son excluyentes, sino complementarios: uno, la puesta en evidencia del carácter ficcional de la comunicación literaria, que se efectúa desde el interior del propio discurso; el otro, la autorreferencialidad o la reflexión que sobre sí mismo emprende el discurso, convirtiéndose en un metalenguaje (1992: 91).

El móvil constituye un claro ejemplo de metaficción, ya que Cercas reflexiona acerca del discurso ficcional sobre el que se va construyendo la obra, al mismo tiempo que desnuda la ficcionalidad de la misma. De nuevo, al aparecer este recurso, se vuelven a difuminar los límites entre lo real y lo ficcional. En estas coordenadas se sitúa la metaficción, según Teresa Imízcoz Beúnza, ya que esta evidencia no «solo una realidad externa, un mundo ajeno al escritor, muestra también la realidad de la propia escritura, de su proceso y del autor» (1999: 326). Javier Lluch Prats afirma que *El móvil* cumple con los presupuestos

8. Se trata del ensayo «Philosophy and the form of Fiction», posteriormente incluido en el volumen *Fiction and the Figures of Life* (1970), de William Gass.

metaficcionales porque, al igual que sucede con otros trabajos del autor, como *El vientre de la ballena* (1997) o *Soldados de Salamina*, la obra «vuelve sobre sí misma y destaca su condición de artificio, expone estrategias y recursos de la ficción, y enfatiza el conflicto entre esta última y la realidad» (2004: 293). Esta adhesión a una de las principales señas de la estética posmoderna no la oculta el creador, que califica su *opera prima* como «metaliteraria» (Cercas 2017a: 12) e, incluso, el proyecto literario que emprende Álvaro es definido así por el narrador:

> Se propuso narrar la epopeya inaudita de cuatro menudos personajes. Uno de ellos, el protagonista, es un escritor ambicioso que escribe una ambiciosa novela. Esta novela dentro de la novela cuenta la historia de un joven matrimonio, asfixiado por ciertas dificultades económicas que destruyen su convivencia y socavan su felicidad; tras largas vacilaciones, el matrimonio resuelve asesinar a un anciano huraño que vive austerísimamente en su mismo edificio (Cercas 2017a: 25).

La metaficción revela una *dispositio* esencialmente lúdica –de hecho, autores como Stanley Howard Fogel la denominan como «ludic fiction» (1973)–, y Cercas no es ajeno a ello, como muestra ya desde el inicio de la novela: sin que el lector aún pueda saberlo con certeza, y de un modo paródico, desvela la trama de la obra que escribe Álvaro, pero es también la trama de la propia obra *El móvil*, escrita por Javier Cercas. Así, el misterio narrativo, la intriga, carece de relevancia si se compara con el cuidado aspecto formal perseguido por el autor. Existe una novela dentro de la novela, pero, al mismo tiempo, Álvaro también escribe otra novela, lo que nos lleva a un ejercicio de literatura de tercer grado: la novela marco (*El móvil*), la novela de Álvaro y, finalmente, la novela que redacta el escritor de la novela de Álvaro (Rodríguez de Arce, 2016: 170). Un juego de espejos con el que se constata que los esqueletos de las tres novelas se proyectan en una misma dirección. Este mecanismo provocado por el alto grado metaficcional hace emerger la «puesta en abismo», o *mise en abyme* –la cual puede definirse como «una especie de reflejo que saca a la luz el significado y la forma de la obra» (Sobejano Morán, 2003: 20)–, donde, por lo tanto, se trasluce cómo el propio «yo» autoral se cuestiona por los mecanismos intrínsecos a su propia obra a la par que la construye; esto es, la obra final –el relato que el lector tiene en sus manos– es aquella que se ha ido construyendo mientras que el escritor ha reflexionado en el mismo texto sobre la naturaleza de la creación de dicho texto. Dicho de otra manera, la *mise en abyme* de *El móvil* evidencia –evocándose también la temática anteriormente referida del bloqueo creativo– la paradoja posmoderna de crear un texto literario que muestre su propia imposibilidad al mismo tiempo que se va

construyendo, y cuyo resultado será el libro que el lector tiene en sus manos. Un juego literario laberíntico (Sobejano Morán, 2003: 16) que aparece a modo de espejo interno, capaz de reflejar la totalidad de la narración mediante una duplicación simple, repetida, engañosa o paradójica, propio del constructo metaficcional (Dällenbach, 1991).

La estructura especular y circular por la que opta Cercas en *El móvil* es una pista de sus intenciones y en la cual, con otras estrategias narrativas, insiste en *Soldados de Salamina*, ya que el resultado final, –la novela publicada que tiene como protagonista al miliciano Miralles, Rafael Sánchez Mazas y el propio Cercas–, no es otra cosa que ese libro que el protagonista confesaba, al inicio del libro, que se sentía incapaz de escribir al estar bloqueado. Es algo que solo reconoce al final el narrador: «Allí vi de golpe mi libro, el libro que desde hacía años venía persiguiendo, lo vi entero, acabado, desde el principio hasta el final, desde la primera hasta la última línea» (Cercas, 2018: 399). El «yo» juega un rol destacado en el dispositivo metaficcional, aunque no exista identificación homónima entre personaje y autor en la obra objeto de estudio. De hecho, Linda Hutcheon llama a las novelas donde lo metaficcional resulta clave «narcissistic novels» (2013), pues constituyen textos autorreflexivos en los que la identidad del escritor, aunque aparezca encubierta, actualiza sus propias ideas dentro del relato al meditar sobre los mecanismos de la ficción.

La disposición metaficcional por la que opta Cercas en textos como *El móvil* también apuntala la idea de que, más allá de la historia que relate en sus páginas, sus novelas pueden entenderse como un inequívoco informe acerca del arte de escribir, donde el lenguaje empleado se cuestiona sobre el propio discurso, y en el que se incluye un alto componente autorreflexivo. Así lo explicita el propio escritor: «Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas» (en Serna 2019: 107). De ahí que la disposición formal juegue un rol tan destacado como pueda tener el plano argumental, y que rasgos como la *mise en abyme* ayuden a comprender el estilo del escritor. Como señala Dällenbach, uno de los propósitos, al incluir este recurso en una obra, es relevar la teoría estética del autor (1991: 98), y esto es algo que aparece en *El móvil* desde los primeros párrafos.

La oda a la intertextualidad

Escribe Roland Barthes que la intertextualidad es una de las herramientas preferidas por los creadores que asumen el texto como fuente de placer, y la define como «la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito» (1982: 58). Todo autor, cuando se enfrenta a la página, navega por un espeso caudal de influencias formado por todos los textos con los que se ha relacionado en su

trayectoria, ya sea de forma consciente o inconsciente, como si se situase ante un gigantesco «mosaico de citas» (Kristeva, 1969)[9], de ahí que, como también añade Aparicio Maydeu, «lo admita o no, en el transcurso de su creación cada creador acepta en su taller la visita imaginaria de cualquier otro autor que forma parte de su enciclopedia: lo creado conocido afecta y condiciona la creación en curso» (2013: 103). Cercas se encuentra entre los que lo admiten, lo que supone, además, otra manera de elogiar la tradición y dialogar con ella desde su mirada contemporánea. Es propio del discurso creativo posmoderno el reclamo de lo intertextual, fomentar el eclecticismo que trae consigo el imperio de la alusión hasta la edificación de una orgía textual (Aparicio Maydeu, 2009: 274). Los intertextos se cuelan sin complejos tanto en el contenido como en la forma de sus trabajos, como confiesa Cercas: «Es cierto: textos ajenos desempeñan a veces funciones estructurales en mis libros, y otras veces se integran en su cuerpo como si formaran parte de él» (en Serna 2019: 113). El espacio textual de su literatura está formado por una madeja de resonancias donde confluyen creadores de diversas disciplinas artísticas, pero también de muy diferentes épocas. El elogio a la intertextualidad, además, también está en sus personajes, como muestra Álvaro: «Sabía que un escritor se reconoce como tal en sus lecturas» (Cercas 2017a: 21).

Son numerosos los teóricos decisivos en la difusión de este instrumento de la teoría de la literatura, que tuvo como padre del término a Mijail Bajtin, quien resaltó el carácter fundamental dialógico del mismo. Los intertextos se pueden presentar como citas directas o como alusiones (Genette, 1989: 10), y, en la obra de Cercas, estos se incrustan con naturalidad y se pueden repetir a lo largo de las páginas[10]. El escritor ofrece, en su prólogo, un carácter lúdico, propio del andamiaje posmoderno pretendido para la intertextualidad de *Él móvil*, y desarrolla una idea singular, la «teoría del canibalismo», ya que su protagonista es un sujeto capaz de digerir «por completo las lecturas y experiencias que

9. No obstante, la propia Kristeva, que será propulsora del término partiendo de la teoría de Bajtin, para evitar la confusión que el término sufrió en su aplicación inicial respeto de la tradicional crítica de fuentes, empezó a usar el término transposición (González Álvarez, 2003: 122).

10. Algunos autores han profundizado en el estudio de la intertextualidad en la obra de Javier Cercas, aunque no en *El móvil*. Es el caso de Ferrando Valero (2014), en *Soldados de Salamina,* o de Koponen (2021) en *El monarca de las sombras*. No obstante, uno de los análisis más destacados, a nuestro juicio, es el que acomete Pozuelo Yvancos (2019), aunque este parte de la intertextualidad para reivindicar la noción de interdiscursividad, desarrollada por Cesare Segre a partir de la teoría de Bajtin. Pozuelo Yvancos se centra en las obras *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante*, *Las leyes de la frontera* (2012) y *El monarca de las sombras*.

devora, de tal manera que al final resultan irreconocibles o casi irreconocibles en su obra» (Cercas 2017a: 10).

No es el propósito de este epígrafe realizar un inventario de todos los creadores que, de un modo u otro, toman presencia en *El móvil*, sino explicar cuál es el sentido de la presencia de los intertextos más destacados, ya que su inclusión en las páginas del libro sobrepasa en mucho el mero ornamento. Se vislumbra una formulación activa, ya que Cercas pretende orquestar de forma dinámica los textos y discursos previos citados y llevar a cabo una actualización de su sentido con relación al tema tratado en el relato. Además, la mayoría de los intertextos tienen una intención especular, pues Cercas los introduce de modo autorreflexivo –sobre todo, para repensar su papel como escritor, al igual que su personaje–. Y, por último, con el juego de la intertextualidad se garantiza conseguir un mayor «efecto de autenticidad», algo que es intrínseco a esta herramienta teórica (Martínez Rubio, 2015: 15).

Para Steiner, los artistas que se abren a ese diálogo inconcluso con los creadores que les precedieron son los que demuestran una mayor originalidad, ya que sus textos se convierten en polifonías (2011: 95), con lo que se rinde tributo al propio arte. Cercas insiste en ello desde el prólogo de *El móvil*, «donde se abre un diálogo implícito o explícito con la tradición literaria con la propia literatura» (2017a: 12). Como a Álvaro, al propio escritor no le asustan los grandes nombres de esta disciplina; al revés, considera un tributo necesario incluir sus nombres en sus piezas, pues siente que «conoce a los grandes y nota su aplastante huella» (Serna, 2019: 97-98). Esta idea, fácil de adscribir al autor, parte de su formación académica, culminada con su doctorado y su docencia universitaria en esta disciplina. De entre todos los autores que tienen presencia en la *nouvelle*, el más importante es Gustave Flaubert. Para Álvaro es el paradigma de la perfección que alcanza el género novelístico en el siglo XIX:

> Pese a todos los zarpazos del siglo, sin embargo, era preciso continuar creyendo en la novela. Pero solo era posible combatir la notoria agonía del género regresando al momento de su esplendor, tomando entre tanto, buena nota de las aportaciones técnicas y de todo orden que el siglo había deparado y que resultaría cuando menos estúpido desperdiciar. Era preciso regresar al siglo XIX; era preciso regresar a Flaubert (Cercas 2017a: 24).

La alusión al francés se entiende como un marchamo de calidad, la quintaesencia de la ambición a la que aspira a llegar Álvaro, dispuesto a alcanzar la gloria y el reconocimiento que aún representa Flaubert. También aquí aparece lo lúdico. Como expone Rodríguez de Arce, en esa apelación constante a la dedicación absoluta que hace Flaubert del oficio literario –quien llegó a proclamar su muerte con el objetivo de no ser molestado y dedicarse solo a escribir–, emerge

un tono paródico, ya que en la idiosincrasia de Álvaro planea una relación intertextual caricaturesca respecto a la carta de Flaubert *Il faudrait des Christs de l'Art pour guérir ce lépreux* (1853), «en la cual el francés asocia la vocación y la tarea del escritor con el amargo cáliz que uno, por un lado, quisiera alejar de sí, pero que, por otro, se bebe con avidez, hasta las heces, por el placer prohibido del sacrificio» (2016: 167). Sirva esto como ejemplo del carácter ambiguo, pero también reflexivo, que Cercas otorga a las citas, ya que, por una parte, elogia la pertinaz y decidida ambición creativa de uno de los indiscutibles maestros del XIX, pero, por otra, introduce una exhortación sobre la literatura de su tiempo con esa apostilla paródica del empeño indomesticable y decidido de Flaubert.

Tres décadas después de la publicación de su *opera prima*, Cercas mantiene que la grandeza de Flaubert se sustenta en su ambición por «elevar la prosa a la categoría estética del verso, con el sueño de conquistar para la novela el rigor y la complejidad formal de la poesía» (2015: 27). Incluso añade que el protagonista de *El móvil* es un sujeto *flaubertiano,* pues entiende que «la novedad está en lo antiguo, y escribir consiste en releer permanentemente lo viejo en busca de lo nuevo» (Cercas, 2015: 131). La importancia que la referencia al autor decimonónico presenta en el relato lleva a pensar que existe una característica que une el pensamiento de Flaubert, de Cercas y también del ficcional Álvaro: los tres entienden la literatura como una obcecación que puede tener igual o similar transcendencia que la propia vida.

Otro autor con el que Cercas parece conversar en *El móvil* –aunque aquí las citas no sean explícitas– es el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, y, más concretamente, su obra *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921). En esta obra, el público asistente a un ensayo teatral –pero también el lector– observa con incredulidad cómo llegan seis personajes al local de ensayo y reclaman al director de la obra que les conceda un papel para poder contar su propia vida, ya que el Autor –en alusión al propio Pirandello– les ha introducido en los bocetos de su texto, pero sin darles, finalmente, un papel. Lo que pretende el italiano en esta obra, que influirá en posteriores representaciones del teatro moderno y del absurdo, es provocar la confusión y disolución entre categorías como la de los personajes y los actores, el autor y el director. Y, de ello, se quejan los personajes, que acaban emancipándose del texto. Así lo expresa el personaje de El Padre: «Nosotros no poseemos otra realidad más allá de la ilusión» (Pirandello 2011: 159).

También se emancipan los personajes de *El móvil* en el tramo final de la diégesis. Hasta ese momento, Álvaro ha poseído un inequívoco carácter deicida, omnipotente, y ha dirigido sin titubeos la historia para que los restantes personajes –sus vecinos– actúen y le surtan del material narrativo imprescindible

para su novela. Si bien, al final, los personajes deciden rebelarse ante el escritor. El matrimonio Casares asesina a Montero y se lleva la fortuna, con lo que se anticipan a los designios de Álvaro, que sabe que la culpabilidad recae en él y que, en el fondo, es causante de todo. Como ocurre en la obra de Pirandello, «el personaje se convierte en una alegoría, en una figura de la reflexión del autor» (Luperini & Cuevas, 2011: 21). Una conclusión a la que llega Álvaro, que asume con resignación su culpabilidad: «Él era el verdadero culpable de la muerte del viejo Montero. Irene y Enrique Casares habían sido dos marionetas en sus manos; Irene y Enrique Casares habían sido sus personajes» (Cercas, 2017a: 90). Tras la sombra de los sujetos protagonistas de ambas ficciones, se evidencian las manos de los verdaderos autores: Luigi Pirandello y Javier Cercas, respectivamente.

Son más los intertextos que aparecen a lo largo de las páginas de *El móvil*, pero también sorprenden otros guiños autorreflexivos que toman sentido conforme avanza la trayectoria del escritor. Un ejemplo paradigmático ocurre al relatarse el pasado del anciano Montero como soldado en la Guerra Civil, donde combatió con los franquistas: «Hablaba de su pasado militar. Había tomado parte en la batalla de Brunete y en la del Ebro» (Cercas, 2017a: 74). Justamente tres décadas después de publicar este relato corto llega a las librerías *El monarca de las sombras*, donde Cercas reconstruye la vida de su antepasado Manuel Mena, tío carnal de su madre, combatiente sublevado en la Guerra Civil, y que perdió la vida en la batalla del Ebro, en el verano de 1938 (2017b: 224). Esa intertextualidad interna también se produce en sentido inverso. En la novela *Soldados de Salamina*, el personaje de Roberto Bolaño entra en contacto con el investigador que trata de hallar el paradero de Miralles, y le pregunta: «Oye, ¿tú no serás el Javier Cercas de *El móvil*?» (Cercas, 2018: 335).

Parece claro que la intertextualidad es un recurso del que Cercas extrae provecho en sus libros, y *El móvil* supone la primera constatación de ello, la demostración de que la literatura es mucho más que una disciplina artística en su trabajo, y que se ha de entender como un campo y un ámbito de pensamiento relevante. Álvaro, en este punto, es tan elocuente como tajante: «Toda vida es reductible a un número indeterminado de citas» (Cercas 2017a: 38).

Conclusiones

El móvil supuso el debut en las letras de Javier Cercas, en 1987, apenas terminada su licenciatura. La *nouvelle* es un inequívoco germen de su obra posterior, ya que muchos de los motivos temáticos que aparecen, pero también la disposición formal por la que opta, se reiteran y perfeccionan a lo largo de su trayectoria. Se trata de una obra relevante, pues, a pesar del poco reconocimiento

cosechado en su día, ya anticipa las señas de identidad y las marcas autorales de Cercas, el andamiaje formal y diferentes motivos temáticos con los que ha edificado un estilo propio y cosechado un innegable reconocimiento internacional. Por ello, no conviene despreciar su ópera prima como un mero trabajo de aprendizaje o una obra menor, pues de su análisis se desprenden algunas conclusiones interesantes para aproximarse a la idiosincrasia creativa del autor. *El móvil* dialoga, sin duda, con la obra que vendrá, y la primera gran idea que se evidencia del análisis del texto es que la literatura es ya un eje central, tanto en lo que se refiere al planteamiento narrativo como en el modo en que esta se despliega por el texto; es decir, lo literario irradia tal potencia en el trabajo de Cercas que afecta al contenido y a la forma.

El alegato por el hecho artístico y sus posibilidades es traspasado a sus personajes. En gran parte de sus libros, el protagonista es un creador, por momentos bloqueado y sin inspiración, hasta que consigue poner en marcha una investigación y volver a escribir[11]. En muchas ocasiones, Cercas es el protagonista de sus textos –aunque introduzca algunos rasgos ficcionales que alejan el «yo» autoral del «yo» del personaje–. En su literatura queda reflejada su «identidad narrativa» (Ricoeur, 1996: 107) mediante los protagonistas, que pueden considerarse en muchas ocasiones como «personajes-espejo», más allá de que existe una coincidencia en el nombre entre el autor y el sujeto central. El reflejo de Cercas no aparece en el protagonista de *El móvil* mediante sus acciones, situadas en el terreno de la acción dramática, sino en el modo enfermizo en que ambos, tanto escritor real como sujeto de ficción, entienden la literatura como algo mucho más importante que la vida, capaz de alterar los designios de lo real. Cercas construye esta identificación al conceder a su protagonista su mismo oficio, el de escritor, e introducir en el relato un mecanismo de literatura en tercer grado (Rodríguez de Arce, 2016: 169), ya que el protagonista de *El móvil* es, como el propio autor, un escritor que elabora una novela sobre otro escritor que escribe otra novela que, lúdicamente, se denominará *El móvil*. La ambigüedad metaliteraria va acompañada de uno de los propósitos que siempre ha tratado de explotar Cercas a lo largo de su trayectoria: la compleja, a la par que interesante, relación que mantienen realidad y ficción. Para este son dos conceptos que, en el margen «libérrimo» que concede la novela, han de entenderse como osmóticos (Cercas, 2015: 43).

De la anterior conclusión se extrae otra de las ideas que suscita *El móvil* y que también ofrece una pista sobre la trayectoria posterior de Cercas: su

11. Un esquema que es propio de las conocidas como «novelas de investigación de autor»: hallazgo, curiosidad, obsesión, investigación, verdad y escritura (Martínez Rubio, 2015: 199).

propósito de hacer dialogar conceptos que, aparentemente, pueden resultan incompatibles, pero que él considera muy proclives a relacionarse en el terreno de la novelística contemporánea. No solo se observa esto con la relación difusa y ambigua entre lo real y lo fabulado; también se dan la mano en su novela de 1987 la tradición y la modernidad. La renovación literaria, para Cercas, no reside en una ruptura tiránica y caótica con lo clásico, sino en beber de la tradición y de sus aprendizajes y, así, renovar el lenguaje desde una experimentación que respete lo canónico. Por ello, en *El móvil* se venera a los maestros que hicieron grande el género de la novela, al que tanto Cercas como Álvaro colman de elogios, y cuya excelencia alcanzó Gustave Flaubert en el siglo XIX, como se lee en el texto de 1987 y como Cercas defendió en su cátedra Weidenfeld. Si bien, a la par que se reconoce la maestría pretérita, el escritor despliega un andamiaje narrativo que se empapa de la estética de la posmodernidad en la que él se ha formado durante su licenciatura y en su etapa doctoral, por lo que la obra concede una inusitada importancia a rasgos como la ironía, la intertextualidad o la metaficción.

Son, en este sentido, el alto componente intertextual y metaficcional los que terminan de confirmar la inusitada relevancia que la literatura tiene en el texto. Como ha constatado Vicente Luis Mora, lo posmoderno en la literatura española deja dos elementos textuales inequívocos: «la intertextualidad y la tendencia a la metaliteratura» (2013: 32-33). No es solo el objeto de reflexión de *El móvil*, sino el motor que hace avanzar la trama. Cercas se convierte en un «caníbal» –como se define– que se alimenta de las enseñanzas de los escritores que ha leído, por lo que en su libro desfilan diferentes autores a la par que reflexiona sobre los designios de la creación al introducir la «puesta en abismo» y delibera sobre la condición de ficción que acompaña a toda construcción literaria. Una de las singularidades de la literatura de Cercas, ya desde este primer texto decisivo, es que lleva al lector y a la crítica a meditar sobre las propias herramientas que la literatura tiene a la hora de crear. He aquí la última conclusión, el papel activo que el escritor concede al receptor de su trabajo, al que considera suficientemente maduro como para entregar un texto que se muestra activo y vivo. Es esta una idea que ha defendido con palabras de otro autor francés, Paul Valery: «No es nunca el autor el que hace una obra maestra. La obra maestra se debe a los lectores, a la calidad de los lectores» (Cercas, 2015: 71). Por ello, *El móvil* no solo está en manos de Javier Cercas o de Álvaro, sino de todo aquel que lo lee y se atreve a descifrarlo.

Bibliografía citada

ALBERCA, M. (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ALEKSANDROWICZ, J. (2022), «Inventando la realidad. La adaptación como un juego autorreferencial en *El autor* (2017), de Manuel Martín Cuenca», *Románica Silesiana*, 22, 2, pp. 1-12. DOI: https://doi.org/10.31261/RS.2022.22.07

APARICIO MAYDEU, J. (2009), *Lecturas de ficción contemporánea. De Kafka a Ishiguro*, Madrid, Cátedra.

APARICIO MAYDEU, J. (2013), *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza.

BARTHES, R. (1982), *El placer del texto*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

CASAS, A. (2012), «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 9-44.

CERCAS, J. (2005), *Relatos reales*, Barcelona, Acantilado.

CERCAS, J. (2013), *La velocidad de la luz*, Barcelona, Random House Mondadori.

CERCAS, J. (2014), *El impostor*, Barcelona, Random House.

CERCAS, J. (2016), *El punto ciego. Las conferencias Weidenfeld*, Barcelona, Random House.

CERCAS, J. (2017a), *El móvil*, Barcelona, Literatura Random House.

CERCAS, J. (2017b), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Literatura Random House.

CERCAS, J. (2018), *Soldados de Salamina*, Rodenas de Moya, D. (ed.), Madrid, Cátedra.

CERCAS, J. & D. TRUEBA (2003), *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Madrid, Plot Ediciones.

DÄLLENBACH, L. (1991), *El relato especular*, Madrid, Antonio Machado.

FERRANDO VALERO, C. (2014), «Paraísos sesgados. De la intertextualidad pertinente en *Soldados de Salamina*», *Bulletin of Spanish Studies*, 91, 2, pp. 147-162. https://doi.org/10.3828/bhs.2014.10

GARCÍA-CARDONA, J. (2022), «Realidad y ficción en *Soldados de Salamina*: mecanismos autoficcionales e hibridación de géneros en la adaptación cinematográfica», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 509-533. https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1289

GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

GÓMEZ-TRUEBA, T. (2009), «Esa bestia omnívora que es el yo. El uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies*, 86, 1, pp. 67-83. https://doi.org/10.1080/14753820802696782

González Álvarez, C. (2009), «La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura. Aportaciones teóricas», *Revista Lenguaje y textos*, 23, 1, pp. 115-128.

Howard Fogel, S. (1973), *Ludic Fiction-Metafiction: The Contemporary Experimental Novel in America*, Indiana, Purdue University.

Hutcheon, L. (2013), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Ontario, Wilfrid Laurier UP.

Imícoz Beúnza, T. (1999), «De la "nivola" de Unamuno a la metanovela del último cuarto del siglo xx», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 15, 1, pp. 319-332.

Koponen, P. (2021). «La intertextualidad en la novela *El monarca de las sombras* de Javier Cercas», *En los dos lados del Atlántico*, Universidad de Helsinki, https://blogs.helsinki.fi/temashispanicos/?p=392 [consulta: 10 de junio de 2023].

Kristeva, J. (1969), «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, pp. 438-467.

Lluch Prats, J. (2004), «La dimensión metaficcional en la narrativa de Javier Cercas», *XXII Actas de la Associazione Ispanisti Italiani (AISPI)*, 1, pp. 293-306.

Luperini, R. & M. Á. Cuevas (2011), «Introducción», en Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, pp. 10-56.

Martínez Rubio, J. (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos.

Mendieta, E. y Fernández-Hoya, G. (2023), «¿Un «relato real»? Memoria, ficción y «yo» artístico en *Soldados de Salamina*, del libro de Cercas (2001) a la adaptación cinematográfica de Trueba (2003)», *Literatura y Lingüística*, 48, pp. 99-122. https://doi.org/10.29344/0717621X.48.3250

Mora, V. L. (2013), *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid.

Newman, C. (1985), *The Post-Modern Aura: The Act of fiction in an Age of Inflation*, Chicago, Northwestern UP.

Orejas, F. G. (2003), *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros.

Orsini-Saillet, C. (2012), «Del pacto referencial a la ficción: *Soldados de Salamina* de Javier Cercas», en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 180-202.

Pérez Bowie, J. A. (1992), «Para una tipología de los procedimientos metaficcionales en la lírica contemporánea», *Tropelías,* 3, pp. 91-104. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199233663

Pirandello, L. (2011), *Seis personajes en busca de autor*, Luperini, Romano y Cuevas, Miguel Ángel (eds.), Madrid, Cátedra.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2019), «Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas», en Sagrario López Poza *et al*. (eds.), *Docta y Sabia Atenea. Studia in*

honorem Lía Schwartz, A Coruña, Servizo de Publicacións, pp. 671-682. https://doi.org/10.17979/spudc.9788497497046.683

Rico, F. (2017a), «Epílogo», en Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, Random House, pp. 93-101.

Rico, F. (2017b), «Post-Scriptum», en Javier Cercas, *El móvil*, Barcelona, Random House, pp. 101-104.

Ricoeur, P. (1996), *Sí mismo como otro*, Ciudad de México, Siglo XXI.

Ródenas de Moya, D. (2018), «Introducción de *Soldados de Salamina*», en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra, pp. 9-188.

Rodríguez de Arce, I. (2016), «*El móvil* de Javier Cercas: *divertissement* metanarrativo de un obseso de la literatura», *Revista Artifara*. 16, pp. 165-180.

Serna, J. (2019), *Historia y ficción. Conversaciones con Javier Cercas*, Madrid, Punto de Vista Editores.

Sobejano, G. (1989), «Novela y metanovela en España», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 4, pp. 512-513.

Sobejano Morán, A. (2003), *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Eva Reichenberger.

Steiner, G. (2011), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela.

Toro, V. (2017), *Soy Simultáneo. El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica*, Madrid, Siruela.

Vila-Matas, E. (2015), *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 187-211
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26302

Teatro en español en Alemania: historia y estrategias de producción

Underground theater in spanish in Germany: history and production strategies

Antonio César MORÓN

Autoría:
Antonio César Morón
Universidad de Granada, España
acemores@ugr.es
https://orcid.org/0000-0001-9595-6328

Citación:
MORÓN, Antonio César (2024). «Teatro en español en Alemania: historia y estrategias de producción», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 187-211. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26302

Financiación:
Este artículo es el resultado del trabajo de campo realizado durante una estancia de investigación en la Universidad de Colonia, financiada mediante una Beca de Recualificación del Profesorado Universitario, concedida por la Universidad de Granada –a través del Ministerio de Universidades– con fondos *Next Generation* de la Unión Europea.

Fecha de recepción: 30/10/2023
Fecha de aceptación: 11/01/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Antonio César Morón

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El artículo tiene el objetivo de analizar tanto la recepción como el uso del teatro español en distintas ciudades alemanas, donde se ha venido desarrollando habitualmente un fenómeno como el analizado, que prueba el interés por el teatro hispánico por parte de agrupaciones teatrales alemanas. Las mismas, paso a paso y fundamentalmente durante la última década, han ido perfilando un espacio autónomo y reconocible tanto a nivel público, principalmente en universidades, como mediante iniciativas privadas de teatros y agrupaciones.

Palabras clave: Migración; Teatro; Alemania; Español; Covid.

Abstract

The objective of this work is to analyze both the reception and the use of theater in Spanish in different German cities in which a phenomenon like this has been regularly developing, of interest in Hispanic theater by German theater groups, which, step by step, step, they have been outlining, fundamentally in the last decade, an autonomous and recognizable space both at the public level, mainly in universities, and through private initiatives of theaters and groups.

Keywords: Migration; Theater; Germany; Spanish; Covid.

Introducción

Desde un punto de vista metodológico, es necesario adelantar que este artículo supone un estudio de campo y su carácter descriptivo responde al tratamiento de una temática completamente novedosa dentro de la investigación en el hispanismo. Esta circunstancia condiciona su redacción, dejando de un lado el análisis hermenéutico profundo en favor de una prolija elucidación de datos acerca de un fenómeno que académicamente no había sido descrito hasta ahora. La información ha sido articulada en torno a una división de carácter generalista derivada de dos estrategias de producción: el teatro hecho en la universidad frente a la iniciativa privada.

A lo largo de estas páginas se van a generar diversas preguntas que giran en torno a tres ejes fundamentales: cuáles son los espacios de recepción del teatro escrito en español más allá de las fronteras estatales de países hispanohablantes; quiénes implementan la existencia de espacios para el arraigo de sus diferentes formatos; y si existen diversos intereses de uso de la dramaturgia escrita en español desde perspectivas académicas, económicas y/o sociales. A tal fin, se ha centrado en Alemania el ámbito de estudio debido al fuerte arraigo de una migración hispanohablante que consigue visibilizar socialmente su idioma materno –convirtiéndolo en una de las lenguas extranjeras con más demanda–, lo que conlleva, a su vez, un interés relevante por impulsar movimientos de diversa índole cultural realizados en español.

Por otro lado, corresponde a cualquier tipo de estudio en humanidades lanzado en este tiempo tener en cuenta –como factor que afecta al análisis– la pandemia de Covid y las distintas etapas de confinamiento que afectaron de manera muy profunda a las artes escénicas (Morón, 2021; Romera Castillo, 2021; 2022), convirtiendo el cierre de los teatros y la prohibición incluso de los ensayos en una losa para las agrupaciones, que se vieron obligadas a reinventarse de una u otra forma para subsistir dentro de un ambiente de hostilidad radical, que privó al teatro del espacio de comunicación que por su naturaleza misma le corresponde.

Universidad y teatro en español en Alemania

Comencemos por tratar las iniciativas vinculadas al sector público a través de una institución de carácter formativo como la universidad, dado que la misma supone uno de los espacios más propicios para la experimentación teatral. Dentro de estas agrupaciones se combinan, de un lado, interés pedagógico por la implementación en el aprendizaje de una lengua y una cultura determinada; de otro, anhelo de experimentación teatral a modo de actividad extracurricular,

a la que la mayoría del alumnado participante quedará vinculado por un corto espacio de tiempo. Uno de los grandes hándicaps del teatro universitario reside, pues, en el abandono, por parte de los intérpretes formados durante años, del teatro cuando abandonan la universidad. Normalmente estas agrupaciones se mantienen gracias al sostenimiento en el tiempo de una actividad voluntaria y no remunerada planteada por parte de uno o varios miembros del equipo docente del departamento de romanística. El público al que va dirigido suele ser en gran parte el universitario, si bien con el tiempo este tipo de agrupaciones han encontrado otras vías de exhibición y otros públicos fuera de la propia universidad. Teniendo en cuenta el principio pedagógico de estas agrupaciones esperaríamos encontrar autorías clásicas como base de su trabajo; sin embargo, muchos de estos grupos han desarrollado un interés creciente por el teatro más contemporáneo en español, mostrando temáticas de vinculación política o sociológica actuales.

Los Mutantes (Saarbrucken)

Este es el grupo más antiguo de todos los que están en activo haciendo teatro en español en Alemania. Fue creado en 1999 con vocación de contribuir al encuentro intercultural en una interfaz originada entre la enseñanza universitaria y la práctica del teatro independiente. En sus inicios se servían de manera más frecuente del estudiantado universitario de la ciudad, pero es cierto que actualmente se sirven de un elenco que forma la base más estable del grupo, lo cual garantiza su éxito en cuanto a continuidad. Podríamos decir que Los Mutantes han logrado convertirse en una entidad reconocible dentro de la propia institución universitaria a modo de escuela de teatro en español. El español se convierte pues en un elemento integrador dentro de un trabajo escénico intercultural. Incluso han intentado abrirse al público ajeno al idioma a través de distintas iniciativas de integración: desde la configuración de material didáctico (preparación de resúmenes en alemán o explicación del vocabulario más complejo y específico), a la utilización de subtítulos que acompañan los diálogos del montaje.

En cuanto a los autores por los que se han venido interesando desde sus inicios, encontramos una combinación muy dinámica entre obras procedentes de uno y otro lado del Atlántico, centrándose fundamentalmente en las dramaturgias contemporáneas e intentando guardar un equilibrio entre las clásicas del siglo XX y aquellas mucho más cercanas en el tiempo –ya en pleno siglo XXI–, lo cual podemos considerar parte de ese rasgo pedagógico universitario que –como ya hemos podido destacar– preside la formación del grupo.

Atendiendo a los datos que se muestran en la propia biografía de la agrupación (Los Mutantes, 2022), encontramos a: Federico García Lorca con *Bodas de sangre*; José Ruibal, Alejandro Casona y –de nuevo– Lorca en una obra preparada por el grupo que llevó por título *Una noche triangular*; Enrique Jardiel Poncela con *Los ladrones somos gente honrada*; Sergi Belbel con varias obras montadas a lo largo del recorrido de la agrupación: *Después de la lluvia*, *Morir* y *Caricias*; José Sanchis Sinisterra con *Los figurantes*; Miguel de Unamuno, con una adaptación de su novela homónima *Niebla*; Gerardo Mancebo del Castillo con *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*; Ernesto Caballero con *Auto*; Arístides Vargas con dos obras: *Nuestra señora de las nubes* y *La historia del Lazarillo, ¡el Lázaro!*; Rodolfo Usigli con *El gesticulador*; Roberto Cossa con *No hay que llorar*; Pompeyo v. H. con su ópera prima *¿Me has pensado?*; José Luis Alonso de Santos con *Cuadros de amor y humor al fresco*; Hugo Salcedo con *El viaje de los cantores*; nuevamente Alejandro Casona con *Prohibido suicidarse en primavera*; e Ignacio del Moral y Verónica Fernández con *Presas*. Por otro lado, realizaron una traducción al español de *Macario*, de Bruno Traven; y una adaptación de la película de Gilberto Martínez Solares, *El rey del barrio*.

El ser un grupo de teatro universitario les ha abierto las puertas de espacios académicos en diferentes ciudades de Alemania (Jena, Potsdam, Heidelberg, Bonn, Trier, Frankfurt, Nuremberg); de otras ciudades vecinas europeas (Luxemburgo); e incluso de España (Cádiz) y México (Toluca y Puebla).

Los Locodrilos (Jena)

Ligado al Instituto de Estudios Románicos de la Universidad Friedrich Schiller de Jena, Los Locodrilos nace como agrupación en el año 2004 de la mano de Esther Morales-Cañadas, una española que desarrolló su carrera académica y musical –como musicóloga especialista en el clavicémbalo– entre España y Alemania (Rodríguez Espinosa, 2020). En el año académico 2016-2017 hay un cambio en la dirección del grupo, pasando a manos de una de las personas más ligadas al mismo desde el principio, Antje Bollmann (Los Locodrilos, 2022). A lo largo de sus casi veinte años de historia, han llevado un ritmo bastante sorprendente de representaciones, con dos montajes por año –uno por cada semestre académico–, que han tenido acogida desde el principio en el Café Wagner de la ciudad.

Han trabajado diversidad de autorías, si bien la procedencia de la fundadora ha determinado la balanza en favor de autores españoles, tanto clásicos como modernos, intentando amoldar siempre la elección del texto a la preparación e integrantes del elenco con el que se podía contar en cada momento.

> Todo empezó entonces, en la primavera de 2004, con *El dragoncillo*, un entremés de Calderón de la Barca. Interpretaciones como *Eloísa está debajo de un almendro*, de Enrique Jardiel Poncela, *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, extractos de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes o *La dama del alba*, de Alejandro Casona, *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente, *Señora Tártara* y *El baile de los ardientes*, de Francisco Nieva, *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura y mucho más en todas las épocas (Los Locodrilos, 2022).

Siguiendo con los montajes del grupo que no aparecen en esta cita, constatamos: *El zapatero filósofo*, de Carlos Arniches, en 2007; *Nosotros, ellas y el duende*, de Carlos Llopis, en 2012. En 2014, tres montajes: *Vamos a contar mentiras*, de Alfonso Paso; *Hubo una vez un Locodrilo*, de Esther Morales-Cañadas; y Jardiel Poncela –que, como podremos observar, es el autor más montado por esta agrupación– con *Los habitantes de la casa deshabitada*. El año 2015 es el turno nuevamente de Lorca con *Mariana Pineda*; y de Enrique Jardiel Poncela con *Agua, aceite y gasolina*. En 2016 montan una obra de Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños*; y de Jardiel Poncela, *Tú y yo somos tres*. Como ya hemos advertido, a partir del año 2017 el grupo inicia de facto una nueva etapa con la dirección de Antje Bollmann, lo que supone dos cosas: un pronunciado interés por los clásicos del barroco español y la búsqueda de textos de autores más contemporáneos –persiguiendo temáticas más relacionadas con la actualidad política y social–, y no solo de procedencia española. Así, 2017 será el año de montaje de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega; y *El color de nuestra piel*, de Celestino Gorostiza. El año 2018 ofrecen un montaje de la obra de Luis Alberto García, *I took Panamá*; y de Héctor Quintero, *El premio flaco*. El año 2019 vuelven al barroco español con *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; y se interesan por la obra del autor croata-chileno Sergio Voldanovic, *Perdón… ¡estamos en guerra!* El año 2020 logran todavía montar otra obra de Lorca, esta vez más interesados por una dramaturgia simbolista, *El maleficio de la mariposa*.

El parón obligatorio de todo lo que supusieran reuniones presenciales, tanto en lo académico como en lo artístico, lleva al grupo a cesar su actividad dentro del teatro en vivo, si bien continuarían elaborando contenido para internet, distribuido a través de su perfil en redes sociales como Facebook, Instragram y Youtube. Este es el momento en que cambian de nombre, pasando a llamarse Coronadrilos. El contenido distribuido a través de estas plataformas presenta escenas cotidianas llevadas al absurdo hilarante –aquí conviene recordar la influencia sobre el grupo de los autores de la *otra Generación del 27* (López Rubio, 2003)–, en el que la presencia del coronavirus se convierte en la temática central de los sketches realizados bien al aire libre bien concebidos

como videoconferencia[1]. Casi todos ellos tienen un matiz cómico y un formato de teatro grabado con cámara fija o viodeocámara, con títulos como *Zoom Cárcel, Coronaterapia, CoronaYoga, Bill Gates inventó el corona* y *Viaje astral*. Por otro lado, también grabaron un corto firmado por la propia directora titulado *2020* –que utiliza muchas de las técnicas del teatro del absurdo, como la repetición de secuencias, pero con carácter mucho más dramático–, analizando la degradación de un joven y de toda una sociedad en el comienzo de la pandemia. En el año 2021 volvieron con una performance guiada a través del Paradiespark de Jena.

La Clínica (Bonn)

La Clínica es una compañía fundada en el año 2007 en Bonn, por parte del que fuera iniciador de otro de los grupos tratados anteriormente en este artículo, Los Mutantes: Elmar Schmidt. El grupo nace adscrito a la Cátedra de Filología Hispánica de la Universidad de Bonn. Si bien en sus comienzos se interesaron por el montaje de textos de autores clásicos como Federico García Lorca, pronto encuentran un camino que los distingue del resto de grupos de teatro en español de Alemania: la performance de carácter político iniciada a través de un proceso de creación colectiva (Wojicik, 2019). Dentro de esta dinámica de construcción han llevado a cabo cuatro montajes estrenados todos ellos en el marco de la Brotfabrik de Bonn y girados alrededor de diversos festivales de teatro en español tanto en Alemania como en otros países europeos.

Así, en el año 2015 estrenan *PATOlogía flotante*. Para esta creación escénica utilizan como bases fundamentales el texto de Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (Liddell, 2013), y una noticia aparecida en el periódico digital *Sudeutsche Zeitung,* en la que se nos habla de la travesía de veintinueve mil patitos de goma que cayeron al mar en el año 1992 desde un buque que debía trasladarlos desde Hong Kong hasta Seattle; a partir de ahí emprendieron una travesía que interesó a un investigador de las corrientes marinas y gracias a su estudio se han podido perfilar algunos espacios del mar cuyas corrientes estaban mal trazadas. Por ese servicio a la ciencia los patitos fueron denominados como *friendly floatees* (flotadores amistosos) y es a partir de ahí donde comienza a trabajar La Clínica, hablando de los que serían considerados en occidente como *unfriendly floatees* en referencia a los

1. Especialmente hilarante resulta –y más teniendo en cuenta que está realizado por estudiantes que tuvieron que recibir innumerables clases obligatorias y otro contenido online durante la pandemia– el sketch titulado *Zoom Cárcel*, en el que se realiza una supuesta terapia a una mujer que ya no puede diferenciar entre realidad de la pantalla y realidad física.

migrantes que llegan cada año a las costas de Europa. En el año 2019 estrenan *Plástico Placeres*: partiendo de un pasaje del texto clásico de Calderón, *El gran teatro del mundo*, reelaboran desde La Clínica la descripción de un entorno en el que «materiales sintéticos nos enredan en formas, colores y experiencias táctiles inconcebibles para las realidades pasadas», donde, habiéndose convertido el plástico en «símbolo del consumo global maximizado», en algo «omnipresente. Microplástico, palabras plásticas, plasticulturas» (La Clínica, 2022), se llega a la propia conversión en plástico de los seres humanos. El plástico como basura eterna transformadora de la antigua naturaleza existe irremediablemente porque está vinculado a la propia esencia del consumo de las sociedades de mercado. Desde una conceptualización como esta se produce la denuncia política con carácter de activismo ecologista, que está muy relacionado con la filosofía del posthumanismo que tanta influencia está teniendo en la sociedad y la política alemanas. Con *¡Ojo!*, del año 2021, nos acercamos a las manifestaciones ciudadanas acaecidas en Chile durante 2019, en las que hubo numerosas víctimas con heridas causadas por las balas de goma. La obra es una sucesión de eslóganes de carácter político desde donde se cuestiona la represión estatal haciendo hincapié en el propio discurso de los opresores. La escena gira en torno a unos ojos de goma, símbolo de los ojos perdidos por los manifestantes, con unos intérpretes que llevan adherida una venda ensangrentada como huella de la represión. En el año 2022 estrenan *Miedomotor*, una obra desde cuyo título se puede apreciar claramente la influencia –tanto desde el punto de vista técnico como desde una dimensión estética– de Heiner Müller. En esta línea, la agrupación presenta una serie de divagaciones sobre el miedo, concebido como el desencadenante de muchos de los procesos que implican las dinámicas de funcionamiento del individuo dentro de la sociedad en la que se inserta.

La Clínica utiliza en todas sus obras una dinámica similar: un formato creado a partir de distintas secuencias de carácter onírico, sin una línea de acción continua que nos permita ceñirnos a un argumento determinado, primando una estética del impacto tanto en lo visual como en las palabras lanzadas sobre el escenario. No importa la lógica del discurso; importa conmover al espectador utilizando el lenguaje de manera tan plástica como los distintos elementos escenográficos, con la finalidad de remover la conciencia crítica del público desde el primario impacto físico visual.

Candilejas (Paderborn)

El grupo nace en el año 2008 ligado al Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Paderborn, como proyecto conjunto de las profesoras

Antonieta Sánchez-Llorente y Annegret Thiem, si bien desde el año 2012 es esta última la encargada de dirigir el grupo.

Comienzan su andadura con una obra de Paloma Pedrero titulada *La isla amarilla*, la cual cuestiona los supuestos avances de la sociedad moderna, confrontándolos con una idílica vida en una isla de los Mares del Sur a la que regresa un grupo de isleños después de una expedición por el mundo civilizado. En el año 2009 montan *La casa de Bernarda Alba*, haciendo hincapié en la situación social de la mujer que erige el contexto dramático lorquiano. El año 2010 participan en un montaje trilingüe –inglés, español, alemán– de *El sueño de una noche de verano* con los grupos teatrales respectivos dentro de la misma universidad. *Tejas verdes* es una obra de Fermín Cabal montada en el año 2011: teatro documento –construida a partir de confesiones y testimonios de sobrevivientes– ambientado en la dictadura chilena. En el año 2013, el grupo, de la mano de su directora, se lanza a la creación colectiva de la obra *Monólogos tangueros*, un montaje en el que la música y la palabra vienen a presentar las dicotomías establecidas en torno al género, construida a partir de citas de diferentes autores argentinos con el fin de trasladar al público «las múltiples facetas de las emociones que evoca el tango a través del lenguaje [establecido a partir de monólogos que] oscilan entre la memoria, la referencia contemporánea y la abstracción» (Candilejas, 2022). En el año 2014 montan su primer clásico del teatro barroco español, acercándose al mito de Don Juan con *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina. Y siguen con esta dinámica de teatro clásico en el año 2015 con el Calderón de *La vida es sueño*, llevando a cabo una adaptación en la que generan un recorte sustancial de la complejidad de la trama, con el fin de centrarse en una actualización temática exclusiva acerca de la posibilidad de separación entre realidad y sueño. En el año 2016 vuelven a interesarse por la dictadura chilena y sus consecuencias, muy especialmente por las torturas infligidas bajo la misma a los opositores, esta vez utilizando el texto de Ariel Dorfman, *La muerte y la doncella*, en la que el autor chileno-argentino desarrolla un encuentro entre víctima y victimario retratando el drama en el que se encuentran los estados tras el fin de los regímenes violentos. José Luis Alonso de Santos y una versión abreviada de sus *Cuadros de humor y amor al fresco* dan vida al montaje que lleva a cabo la compañía en el año 2018. En este caso se interesan por trabajar con esta obra el funcionamiento de los encuentros interpersonales cotidianos mostrando las fatales consecuencias de expectativas exageradas (Candilejas, 2022). Y finalmente, el año 2019, nos presentarán de nuevo un Lorca, esta vez con su obra *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, centrando de nuevo su interés por un personaje femenino que, en la asunción de unos códigos morales

y psicológicos de una sociedad constreñida por su conservadurismo, se ve condenado a decidir entre aceptar la soledad de la mujer que no ha logrado casarse o la infructuosa espera de un amor que jamás llegará.

Iniciativas privadas de teatro en español en Alemania

En principio podríamos decir que los integrantes de las agrupaciones de iniciativa privada tienen una vocación de continuidad más firme que la que se producía dentro de la dinámica universitaria, haciendo más sólida la estabilidad del grupo, lo cual beneficiaría a la calidad de las propuestas. Hay que destacar que muchas de estas agrupaciones cuentan con intérpretes que traen una formación previa de carácter amplio. Pero también es cierto que encontraremos entre estas iniciativas algunas agrupaciones que son a un mismo tiempo escuelas de formación teatral en español, donde lo que prima es más aprender un oficio que una lengua o una cultura. Englobamos pues en este punto a todas aquellas agrupaciones cuya gestión se realiza dentro del ámbito privado, si bien hay que tener en cuenta que el carácter no profesional[2] de las mismas hace que se generen una serie de sinergias y vínculos entre las producciones de tipo universitario y las de carácter privado, que incluso lleva a los grupos a compartir en muchas ocasiones unos mismos espacios y dinámicas.

Compañía del Sur (Gießen-Frankfurt)

Esta compañía se funda en el año 2007 en la ciudad de Gießen de la mano de Juanba Ybáñez, quien ha seguido siendo su director hasta día de hoy. El equipo fundamental de trabajo reside en Frankfurt y desde esta ciudad se crean y proyectan sus montajes. Ha trabajado con autores españoles e hispanoamericanos haciendo representaciones de estos mismos tanto en español original como en su traducción al alemán. Uno de los rasgos característicos de esta compañía es el compromiso con el teatro infantil, al que ha dedicado muchas de sus puestas en escena.

Por otro lado, es gracias a la iniciativa de esta compañía que se crea en el año 2021 el Primer Festival de Teatro Amateur en Español –denominado Bululú–, que fue llevado a cabo en la sede del Instituto Cervantes de Frankfurt. En el año 2022 se produjo la segunda edición de este festival, en la misma ciudad, pero con sede en el complejo teatral que alberga el grupo de teatro callejero Antagon, lo cual aprovecharon para convertir el espacio del festival en

2. Entendiendo la profesionalización como medio de vida suficiente para subsistir del arte teatral, que en ningún caso conlleva en su significado referencia alguna a la calidad de la compañía en sí o del espectáculo.

una especie de residencia teatral. No en vano, una de las citas más importantes de este festival es la *mesa redonda* a la que cada grupo envía representantes para debatir acerca del estado y la implementación del teatro en español en Alemania.

Si atendemos al propósito definido por la misma agrupación, Bululú nace con la finalidad tanto de «poner en contacto a los grupos de teatro entre sí como para hacer presente su labor en pro del español y de nuestras culturas»; y dentro de sus objetivos se especifica el de «Crear una red de grupos de teatro» (Compañía del Sur, 2022). Esta última idea los ha llevado desde el año 2020 a ingresar dentro de la confederación Escenamateur, nacida en 2009 con el objetivo de «reivindicar un espacio natural para la alternativa no profesional dotándolo de un discurso propio y de base ideológica sólida», siendo conscientes de que su fuerza reside en gran parte en llegar «a sitios que los profesionales no pueden o no quieren llegar», construyendo así nuevos públicos y trabajando «por y para la Cultura sacándola de los grandes teatros para acercarla al ciudadano menos favorecido» (Escenamateur, 2022). La conciencia sólida del espacio desde y para el que trabajan, fue el acicate para la constitución del citado Festival Bululú, el cual viene marcado semánticamente desde el propio título[3], dado que existe una conexión definitiva entre el tipo de espectáculos que –al menos en sus comienzos– programó la Compañía del Sur, su ingreso en Escenamateur y el diseño del Festival, como secuencia temporal lógica de un modelo de trabajo perfectamente diseñado.

Se suceden a lo largo de su historia los siguientes montajes: *Cinco lobitos* y *Kami-chi-guay*. Ya habíamos destacado anteriormente la implementación del teatro infantil que esta compañía realiza. El formato *Kami-chi-guay* viene constituido a partir de una derivación del concepto de teatro de papel japonés *Kamishibai* hacia el adjetivo español utilizado desde la infancia para destacar algo agradable o bello –*guay*–, generando un estilo propio –ligado al Bululú– con el que el actor y director Juanba Ybáñez realiza cuentacuentos escenificados procedentes tanto de la literatura clásica española –desde Don Juan Manuel al Lazarillo de Tormes– como de su literatura oral. Este formato se extiende además hacia una serie titulada *Cuentos contra la tragedia del coronavirus*, en los que se parte de una grabación audiovisual con un formato de cámara fija que enfoca un único plano en el que se define como acción la yuxtaposición de distintos paneles que ilustran uno de los cuentos tratados en los diferentes montajes del Kami-chi-guay. Se utiliza la misma secuencia de imágenes para

3. El Bululú era un tipo de compañía caracterizada por un «Comediante que representaba obras él solo, mudando la voz según la condición de los personajes que interpretaba» (RAE, 2022).

realizar un *cover* del audio en varios idiomas: español, alemán, árabe y ruso. Este formato tenía ya un precedente, algo más rudimentario en su grabación –utilizaba solo una imagen fija del cartel anunciador del espectáculo–, en el que se leían fragmentos de obras para adultos, algunas de las cuales habían tenido un montaje por parte de la compañía y otras no. Dos espectáculos posteriores titulados *Menudo microteatro* –destinado a un público infantil–, *Microteatro I* y *Microteatro II* –especializado para el público adulto– llevan a la compañía a explorar este tipo de formato que, en el apartado infantil tiene mucho que ver con el tipo *cuentacuentos* y en el apartado adulto representaba tres montajes de forma simultánea tres veces seguidas en un espacio común diversificado, de manera que el público podía acceder a ver cada uno de ellos. En este montaje se exhibieron obras de Marc Egea y Rodrigo Sorogoyen, además de una obra de títeres para adultos preparada por el propio director o el Cuento XXXV de *El Conde Lucanor*. A partir de este momento comienzan a producir espectáculos de duración convencional basados en autorías contemporáneas en español; así: *La ramita de hierbabuena*, obra de teatro infantil de Eduardo Zamanillo; y *Pared*, sobre un texto de Itziar Pascual, donde se nos relata la historia de dos mujeres dominadas por el miedo y separadas por una única pared. *Accidente* es una pieza de Lluisa Cunillé y *Radio Cachimba* es un montaje basado en textos del grupo argentino Les Luthiers. Su producción más reciente lleva por título *Voces*, constituida por el ensamblaje de varios textos de la literatura clásica y contemporánea hispánica unidos por una única línea de acción: la situación de diferentes mujeres en su cotidianidad a lo largo de distintos momentos y/o espacios sociohistóricos. Para ello utiliza textos de Tirso de Molina, José Luis Alonso de Santos, Irene Klein Fariya, Diana de Paco Serrano, José Sanchis Sinisterra, Sor Juana Inés de la Cruz, Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Federico García Lorca y Fernando de Rojas.

Esquina al Sur (Munich)

Esquina al Sur representa como grupo el trabajo colectivo desde la dirección escénica, la capacidad de alternar espectáculos de carácter cómico con otros de tipo trágico de tinte social e histórico, y la inclusión de otras artes de carácter performativo en sus espectáculos, especialmente la música y la danza (Montero, 2014; Esquina al Sur, 2022). Su andadura comienza en el año 2008 con una performance basada en el clásico de Calderón, *La vida es sueño*, cuyo título mezclan con la famosa frase de Goya[4] en la etapa de sus pinturas negras: *Segismund@ o el sueño de la razón*. Ese mismo año estrenan la obra de Fernando

4. «El sueño de la razón produce monstruos».

Arrabal, *Picnic,* una farsa absurda cuyo argumento se desarrolla alrededor de la incomunicación de una familia que decide hacer un picnic en medio de una trinchera de guerra. En 2009 presentan lo que parece ser un protomontaje de *Ni princesas ni esclavas*; y participan en el montaje de *Frida Khalo, Viva la vida*, con el que Subversum –una compañía que trataremos en el siguiente punto– se habría dado a conocer en el año 2010. Parece que hubiera habido un período de confluencia entre ambas agrupaciones y que dicho periodo hubiera desembocado posteriormente en proyectos diferentes. En 2011 estrenan la obra del dramaturgo peruano Sebastián Salazar Bondy, *Dos viejas van por la calle*, una pieza en la que se cuenta la historia de dos ancianas desahuciadas de su hogar a manos de su propio sobrino, y que habla del abandono y falta de cuidado de las personas de la tercera edad. En el año 2012 estrenan *Criminal*, una obra del argentino Javier Daulte, melodrama sentimental de corte humorístico, en el que lo real y lo aparente se combinan con cierto tipo de absurdo (Pascual Soldevilla, 2012). El año 2014 tratarán el tema de Fausto a través de la obra del español Alberto Miralles, *El trino del diablo. Un Fausto moderno*, donde la imagen de Fausto es encarnada por un actor aburrido buscando encontrar su lugar en el mundo. Entre los años 2015 y 2016, Esquina al Sur se embarca en un proyecto de envergadura: el desarrollo de una trilogía de montajes a partir de piezas de Eduardo Rovner, autor con el que tuvieron además la oportunidad de trabajar activamente. Serán estos también los años en los que la actriz Carmen María Aparici Sendra comience a figurar como directora del grupo. Encontraron en la dramaturgia del argentino la estrategia necesaria para expresar una plástica contraposición de ideas. La primera obra que trabajarán será *Cuarteto*, que acaban titulando para el montaje como *Arte contra Ideales*, en donde dicha contraposición se articula anulando prácticamente el lenguaje verbal en favor de la música y la danza, para trabajar una comunicación centrada en emociones e impulsos, con el fin de reformular las relaciones cotidianas con el espacio de los otros seres humanos y del entorno mismo. *Almas gemelas* –segunda obra de la trilogía– centra su dinámica en la relación que se establece en torno a la institución del matrimonio considerada como una estructura férrea definida por la sociedad, planteando una situación de perversidad con toques de locura, muy dentro de la línea hiperrealista de autores como Edward Albee. La tercera obra de esta *Trilogía de Rovner* lleva por título *Noche de ronda*: como las demás está trazada estableciendo en papel central preponderante el vínculo comunicativo como elemento de unión entre la sociedad y el entorno, adentrándose de forma concreta en el punto de vista de la mujer, indagando así en el mundo femenino y las estructuras coercitivas a las que esta puede encontrarse supeditada dentro de la sociedad contemporánea. El año 2018 nos trae la primera

producción como autora y directora de Carmen María Aparici Sendra, con el título de *Entre vosotros y nosotros*, un espectáculo de corte dialéctico centrado en dos figuras desde las que se antagoniza las culturas española y alemana. De las tertulias establecidas desde el año 2013 entre la directora de la agrupación y el músico español Pedro Soriano, surge una colaboración artística que se fraguará en la participación del músico dentro de los espectáculos de la agrupación a partir de la *Trilogía de Rovner*, pero también devendrá en una actividad más relevante, como es la de convertir la vida y obra de este músico en una dramaturgia gestionada por la propia Carmen María Aparici Sendra. Así, en el año 2019, estrenan el montaje titulado *Y nosotros seguimos*, centrado en múltiples conflictos –que tienen su punto de partida en la España fascista–, para cristalizar «la barbarie en la que se encuentra sumergida la humanidad» (Esquina al Sur, 2022) y presentar –utilizando las propias letras y música de Pedro– el enfrentamiento ante la imposición de ideologías totalitarias.

Teatro Subversum (Munich)

En el año 2010 un grupo de migrantes con estudios de arte dramático realizados en sus diversos países de procedencia fundan, en la ciudad de Munich, Teatro Subversum, una agrupación cuyo objetivo inicial es apostar por autorías contemporáneas del mundo hispanohablante, trayendo al escenario temáticas actuales, fundamentalmente referidas a cuestiones de tipo social, intentando destacar las violencias dentro de las realidades de los diferentes países hispanohablantes y la globalización como fórmula explotadora del centro hacia la periferia. La directora que ha firmado hasta ahora todas las puestas en escena de la agrupación es la mejicana Cecilia Bolaños.

Comenzaron su andadura con tres montajes de Humberto Robles: *Frida Khalo, Viva la vida* (2010), una historia que desarrolla el plano existencial de su protagonista; *Sangre en los tacones* (2011), posee ese mismo tono de farsa cómica combinada con el humor negro inteligente; y *Ni princesas ni esclavas* (2012), que la propia agrupación define como «espectáculo cabaretero, cínico, cáustico» (Teatro Subversum, 2022) para hablar de la situación de la mujer en el mundo occidental. *Contra el progreso* (2012) es una obra de Esteve Soler en la que se presentan «siete retablos donde se habla del progreso que deshumaniza [construyendo un] espejo esperpéntico […] donde risa y horror se unirán» (Teatro Subversum, 2022). Ese mismo año realizan también un montaje que supone una adaptación de *Rayuela* con características del propio universo del dramaturgo responsable de la pieza, José Sanchis Sinisterra, titulado *Carta de la Maga al bebé Rocamadour.* Le sigue el montaje de *La encrucijada* (2013), de Ana Diosdado, donde se presentan dos parejas en diferentes etapas de sus

vidas, que se verán sometidas a la encrucijada de elegir entre «estatus social o amor, poder y dinero o convicción, ambición o armonía, alegría o amargura, búsqueda o resignación» (Teatro Subversum, 2022). *Con-cierto Desamor* (2014) es una obra de Marisa Saavedra, en la que el monólogo dialogado de una mujer consigo misma trae al escenario una historia de amor y desamor a través de recuerdos con forma de canción. Miguel del Arco es el autor de la obra del siguiente montaje, *El proyecto Youkali* (2015), «un collage de historias construido a partir de testimonios de personas que tienen que abandonar su lugar de origen en busca de una vida mejor y están obligados a vivir otra vida: la vida de un refugiado» (Teatro Subversum, 2022), introduciendo desde el propio formato del texto una reflexión crítica acerca del poder de los medios de comunicación para crear opinión y decidir sobre la imagen que elabora una sociedad ante el hecho concreto de la inmigración. *La llegada* (2017), una obra de creación colectiva construida a partir de textos de José Luis Alonso de Santos, Calderón de la Barca, Noah Harari y Eduardo Galeano, trabaja la concepción en temporalidades diferentes en torno a temáticas como la dominación y el poder del ser humano sobre el propio ser humano a lo largo de la historia. En el año 2018 montan la obra de la dramaturga española Diana de Paco, titulada *Calle de la obsesión*, donde la homofonía entre el sustantivo *calle* y la forma imperativa del verbo *callar*, genera un contexto para hablar del «camino hacia la incomunicación entre los seres de una sociedad que promueve el individualismo, la culpa, la competencia, el juicio» con el fin de desvelar «la falacia que se va construyendo con las palabras como forma de vida, para formar un mundo de opuestos, de desconfianza» (Teatro Subversum, 2022) y de separación efectiva de los demás integrantes del universo social. *Para soñar que no estamos huyendo* es una adaptación de *Ricardo III* a través de la utilización del humor satírico como método de cura con el que enfrentarse a la tragedia de una reina y su criada escapando hacia una frontera para salvar su vida. Tras el periodo de encierro generado por la pandemia, en el que siguieron montando performances exhibidas a través de redes sociales, destacan específicamente las dos últimas. *Entre los mundos, aquí y allá* (2021), que no deja de tener un carácter performativo de colaboración con el público a partir de la cual se invita a reflexionar sobre la migración desde historias íntimas. Y *Medusa* (2022) –centrada en la figura mítica de la sacerdotisa del templo de Atenea violada por Poseidón y castigada a convertirse en un monstruo–, con el objetivo de revisar el arquetipo femenino del mito desde una óptica feminista de empoderamiento.

Los montajes de Teatro Subversum están concebidos con perspectiva de teatro político, de concienciación y cuestionamiento del público acerca de su propia realidad. Quizás sea esa una de las razones por las que para este grupo

es de suma importancia el manejo de los sobretítulos en cada uno de sus espectáculos, cuidando con mucha cautela la traducción al alemán de los textos utilizados para el montaje. Para llevar a cabo con éxito este cuestionamiento crítico, utilizan diferentes fórmulas como el humor negro mezclado con el sarcasmo y toda la tradición existencialista del teatro del absurdo, apostando por imágenes muy plásticas –en las que el uso de máscaras para definir a los personajes a modo de grotesco dentro de la tradición esperpéntica valleinclanesca– y vestuario procedente de las tradiciones ancestrales de rituales chamánicos o muy enraizado dentro del folklore mejicano, que lleva al elenco a combinar la desmesura gestual con la comunicación dancística.

Esimpro (Berlín)

Nacidos inicialmente como agrupación en el año 2014, y después de acumular experiencia a lo largo de decenas de espectáculos, los fundadores de Berlín ES Impro –en cuyo nombre ya se despejan las tres incógnitas del grupo: lugar de residencia, idioma empleado y modalidad teatral–, con Gonzalo Piñán como director, fundaron la escuela de teatro de improvisación Esimpro. Uno de los aspectos fundamentales a destacar es que tanto el propio director, como otro de los docentes del equipo de dirección, Alejandro Goiri, han cursado la carrera de Psicología, y, junto con Paula Galimberti –procedente de la escuela de Cristina Rota y formadora teatral de ambos–, se presentan no solo como profesorado sino también como *coach*. Esto nos lleva a comprender mejor el perfil de la escuela y a poder encajarlo dentro del Teatro Aplicado, en el sentido original de «actividades dramáticas que existen principalmente fuera de las instituciones teatrales convencionales y que están destinadas específicamente a beneficiar a los individuos, las comunidades y las sociedades» (Sedano Solís, 2019: 106), según definición de Helen Nicholson. En efecto, podemos observar cómo tienen un apartado dirigido a empresas, en el que se propone el desarrollo de escucha activa, confianza, autoconocimiento, espontaneidad o resiliencia (Esimpro, 2022), para ser aplicado al espacio de trabajo, así como a las diferentes dinámicas de la vida cotidiana.

El contexto de improvisación está sostenido a través de diferentes formatos, que utilizarán de forma activa a lo largo de sus espectáculos. Así, encontraremos *Historias de un banco* –personajes que pasan a lo largo de un día por un banco callejero–, *Sitcom* –comedia de situación de referentes televisivos como *Friends* o *Big Bang Theory*–, *Una estación* –con dos personas esperando un tren que se vinculan como viajeros para contar escenas de sus vidas–, *Checkpoint* –presentación de costumbres de un país para que el público adivine de cuál se trata–, *Sesión triple* –en la que se trabajan tres estilos cinematográficos de

una misma historia improvisada–, *¿Qué te cuentas?* –que consiste en crear la improvisación a partir de palabras sugeridas de manera azarosa entre el público–, y *Hotel* –donde presentan su formato en inglés adentrándose en la intimidad de las vidas de los huéspedes de un hotel–. A través de una dinámica en la que se aprende metodología teatral de la improvisación, mezclada con psicología derivada hacia las propuestas más innovadoras de *coaching*, Esimpro se nos presenta como un verdadero referente de las inquietudes teatrales que están seduciendo a un público espectador comprendido en su mayoría entre los adolescentes y los jóvenes adultos de las sociedades contemporáneas; un público consumidor de series a través de plataformas, acostumbrado a un ritmo narrativo cargado de velocidad, donde las acciones importan más que los personajes y donde estas mismas acciones parten de un carácter superficial –si bien la improvisación requiere la conexión necesaria entre intérpretes y público utilizando para ello una vasta red de códigos extraídos de esferas compartidas a nivel sociocultural y antropológico–, siendo la *impro* más exitosa e intensa cuantos más códigos compartan intérpretes y público.

Mehrsprachentheater (Colonia)

El magisterio de la directora y profesora Ewa Hevicke hace realidad en Colonia la existencia de un centro de pedagogía e investigación de la escena teatral de carácter privado: Mehrsprachentheater. Abrió sus puertas en el año 2018. A lo largo de estos años ha llevado a cabo puestas en escena de teatro de autores contemporáneos procedentes del mundo hispánico, pero también traducciones al español de otras procedencias. Su fórmula de trabajo está basada en la escucha de propuestas sugeridas por el alumnado, de manera que sus montajes obedecen en gran medida a proyectos de las distintas promociones, que pueden ser dirigidos tanto por la propia Ewa Hevicke, como por parte del profesorado asociado a la escuela o el propio alumnado.

Comienzan su andadura con la presentación de *Las paredes*, una obra de Griselda Gambaro dirigida por Ewa Hevicke, en la que se examinan las relaciones de poder, los procedimientos de manipulación psicológica y el síndrome de Estocolmo que vincula al victimario y a la víctima. Al año siguiente montan una obra de autoría colectiva basada en un relato de Jean Paul Sartre –*Les jeux sont faits*– titulada *Vivos no nos vimos nunca*, dirigida por Ewa Hevicke y Jimena Paz Lima y estrenada en el Teatro Barnes Crossing de Colonia. La obra habla acerca de las segundas oportunidades, a través de la historia de amor que viven dos personajes, Pierre y Eva, muertos el mismo día y a la misma hora y cuyas almas se conocen en un imaginario paralelo a la realidad tangible (Milagros, 2013). El siguiente montaje procede de una adaptación del texto de Arnold

Wesker, *La cocina* –que se estrenó con el título de *Pastel de Babel*, dirigida por Jimena Paz Lima y estrenada en el Teatro TPZ de Colonia–, una obra de carácter humorístico ambientada en la cocina de un restaurante londinense desde la que se irán mostrando los pedacitos de vida cotidiana de los diferentes personajes. El siguiente montaje posee una creación colectiva y está basado en un trabajo del dramaturgo argentino Federico Polleri, titulado *Ensayo sobre el miedo*, cuya adaptación corrió de parte del alumnado para estrenarlo con el título *No maten al pianista*, dirigido por Ewa Hevicke dentro del propio espacio del Mehrsprachentheater. En la obra, cada intérprete protagoniza una reflexión de su personaje acerca de sus propios miedos, para ser plasmados en un escenario como ejercicio de catarsis interpretativa.

Durante las restricciones generadas por la pandemia, fue la obstinación o la verdadera necesidad del alumnado de comunicarse lo que les llevó a realizar un proyecto de teatro performativo titulado *Intervención urbana #1 Divertimento*, dirigido por Maribel Saldaña Márquez, donde el propio alumnado de la escuela se comunicó digitalmente y en directo a través de *streaming* desde diferentes espacios de la ciudad, trabajando juntos y a distancia, creando una poesía espacial a partir de movimientos coordinados y una caracterización de colorido extremo en el que se intentaba trasladar la idea de transformación usando como símbolo la mariposa. En cuanto se pudieron retomar los ensayos, Mehrsprachentheater acometió un nuevo proyecto: el montaje de la obra *Presas*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, que después de estar dispuesta para su estreno, tuvo que ser suspendida, quedando de la misma una grabación –que forma parte del archivo interno del propio teatro– y un vídeo documental de carácter público (Mehrsprachentheater, 2020), en el que se muestran al menos algunas escenas acompañadas de reflexiones emotivas y conmovedoras de los integrantes de aquel elenco, estudiantes todos de la escuela.

La recuperación del golpe asestado por la pandemia y la circunstancia de impotencia generada ante la imposibilidad de estrenar un montaje ya preparado, hicieron que durante el año 2021 y gran parte de 2022, desde Mehrsprachentheater se acometiesen proyectos bien de formato más pequeño, bien de formato más flexible. Entre los primeros, denominados como «teatro de escaparate» (Mehrsprachentheater, 2022), ofrecían una muestra de escenas diferentes extraídas de una obra concreta y trabajadas en pequeños grupos para una exhibición dentro de un ambiente cercano al propio alumnado participante; así se hizo con la obra de Samuel Beckett, *Esperando a Godot*. Entre los segundos, encontramos una fórmula que está teniendo un gran éxito a nivel internacional y que está permitiendo volver a conectar con un público masivo: el teatro de improvisación. Cuando hablamos de flexibilidad, se utiliza

el sustantivo para referirnos a un teatro que es distinto cada noche, de manera que lo que el público va a ver sobre la escena es un grupo de actores y actrices formados bajo el magisterio y la dirección de Ewa Hevicke, en vez de un montaje concreto; hecho que genera en el espectador la posibilidad de asistir cuantas veces desee a un espectáculo acerca del cual sabe que cada noche será diferente, lo que convierte al teatro de improvisación en un formato muy atractivo económicamente para cualquier agrupación.

Siguiendo con la promoción e influencia escénica del Mehrsprachenteather en la ciudad de Colonia, no podemos dejar de destacar que son Renata Solleiro y Gerardo Espinoza –egresados ambos de la escuela– quienes crean y dirigen *Bambalinas* –uno de los festivales que se han convertido en referencia para las agrupaciones de teatro en español de todo el país–, llevando a cabo su primera edición en octubre de 2020, que vio su nacimiento en la necesidad de conseguir espacios para exhibir las múltiples propuestas de aquel grupo de antiguos alumnos del Mehrsprachenteather (Drazer, 2020), que diseñaban más proyectos de los que la escuela podía acoger –máxime en un momento en el que la escuela se veía obligada a estar cerrada.

Dúo BipolArt (Bonn)

Dentro de este grupo encontramos dos nombres relevantes del teatro en español hecho en Alemania: Sergio Lambruschini y Jimena Paz Lima. Ambos vinculados de manera muy activa a los inicios del Mehrsprachenteather.

Sergio Lambruschini se forma en Barcelona y desde el año 2014 se instala en Alemania, convirtiéndose en una pieza clave en la colaboración pedagógica e interpretativa de diferentes proyectos en las primeras etapas del que más tarde acabaría convirtiéndose en el Mehrsprachenteather de Colonia. Por su parte, Jimena Paz Lima se formó en Buenos Aires y Londres y recabó en la ciudad de Bonn en el año 2018. A partir de esa época comienza un período de docencia en dos entidades de carácter privado –el citado Mehrsprachenteather y el Agora Artist Studio de Bonn– (Alternativa Teatral, 2022) que combina con la dirección y la interpretación en varios proyectos a los que ya tuvimos ocasión de acercarnos en un apartado anterior.

La llegada de Jimena a Bonn y su rápida vinculación con los agentes de teatro en español de esta ciudad y de Colonia hace que ambos –Jimena y Sergio– colaboren en diferentes proyectos, hasta que en el año 2019 deciden iniciar una andadura común en forma de grupo teatral en español con el nombre de Dúo BipolArt, afincada como tal compañía en la antigua capital de la RFA. La agrupación tiene una expectativa fulgurante, llegando a realizar en solo tres años cinco espectáculos, lo cual nos habla de una gran acogida y demanda

por parte del público. Así, en el año 2019 estrenan tres obras: *Amantes y otros desconocidos*, de Renée Taylor y Joseph Bologna; *De amor y otros extraños,* de Renée Taylor; y *Cena entre amigos*, de Michel D. Margulies (Lambruschini, 2022). Y en el año 2020 logran estrenar[5] –dentro del marco del Festival de Teatro en Español Bambalinas– *Delirio a dúo*, de Eugène Ionesco, una obra que, en palabras de la propia Jimena Paz Lima, «viene muy bien para estos tiempos, porque es una pareja que vive en su casa, autoconfinados, porque el mundo de afuera se destruye» (Drazer, 2020). La llegada de la pandemia por un lado y la –¿consecuente?– vuelta de Jimena a Buenos Aires, por otro, hacen que el grupo se disuelva como tal en el año 2021.

Sergio Lambruschini, por su parte, ha continuado trabajando a lo largo de estos años, emprendiendo diferentes proyectos de montaje y vinculando alguno de ellos con una iniciativa pedagógica de teatro en español gestionada en Bonn. Durante el confinamiento preparó el montaje del monólogo de Ainhoa Goñi titulado *Máscaras*, que ha sido estrenado en distintas ciudades de Alemania, tanto vinculándolo a festivales como Bambalinas y Bululú, como invitado por universidades u otras entidades con espacios escénicos de diferentes ciudades alemanas, y también exhibido dentro de proyectos como la Kölner Theater Nacht (2022) –organizada por el área de cultura del ayuntamiento de la ciudad–, un espacio en el que todos los teatros y escuelas teatrales de Colonia exhiben parte de sus montajes ante un público masivo que se traslada de sala en sala durante toda la noche. *Máscaras* fue preparada por el propio actor convertido también en (auto)director durante la pandemia. El formato era muy favorable para continuar en activo durante la época del confinamiento y la distancia social; y, por otro lado, la historia[6] establece quizás una consonancia perfecta con el momento histórico que se estaba viviendo durante aquellos meses de cierre obligado de los escenarios de todo el mundo. De su proyecto pedagógico surgió otro montaje en el que Sergio participa exclusivamente como director y que estrena con un nombre genérico de agrupación: Compañía de Teatro en Español de Bonn. La obra escogida en este caso fue *Venecia*, de Jorge Accame, una comedia de múltiples situaciones y enredos generados dentro de

5. Tenían programado para mayo del año 2020 el estreno de la obra *Nerium Park*, de Josep María Miró, pero quedó frustrado debido al cierre de los teatros en Alemania a causa de la pandemia por Covid-19.
6. La obra habla acerca de las emociones de un payaso atrapado en la entrega de toda su vida al arte y que siente ahora la frustración de la vejez, de la falta de éxito y de no poder desvincularse de lo único que sabe hacer. El teatro como espacio de vida y muerte a un mismo tiempo para el cuerpo del actor.

la rutina de una casa de citas[7] (Bambalinas, 2022), estrenada en el Consulado de Argentina en Bonn, y posteriormente dentro del Festival Internacional de Teatro en Español de Colonia (FITEC, 2022) –desarrollado en el Centro Antonio Machado de la ciudad– y en Bambalinas.

Karak Art Lab (Colonia)

Karak Art Lab es en realidad un sello de producción que se presenta como la marca teatral de Karak Art Lab & Galerie, una galería de arte contemporáneo que abrió sus puertas en Colonia en 2019 de la mano de su directora, Gretta Hinojosa, y entre cuyos objetivos se establece el de ser un lugar de intercambio de ideas creativas, ofreciendo además de exposiciones diversos tipos de eventos culturales de otros géneros y disciplinas (Karak Art Lab & Galerie, 2022). Bajo este prisma colaborativo auspicia en el año 2022 el estreno de *Érebo*, una obra de Antonio César Morón –interpretada por la actriz Sonia Rosillo y que contaba con música original para el espacio sonoro a cargo del compositor de estilo Neu Mukik, Matías Cassano–, en la que se realiza una mirada hacia el inicio de la pandemia de Covid utilizando herramientas directamente extraídas del lenguaje homérico y donde personajes de la mitología griega se mezclan con otros de la ficción propia del autor (Colmenares, 2022; Morón, 2021), utilizando una innovación técnica original –elaborada a partir de una mezcla de teatro épico brechtiano con autoficción–, mediante la cual la actriz narra desde su propia entidad performativa las acotaciones que indican textualmente sus movimientos y emociones. La obra fue estrenada en un principio en la propia galería con un formato cercano al microteatro; si bien el montaje fue creciendo tanto en sus dimensiones como en el tiempo escénico a lo largo de sus diferentes estadios de dirección[8], mientras se estrenaba dentro de festivales especializados como FITEC y Bululú.

7. La historia se centra en el intento de las trabajadoras y uno de los clientes de cumplir el deseo de la anciana fundadora del negocio de viajar a la ciudad italiana.
8. Es difícil pues atribuirle una dirección única. El primer diseño corrió a cargo de Pantxi Coves, si bien fue el propio grupo quien se hizo cargo de la posterior andadura del montaje a lo largo de sus distintas funciones. Posteriormente fue la directora panameña Pamela Mesia Icaza quien asumió la dirección del montaje, introduciendo algunas modificaciones con respecto a la idea original. El regreso a sus países de origen de algunos de los integrantes del proyecto inicial y la clausura del espacio físico de Art Lab & Galerie ocasionó el cese de actividad por parte de esta productora.

Conclusiones

Hemos visto cómo los ámbitos de difusión del teatro en español en Alemania están muy ceñidos a salas o teatros universitarios, cafés teatrales, instituciones de política cultural o festivales que normalmente alquilan un espacio donde desarrollar su actividad. Esta circunstancia se encuentra directamente relacionada con la falta de profesionalización todavía de este teatro –como veníamos destacando en un punto anterior–. Sin embargo, la existencia de algunas escuelas de teatro en español que, a su vez, tienen una sala teatral para exhibiciones, es síntoma de una incipiente industria específica que muy probablemente comenzaremos a ver desarrollarse en los próximos años.

Actualmente existen tres perfiles entre el público que asiste a estas representaciones: por un lado, encontramos emigrantes procedentes de países hispanohablantes, con una alta formación específica –la formación que les permite desarrollarse laboralmente en el país– y, en numerosas ocasiones, vinculados con el teatro u otro tipo de expresiones artísticas desde sus países de origen. Al ser espectáculos llevados a cabo en salas de aforo bastante limitado (con una capacidad generalmente menor de ochenta espectadores), gran parte de ese público está constituido por personas cercanas a los distintos miembros del equipo artístico de la agrupación. En definitiva, este sería el tipo de público que denominaríamos como *natural*, cuya vinculación con el montaje se debe a su pertenencia a lo que podríamos denominar *la comunidad hispana*. Por otro lado, y fruto del interés cada vez más creciente por el aprendizaje del español que se está dando en el país, otro tipo de público está muy vinculado al estudiantado universitario que desea implementar su nivel lingüístico asistiendo a actos (muchas veces promocionados por el propio profesorado) en los que consideran que podrán conocer a hispanohablantes y poner en práctica sus conocimientos. Como tercer perfil encontramos personas que, aun no hablando español o teniendo unos conocimientos muy elementales del idioma, se sienten interesadas por varias razones: bien porque tienen contacto con parte de ese *público natural*, bien porque se sienten atraídas por un título o una autoría concreta; el avance técnico que permite el subtitulado de las obras (que, como hemos visto, algunas compañías utilizan) contribuye a acaparar cada vez más la atención de este último perfil.

En cuanto a los intereses que suponen el anclaje del trabajo con dramaturgias en español, debemos acudir a perspectivas académicas para explicarlo, siendo de nuevo la docencia del español –o realizada en español y relacionada con temas de tipo investigador acerca de las diferentes comunidades y países hispanohablantes– el más característico. Hemos podido percatarnos a lo largo de la exposición de cómo existen tres líneas básicas de interés a la hora de

seleccionar las diversas autorías: el nombre, donde destaca la selección de obras de autores clásicos de la literatura, siendo Calderón de la Barca el más recurrente; o bien de clásicos contemporáneos, donde son Lorca y Enrique Jardiel Poncela los autores más representados. También nombres actuales, donde son Sinisterra y Belbel los autores a los que más acuden las compañías. Sin embargo, se puede apreciar cómo en los últimos años está sucediendo un desplazamiento del interés del nombre hacia la temática, lo que conlleva la incorporación de autorías muy novedosas procedentes de diferentes países del mundo hispanohablante, cuando no nos encontramos con textos elaborados (o reelaborados) por la propia compañía. Sorprende, eso sí, la poca repercusión que tienen las autorías de procedencia lingüística alemana: solo un fenómeno como la inconsciente vinculación del idioma a la identidad –quien hace teatro en español siente que durante el espacio de un ensayo o una representación conecta de algún modo a través del idioma con su *yo* más original, íntimo, identitario– puede explicar este hecho llamativo.

En definitiva, lo que se puede apreciar es la existencia de un magma que conjuga elementos de diversa procedencia y que, unidos, generan la realidad de una industria incipiente de teatro en español y la posibilidad de un desarrollo con amplias perspectivas de éxito y crecimiento en un futuro cercano. La repercusión de los montajes no pasa, por lo general, de artículos alojados en plataformas culturales (periódicos o las propias entidades en las que se exhibe el montaje) o en redes sociales. Y es ahí mismo donde reside su propia difusión, además del *boca a boca* que, hablando de montajes de teatro independiente, suele ser siempre la manera más eficaz de dar a conocer un estreno.

Otro aspecto interesante que debemos mencionar es la distribución geográfica de este fenómeno. Podemos apreciar que se produce teatro en español con más asiduidad en espacios ligados al *boom* de la emigración procedente de países hispanoamericanos, que ha venido sucediendo durante las dos últimas décadas. Esto ha generado, necesariamente, un vínculo entre los focos de interés por el teatro en español y los focos de llegada de dicha emigración. Lo cual implica que el fenómeno del teatro en español hecho en Alemania tenga un carácter eminentemente urbano, por ser la ciudad el foco principal de afluencia y residencia de esta emigración, además de por ser la ciudad el espacio en el que se desarrolla principalmente la vida académica. Podemos considerar que existen cuatro grandes focos de desarrollo: el eje Colonia-Bonn, Frankfurt, Berlín y Múnich. De entre todos ellos, es el eje señalado de Colonia-Bonn donde se viene desarrollando el mayor número de iniciativas, quizás debido al hecho de que Colonia es una de las ciudades universitarias por excelencia de Alemania –una de las que más afluencia de estudiantes Erasmus tiene–, donde

existe un Departamento de Romanística con un polo específico de estudios Latinoamericanos cuyo profesorado, a partir de seminarios, talleres y conferencias, genera una gran actividad cultural en español.

Uno de los requisitos fundamentales para que la industria del teatro en español en Alemania se desarrolle, es que se produzca un contacto continuado por parte de las distintas agrupaciones, con el fin de establecer objetivos de manera conjunta. Si analizamos otros casos similares de teatro en español fuera de las fronteras hispanohablantes (Morón, 2021c; 2015), podremos establecer como conclusión final que solo será posible la definitiva vinculación entre grupos y la solidificación de esta industria cultural específica cuando exista un número suficiente de agrupaciones dispuestas a presentarse como teatro alternativo, generando unos ingresos declarados dentro del régimen fiscal alemán, que les permita solicitar ayudas concretas a los distintos gobiernos –central, regional o local– con las que potenciar su visibilidad, no ya solo entre el que anteriormente habíamos denominado como *público natural*, sino accediendo a un público cada vez más amplio –el tercer perfil–, procedente de ámbitos ajenos al hispanismo.

Bibliografía citada

ALTERNATIVA TEATRAL (2022). «Jimena Paz Lima». *http://www.alternativateatral.com/persona364143-jimena-paz-lima* [consulta: 9 noviembre 2022].

BAMBALINAS (2022). *https://bambalinas.art* [consulta: 24 octubre 2022].

CANDILEJAS (2022). *https://kw.uni-paderborn.de/institut-fuer-romanistik/prof-dr-annegret-thiem/theater/* [consulta: 15 noviembre 2022].

CASANUEVA, S. (2020). *No hay orden. Solo destrucción. https://www.facebook.com/LaClinicaBonn/videos/286563932421095* [consulta: 7 noviembre 2022].

COLMENARES, H. (2022). «Una mirada sobre la pandemia de Covid, del granadino Antonio César Morón, causa furor en microteatro en español en Alemania». *Ibero News. https://buenosairesenvivo.com/actualidad/erebo-una-mirada-sobre-la-pandemia-de-covid-del-granadino-antonio-cesar-moron-causa-furor-en-microteatro-en-espanol-en-alemania/?fbclid=IwAR0QdbzY9tATXiKA-gCpPS0xHSId05uel-kibVC9ftxN02Rxe7TLPiWCUtq8* [consulta: 10 noviembre 2022].

COMPAÑÍA DEL SUR (2022). *https://del-sur.mozello.com* [consulta: 21 octubre 2022].

DRAZER, M. (2021a). «Grupos de teatro hispanohablantes en Alemania: encuentro con la creatividad». *Deutsche Welle. https://www.dw.com/es/grupos-de-teatro-hispanohablantes-en-alemania-encuentro-con-la-creatividad/a-49383918* [consulta: 18 noviembre 2022].

DRAZER (2021b). «La nostalgia de migrar sube al escenario: teatro en español en Alemania». *Deutsche Welle*. *https://www.dw.com/*

es/la-nostalgia-de-migrar-sube-al-escenario-teatro-en-español-en-alemania/a-58911799 [consulta: 24 octubre 2022].

Drazer (2020). «Festival de teatro en español: la identidad sobre el escenario». *Deutsche Welle. https://www.dw.com/es/festival-de-teatro-en-español-la-identidad-sobre-el-escenario/a-55146870* [consulta: 24 octubre 2022].

Escenamateur (2022). *http://escenamateur.org* [consulta: 24 octubre 2022].

Esimpro (2022). *https://www.berlinesimpro.com/school.html* [consulta: 8 noviembre 2022].

Esquina Al Sur (2022). *https://www.facebook.com/esquina.alsur* [consulta: 14 noviembre 2022].

Fitec (2022). *http://spanischer-verein.com/?author=1&paged=3* [Página de Facebook] *https://www.facebook.com/events/382868723902296/?active_tab=discussion* [consulta: 9 noviembre 2022].

Karak Art Lab & Galerie. *https://karak-galerie.de* [consulta: 10 noviembre 2022].

Kölner Theater Nacht (2022). *https://www.theaternacht.de/theater-2/* [consulta: 10 noviembre 2022].

Kotvnek, M. (2010). «Quietscheentchen auf hoher See» [«Patitos de goma en alta mar»]. *Sudeutsche Zeitung* [consulta: 7 noviembre 2022].

La Clínica (2022). *https://www.facebook.com/LaClinicaBonn/* [consulta: 7 noviembre 2022].

Lambruschini, S. (2022). *https://bdd.grupokiu.com/sergiolambruschini.html* [consulta: 18 noviembre 2022].

Liddell, A. (2013). *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. Artea. Investigación y Creación Teatral. *https://www.academia.edu/36780399/Y_los_peces_salieron_a_combatir_contra_los_hombres* [consulta: 7 noviembre 2022].

Los Coronadrilos (2021). «Zoom Cárcel». *https://www.youtube.com/watch?V=V7Ui30ICLqI* [consulta: 16 noviembre 2022].

Los Locodrilos (2022). *https://www.romanistik.uni-jena.de/aktivitaeten/theater/los-locodrilos* [consulta: 16 noviembre 2022].

Los Mutantes (2022). *https://www.losmutantes.de/wordpress/* [consulta: 21 octubre 2022].

López Rubio, J. (2003). *La otra generación del 27. Discurso y cartas* [Edición, introducción y notas de José María Torrijos], Madrid, CDT.

Mehrsprachentheater (2022). *https://theatro-koeln.de* [consulta: 24 octubre 2022].

Mehrsprachentheater (2020). *Theater auf Spanisch in Pandemiezeiten. https://www.facebook.com/watch/?extid=NS-UNK-UNK-UNK-IOS_GK0T-GK1C&v=263737715422712* [consulta: 25 octubre 2022].

Milagros, C. de los (2013). «¿Está echada la suerte?». *Rebelión. https://rebelion.org/esta-echada-la-suerte/* [consulta: 24 octubre 2022].

MONTERO, T. (2014). «Esquina al Sur» [Entrevista]. *https://www.youtube.com/watch?V=R3iaw_v_oSQ* [consulta: 14 noviembre 2022].

MORÓN, A. C. (2021a). «Teatro y Estado de alarma en España. Dramaturgias confinadas». *https://www.youtube.com/watch?V=Bfx285JrrRw&t=10s* [consulta: 5 noviembre 2022].

MORÓN (2021b). *Érebo*. En AA.VV. *Teselas clásicas,* Sevilla, Atopía, pp. 87-99.

MORÓN (2021c). «La imagen de Donald Trump en la dramaturgia hispanoamericana emergente de Nueva York». *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 50, 295-306.

MORÓN (2015). «El teatro escrito en español en la ciudad de Nueva York. Búsqueda y generación de identidad(es) desde la dramaturgia». *Latin American Theater Review*, 48, 87-105.

PASCUAL SOLDEVILLA, J. (2012). «Española en Munich» *https://www.espanolaenmunich.com/2011/09/08/grupo-de-teatro-en-espanol-en-munich-esquina-al-sur/* [consulta: 25 octubre 2022].

RODRÍGUEZ ESPINOSA, G. (2020). «Esther Morales-Cañadas, una española dedicada a la música, a la historia del arte y a la literatura». *Hispanvisión. https://www.hispanovision.de/esther-morales-canadas-una-espanola-dedicada-a-la-musica-a-la-historia-del-arte-y-a-la-literatura/* [consulta: 25 octubre 2022].

ROMERA CASTILLO, J. (2022). «Semiótica, pandemias, Covid-19 y teatro». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *31*(31), 27-37.

ROMERA CASTILLO, J. (2020a). «Teatro y coronavirus». *https://canal.uned.es/video/5f118fbe5578f2562830724e* [consulta: 5 noviembre 2022].

ROMERA CASTILLO, J. (2020b). «Teatro y desescalada del coronavirus». *https://canal.uned.es/video/5f118fbe5578f25628307248* [consulta: 5 noviembre 2022].

SCHMIDT, E. (2021). «My factory: Elmar Schmidt». [Brotfabrik Bühne Bonn]. *https://www.youtube.com/watch?V=tInIDWJVY1E* [consulta: 7 noviembre 2022].

SEDANO-SOLIS, A. S. (2019). «El Teatro Aplicado como campo interdisciplinario de investigación en los Estudios Teatrales». *Artnodes*, 23, 104-113. *https://www.researchgate.net/publication/330431764_El_Teatro_Aplicado_como_campo_interdisciplinario_de_investigacion_en_los_Estudios_Teatrales* [consulta: 8 noviembre 2022].

TEATRO SUBVERSUM (2022a). *https://www.teatrosubversum.com* [consulta: 12 noviembre 2022].

WOJCIK, J. (2019). «Grupos de teatro hispanohablantes en Alemania: encuentro con la creatividad». *Deutsche Welle. https://www.dw.com/es/grupos-de-teatro-hispanohablantes-en-alemania-encuentro-con-la-creatividad/a-49383918* [consulta: 7 noviembre 2022].

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 213-230
https://doi.org/10.14198/ALEUA.25944

Crónicas (1898), de Joaquín Dicenta: una aproximación a sus ideas artísticas y literarias

Joaquín Dicenta's *Crónicas* (1898): an approach to his artistic and literary ideas

Manuel Javier MUÑOZ ÁLVAREZ

Autoría:
Manuel Javier Muñoz Álvarez
Junta de Andalucía, España
majamual@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9780-319X

Citación:
MUÑOZ ÁLVAREZ, Manuel Javier (2024). «*Crónicas* (1898), de Joaquín Dicenta: una aproximación a sus ideas artísticas y literarias», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 213-230. https://doi.org/10.14198/ALEUA.25944

Fecha de recepción: 20/09/2023
Fecha de aceptación: 12/02/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Manuel Javier Muñoz Álvarez

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

Joaquín Dicenta publica *Crónicas* (1898) en un momento en el que su prestigio literario se había afianzado y la nación española atravesaba una situación crítica. La obra, hoy olvidada, reúne un conjunto de veintitrés crónicas que previamente vieron la luz en la prensa finisecular y que, a grandes rasgos, abordan dos temas recurrentes en su producción creativa: el arte y la cuestión social. Este artículo tiene por objeto ocuparse de la transmisión textual de la colección y de la datación de la primera publicación de los textos compilados, así como indagar las posturas artísticas y literarias de su autor. Entre los distintos conceptos que se revisan, se encuentran las nociones de «realismo», «romanticismo», «arte desinteresado», «arte humanitario» y «literatura social».

Palabras clave: Joaquín Dicenta; *Crónicas*; literatura decimonónica; transmisión textual; ideas literarias, arte humanitario; literatura social

Abstract

Joaquín Dicenta edited *Crónicas* (1898) at a time when his literary prestige had been strenghthened and the Spanish nation was going through a critical situation. The book, now forgotten, brings together a set of twenty-three chronicles that were publisehd in the turn-of-the-century press. *Crónicas* addresses two

recurring themes in Dicenta's creative production: art and social issues. This article discusses the textual transmission of the collection and the dating of the first publication of the compiled texts, as well as the study of the artistic and literary positions of its author. Among the different concepts reviewed are the notions of «realism», «romanticism», «desinterested art», «humanitarian art» and «social literature».

Keywords: Joaquín Dicenta; *Crónicas*; nineteenth-century literature; textual transmission; literary ideas; humanitarian art; social literature

Estado de la cuestión y objetivos

Un mes antes de su pronto fallecimiento, según los recuentos iniciales de la votación organizada por *El Liberal*, Joaquín Dicenta constaba en los listados de escritores que merecerían ingresar en la Real Academia Española, junto con otros nombres de reconocido prestigio –todos ellos masculinos– como el de Ramón María del Valle-Inclán o Miguel de Unamuno («Nuestro plebiscito sobre los 36 españoles que merecen ser académicos. Los primeros votos y las primeras observaciones», 1917: 1). Este hecho anecdótico da cuenta de la relevancia que el bohemio tuvo en su época. Por este motivo sorprende que su prolífica y variada obra literaria aún no esté hoy lo suficientemente analizada por la crítica, circunstancia constatada desde los años cincuenta de la pasada centuria (*Cfr*. Hall, 1952: 44; Mas Ferrer, 1978: 9; McGrath, 2004: 11, 39; Robin, 2005: 23; Arco Bravo, 2017: 162; Jiménez Morales, 2020: 104).

La tónica general de los estudios especializados en el autor aragonés ha sido la de privilegiar su dramaturgia, en especial la de corte social, frente a los demás géneros literarios que también cultivó en su fecunda trayectoria. El presente artículo indaga en una colección de textos periodísticos de Dicenta que en la actualidad ha caído en el olvido: *Crónicas* (1898). El objetivo que se persigue es doble: por un lado, trazar la transmisión textual del libro y establecer la cronología de la primera publicación de los trabajos que lo conforman y, por otro, examinar las ideas vertidas en torno al arte, la literatura y el oficio del escritor. Considero que un análisis de esta naturaleza es pertinente en cuanto que coadyuva al mejor entendimiento de este libro en particular, así como de la producción dicentina en general, al aproximarse a la ideología literaria y estética del creador, que, en este caso, arraiga fuertemente en su visión sociopolítica.

Son escasas las investigaciones que se ocupan de los juicios artísticos y literarios de Dicenta, quizás sea debido a la ausencia de sistematismo en su pensamiento crítico, en tanto que sus opiniones son heterogéneas y, además, no se reúnen en una obra elaborada *ad hoc*, sino que están dispersas en distintas colecciones poligenéricas. Dicenta, en lugar de teorizar a partir de una honda

sabiduría libresca, lo hace dejándose llevar por su propia experiencia y por la pasión de su ideario. Él mismo declara en «El aire de la calle», conferencia impartida el 7 de abril de 1907 en el Ateneo de Madrid, que siente admiración y respeto por los libros que hay en las bibliotecas, pero confiesa que no los ha leído y que la procedencia de sus conocimientos es fundamentalmente vivencial: «no he vivido la vida de las bibliotecas, he vivido mi propia vida y la de los hombres que han estado junto a mí» («En el Ateneo. Conferencia de Dicenta», 1907: 1). Esta confesión, enmarcada en el recurso retórico de la *captatio benevolentiae*, obtiene corroboración en la nítida memoria evocada por Manuel Bueno relativa a las tertulias literarias a las que concurría con Valle-Inclán y Dicenta. Al confrontar sus personalidades dispares, del primero destaca su rica cultura libre de pedanterías, mientras que, del segundo, su discurso natural y vehemente, concluyendo que en el aspecto crítico el gallego resultaba irrebatible (1923: 42-43).

En este campo poco transitado, destacan los artículos de Andrés Zueco y Andrés Hernando (1993, 1994) centrados en las críticas publicadas bajo el seudónimo de *Don Hermógenes* entre los años 1889 y 1890 en *El Resumen*, diario fundado en 1885 por Augusto Suárez de Figueroa, en los que examina y valora la situación del teatro finisecular, aunque los investigadores acaban por ampliar la horquilla temporal y por referir textos periodísticos aparecidos en otros medios en los que no ocultó su identidad.

Transmisión de *Crónicas* (1898)

Dicenta da *Crónicas* a la imprenta tres años después del estreno de su *Juan José* (1895), cuando su reputación literaria ya se había asentado por completo y la nación española atravesaba un momento convulso al luchar por conservar bajo su dominio sus últimas posesiones ultramarinas; de hecho, la guerra hispano-estadounidense y sus corolarios se vuelven un tema usual en la obra que se analiza. *Crónicas* agrupa veintitrés textos cuyos títulos son: «La Exposición. Impresiones», «Las cuevas del Drach (recuerdos de Mallorca)», «El primer chispazo», «El problema en pie», «Cuerpo a cuerpo», «Los jóvenes», «Aniversario negro», «Delorme», «La guerra», «Explotación de niños», «Otra camisa», «S. M. el Hambre», «La corona de Zorrilla», «La víspera del duelo», «Los héroes del día», «Campoamor», «Dramas modernos», «La verdad en el teatro», «Lo que se deja», «Música», «¡La vida miserable…!», «Muertos y vivos» y «La cuestión social»[1]. La *editio princeps* corre a cargo de la Librería

1. En el índice del libro incluido al final, se omiten por equivocación dos textos de *Crónicas*: «La víspera del duelo» y «Los héroes del día». Este descuido hace que, en la relación, se

de Fernando Fé, mientras que la impresión tiene lugar en el establecimiento tipográfico de Tomás Fortanet. El libro mide 18 cm y consta de 201 páginas. La segunda edición, de 1901, posee las mismas características[2].

Por las pocas noticias aparecidas en la prensa, la colección debió pasar desapercibida. Es probable que *Crónicas* se pusiera a la venta durante junio de 1898, puesto que la primera crítica de la que tengo constancia está fechada el día 23 del citado mes. La firma el escritor y humorista Felipe Pérez y González para *El Liberal* y la redacta en forma de poema. En ella se pondera la hermosura y valentía de la obra de Dicenta: «He visto las *Crónicas* / de Joaquín Dicenta, / hermosos artículos / en que centellean / con forma bellísima / valientes ideas» (Pérez y González, 1898: 4). Hacia esta misma dirección apunta la sucinta reseña publicada en *El Estandarte* el 27 de junio, en la que, además, se señala el precio: tres pesetas («Libros y periódicos», 1898: 3).

Mayor extensión posee la crítica que el 2 de julio escribe para *El Globo* su amigo Manuel Bueno, aunque más conveniente sea caracterizarla como loa. La inicia un apunte conciso acerca de la transmisión literaria de la obra y la adscripción genérica de los textos que la integran: «El autor de *Juan José* ha recogido en tomo diversos artículos que antes publicara en los diarios de Madrid. Son trabajos de índole heterogénea […]. Apreciaciones literarias, juicios sobre política, semblanzas de escritores, crónicas de actualidad callejera» (Bueno, 1898: 2). En la época era usual que los escritores aprovecharan algunos materiales que habían publicado de modo disperso en la prensa periódica con el objeto de recopilarlos en un nuevo libro y procurar así la pérdida por diseminación. Dicenta había puesto en práctica este *modus operandi* en otras colecciones misceláneas publicadas con anterioridad, como, por ejemplo, *Spoliarium. Cuadros sociales* (1888), tal y como ha estudiado Jiménez Morales (2020: 105-106).

Refiero, a continuación, la fecha de la posible primera publicación de la mayoría de trabajos de *Crónicas*, a falta de nuevos hallazgos que permitan precisar todavía más la data textual. Un porcentaje elevado –nueve textos– aparece en las páginas de *El Liberal* entre 1896 y 1898. En la edición del 5 de febrero de 1896, Dicenta escribe, para la efímera sección de «Nuestras decenas», «La verdad en el teatro». Las ocho restantes, por su parte, se publican en 1898 y figuran en el apartado «Crónicas» del citado diario madrileño: en el número del 24 de enero, se halla «Los jóvenes»; en el del 28 de enero, «Lo que se deja»; en el del 11 de febrero, «¡La vida miserable…!»; en el del 8 de abril,

pase de «La corona de Zorrilla» a «Campoamor» y explica que se indique que aquella posee veinte páginas (de la 111 a la 130).

2. Aclaro que todas las citas de *Crónicas* se hacen sobre la primera y única edición de la obra.

«La guerra»; en el del 29 de abril, «Los héroes del día»; en el del 7 de mayo, «S. M. el Hambre»; en el del 15 de mayo, «Otra camisa», y, finalmente, en el del 22 de mayo, «Muertos y vivos».

Una nota de *La Justicia*, fechada el 7 de junio de 1897, indica que «La Exposición. Impresiones» se publicó en *Germinal* con el título abreviado de «La Exposición» («Noticias», 1897: 2). Es bastante probable que se trate del número 5 de la revista, aparecido tres días antes de la referida anotación, aunque el ejemplar no está disponible en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Con mayor exactitud puede fijarse la fecha de «Campoamor», que también ve la luz en este medio: el 10 de septiembre de 1897. Por otra parte, en *El País*, edición del 18 de noviembre de 1897, se encuentra «La corona de Zorrilla».

En periódicos editados fuera de la capital, he hallado los siguientes tres textos de *Crónicas*. «Las cuevas del Drach (recuerdos de Mallorca)» ve la luz en las páginas del *Heraldo de Baleares*, edición del 7 de octubre de 1896, con la omisión del paréntesis en el título. Se especifica, asimismo, que en septiembre de ese año se redacta el texto (Dicenta, 1896c: 1). «Aniversario negro» aparece en *La Correspondencia de Alicante* el 22 de octubre de 1897. Y un año después, el 14 de mayo, «La víspera del duelo», en *El Liberal de Tenerife*.

No he conseguido localizar «El primer chispazo», «El problema en pie», «Explotación de niños», «Dramas modernos» y «Música». Sobre «La cuestión social» y «Cuerpo a cuerpo», apuntalo que no he logrado constatar su publicación anterior al volumen recopilatorio, sino *a posteriori*. La primera, el 18 de septiembre de 1900, en *La Correspondencia de Alicante*. La segunda aparece cuatro veces en 1903: el 19 de abril, en *El Correo de Levante*; el 20 de mayo, en *El porvenir del obrero*; el 19 de julio, en *La Dinamita*, y el 25 de julio, en *El Obrero*. Por último, el caso de «Delorme» es singular dentro de esta obra, dado que no he encontrado su primera publicación en la prensa periódica, sino en una colectánea de Dicenta de 1896: con algunas variaciones poco relevantes en la parte final, realizadas a causa de su fallecimiento, se halla incluido en *De la batalla* con el subtítulo «retrato a pluma» (1896a: 243-250).

Ideas artísticas y literarias de Dicenta

Una vez finalizado el apartado de la transmisión literaria, se someten a escrutinio las opiniones literarias de Dicenta esparcidas por un buen número de los textos de *Crónicas*. Estas atañen, primordialmente, al realismo y al romanticismo, al propósito del arte, a la literatura social y a determinadas circunstancias que rodean al oficio de escritor, como su significado en la sociedad española de final de siglo, la trascendencia para la posteridad o los prejuicios y estereotipos con los que habían de lidiar los autores jóvenes dentro del país.

El primer concepto que se tiene en cuenta es el de la imitación de la realidad. «¡La vida miserable…!» es un alegato en contra de la concepción de la vida terrena como un valle de lágrimas, antesala transitoria de otra prometida, celeste y placentera. La asunción de esta postura lleva implícito, a juicio de Dicenta, cierto odio hacia el vivir humano. Y este sentimiento alimenta manifestaciones artísticas de corte idealista o evasivo. Dicenta se muestra contrario a aquellos escritores que, en lugar de copiar la realidad de forma fidedigna, con toda su crudeza, la deforman y la desvirtúan en sus creaciones literarias, y hacia ellos encauza parte de sus críticas en esta crónica:

> los poetas románticos vomitan contra las *miserias humanas* estrofas que parecen náuseas, cólicos rimados, producidos por indigestiones de la *realidad impura*; noveladores y dramaturgos de la misma calaña dislocan, con instinto de volatineros, la naturaleza del hombre; desarticulan pasiones, sentimientos, caracteres, esperanzas y desengaños, con la sana intención, según ellos, de levantar el espíritu sobre las pequeñeces y mezquindades de la verdad, y distraerlo y engrandecerlo con mentiras sublimes y exageraciones regeneradoras (Dicenta, 1898a: 173-174).

Aboga por la mímesis realista, por la verdad en la literatura. Muestra, asimismo, una clara conciencia de los problemas latentes en su época. Frente a la huida fantasiosa del romanticismo, insta a escrutar de modo minucioso la realidad contemporánea con un firme propósito social y regenerador: «afrontemos la vida, […] no la consideremos lugar de expiación, purgatorio anticipado para ascender a mejores mundos, sino materia sublime que debemos engrandecer en beneficio de las humanidades futuras; combatamos para hacerla más buena» (Dicenta, 1898a: 178). Se desvincula, en consecuencia, del movimiento romántico, o al menos de este tipo de romanticismo, percibido como algo obsoleto e infecundo en su tiempo. Utiliza la metáfora de la enfermedad para aludir a las obras literarias incluidas en esta tendencia. Frente a esta promoción «enfermiza» de escritores, él subraya su pertenencia a otra «sana»: «la literatura había tomado hierro para fortalecer su sangre; no se entregaba a delirios enfermizos y a desfallecimientos anémicos; entraba en la realidad, como entra el operador en la herida, con bravura, con esperanza, a buscar entre la podredumbre los elementos de salud» (Dicenta, 1898a: 177).

En «La verdad en el teatro» responsabiliza a los románticos, a los que tacha de inestables a nivel emocional, de haber deformado la verdad escénica. Por eso se congratula de que haya autores en su tiempo esforzados en su restablecimiento, que no es más que una continuación de la dramaturgia aurisecular; cita a Fernando de Rojas, a Lope de Vega, a Calderón de la Barca, a Tirso de Molina, entre otros, como auténticos creadores de caracteres humanos. Para Dicenta, cualquier artista que se precie haría lo mismo que los escritores áureos:

extraer de la naturaleza sus modelos masculinos y femeninos tal y como son, con sus virtudes y defectos. De ahí sus discrepancias con quienes afirman que «ciertos asuntos no deben llevarse al teatro», que «los autores nuevos no guardan al público respetos de ninguna especie», que «la inmoralidad se ha enseñoreado de la escena» o que «el teatro no puede convertirse en un centro de corrupción» (Dicenta, 1898a: 147-148). La moralidad no debe dictar qué es lo que puede llevarse a escena[3]. Es más, considera necesario el tratamiento de «asuntos crudos»; en estos términos expresa la finalidad didáctica que poseen: «vale más horrorizarse del vicio presentado con lealtad, que entusiasmarse con el vicio disfrazado con hipocresía; […] lo que horroriza no pervierte» (Dicenta, 1898a: 157).

A pesar de todos los reproches referidos con anterioridad, Dicenta fue, en esencia, un escritor imbuido por el romanticismo. Así, por ejemplo, en «No es verdad», crónica escrita años después para *El Liberal*, declara ser un «literato romántico» que admira «el valor de los soldados nuestros» (Dicenta, 1911: 1). Esta aparente contradicción en el autor aragonés se resuelve con su particular teoría romántica, expuesta en un escrito periodístico redactado con motivo de la publicación del primer poemario de su hijo Joaquín, *El libro de mis quimeras* (1912), y recogida en el epílogo de su siguiente colección de poemas, *Lisonjas y lamentaciones* (1913). Dicenta recuerda al poeta novel la existencia de dos rumbos antagónicos dentro de este movimiento: «el que vuelve los ojos al pasado, y el que los pone de frente al porvenir» (Dicenta, 1912a: 2). La primera orientación es regresiva en tanto que su principal aspiración es recuperar «la leyenda de los pasados siglos» e insuflar nueva vida a los «gallardos caballeros», a los «gentiles pajes», a los «trovadores galanos», a las «doncellicas cautivas» y a las «nobles damas» (Dicenta, 1912a: 2). La segunda, por el contrario, es progresiva debido a su fuerte compromiso con la actualidad y a su deseo de construir una sociedad más humana:

> Las doncellicas cautivas no están ya en los encantados palacios; están en las fábricas, en los talleres; los pajecillos, martirizados en castigo de su amor a una dama, por el soberano feudal, son ahora los niños trajeados de azul, que padecen cárcel y martirio industriales; los trovadores no son los que en góticos castillos recitan galanteos y hazañas; son los que, al compás de la herramienta, cantan en el fondo trágico de la mina y en la superficie homicida del mar. Los guerreros no son los que pelean por ganar imperios y por esclavizar naciones;

3. Andrés Zueco y Andrés Hernando hacen notar una contradicción en Dicenta: su oposición a convertir la obra dramática en un tratado moral no le impide moralizar en *La mejor ley* (1889) o *Los irresponsables* (1890), entre otras (1994: 73). Por otra parte, hay que señalar que el autor de *Crónicas* rechaza que el arte deba abordar la pornografía y la grosería, en cuanto que son materias antiartísticas (Dicenta, 1912b: 1).

> son los que luchan por vivir libres, por constituir el mundo en patria única, donde imperen la justicia, la fraternidad, el amor.
> El poeta que, recogiendo todos estos gritos, todos estos odios y todas estas esperanzas, escribiese el poema épico de las multitudes, sería el poeta de nuestro tiempo, el que ya se tarda en venir (Dicenta, 1912a: 2).

En este sentido, en «Música», se puede apreciar cómo se produce la ósmosis entre el héroe romántico y el proletario explotado en la mente de Dicenta. En esta crónica, denuncia la insensibilidad de la clase burguesa que asiste en el Teatro Real a la representación de *Lohengrin*, ante la precariedad del proletariado. La noticia del reciente fallecimiento de un obrero, esposo y padre de cuatro hijos, durante su jornada laboral, al caer del andamio, conmociona a Dicenta y le impide disfrutar de la ópera de Wagner. Al final se produce el tránsito del romanticismo viejo al moderno con la natural evolución de sus protagonistas habituales:

> Y quería oírlo… Y nada, la pícara idea dándome martillazos en los sesos… El albañil muerto amalgamándose, por no sé qué rara amalgama cerebral, con la figura de *Lohengrin;* la mujer viuda, la del pecho exhausto y enflaquecido metiéndose dentro de la *Elsa* para pedir, como ella, justicia… la obsesión, porque era obsesión, haciéndose mayor cada vez… transformando la sala, el país, la hora, el espectáculo, haciéndome víctima de una pesadilla y presentándome delante de los ojos el Bazar de la Caridad de París lleno de gente, de gente rica, titulada, ilustre… una fiesta brillante… muy brillante… cada vez más brillante… hasta que se transformaba en incendio… incendio casual, humorada trágica del destino que se entretenía en achicharrar a los poderosos. ¿Por qué?… ¡Vaya usted a preguntarle al destino por qué hace lo que hace…! (Dicenta, 1898a: 170-171).

Vinculada con el romanticismo se encuentra la noción de la sublimidad, patente en «Las cuevas del Drach (recuerdos de Mallorca)» y en «La Exposición. Impresiones». La primera se ocupa de las emociones que le produjo la contemplación del interior de las cuevas durante un viaje a Mallorca que hizo en el verano de 1896 acompañado de Manuel Paso y en el que se anuncia la próxima composición de un nuevo drama social, *El señor feudal*, para el actor Emilio Mario (*Filemón*, 1896: 2). A la salida de la cueva, Dicenta experimenta cierto desconcierto o confusión ante la maravilla sobrecogedora que acababa de ver en el interior. Con estas palabras lo manifiesta:

> Tenía aplastado el cerebro. La contemplación de aquella belleza desconocida, nueva absolutamente para mí, me produjo el efecto de un puñetazo en el cráneo; las ideas saltaban dentro de él dislocadas, confusas, atropellándose las unas a las otras, sucediéndose vertiginosamente, sin orden, sin disciplina, sin concierto, como un ejército que se desbanda. Un mundo de impresiones se

> alzaba en mi imaginación, pero un mundo no hecho aún, mundo donde todo andaba revuelto, en pleno caos (Dicenta, 1898a: 17-18).

Sublime es también el mundo subterráneo que asombra y horroriza a Dicenta por su oscuridad. La visión de las cavidades rocosas espolea su imaginación y lo desconecta del momento presente[4]; la explicación del guía poco a poco se convierte en un rumor imperceptible, al mismo tiempo que sus cavilaciones van ganando consistencia. Dicenta cree que la lobreguez de las cuevas es debida a un castigo divino ante la corrupción irremediable de los moradores de ese espacio natural.

Por su parte «La Exposición. Impresiones» profundiza en esta cuestión, pero centrada en el plano artístico. El texto surge a raíz de la Exposición de Bellas Artes de 1897, en el Palacio de las Artes y la Industria de Madrid, y describe el sentimiento de lo sublime producido por el arte como «ese escalofrío delicioso, esa atracción magnética en virtud de los cuales el público se conjunciona con el artista, se entrega a la obra por el artista realizada, y la aplaude y admira de golpe, sin dilaciones ni reservas» (Dicenta, 1898a: 8). Por eso lamenta la ausencia de pinturas sublimes en la Exposición, con la excepción de tres lienzos que no dejan indiferentes a los espectadores, sino que provocan en ellos una fuerte emoción, ya sea indignación, extrañeza, horror o pudor: *La bestia humana*, de Antonio Fillol Granell, que aborda el tema de la prostitución; *Virgen obrera*, de Vicente Cutanda y Toraya, que representa a una obrera como si fuera una virgen, y *Bacante*, de Tomás Muñoz Lucena, que presenta una figura femenina desnuda.

4. Es usual en Dicenta que la observación de una naturaleza que percibe como sublime desencadene una ensoñación o sirva de inspiración literaria. Son varios los ejemplos que pueden detectarse en su producción a este respecto. Traigo a colación «Entre gorjeos», apertura de *Bajo los mirtos* (1916), su último libro de viajes que refiere la cotidianeidad del lazareto de la isla de San Simón. Dicenta agudiza los sentidos del oído y la vista para convertir en impulsos creativos el deleite de las melodías naturales y de los paisajes nocturnos y marinos: «En las notas de ese himno [el canto de los pájaros] buscaré mis inspiraciones cuando, al comenzar la mañana, entre por la calle de mirtos lápiz y cuartillas en mano. Bajo la bóveda de mirtos asentaré, cuando muera la tarde, para oír la despedida que dan los pájaros al sol, para unirme a ellos en plegaria respetuosa, en reverencia al Padre fecundo de la luz. Al advenir la noche, me perderé por estos paseos y arboledas, puestos mis ojos en el espacio, donde lucirán las estrellas; oídos en el mar, que acariciará los pellotes con el beso amargo de sus olas. En las noches de luna, contemplaré los divinos paisajes que vaya ofreciéndome esta ría viguesa. Serán como de plata a la luz del astro de la noche; como de oro al reflejo de sol. En los días grises, se me aparecerán los paisajes como desdibujados espectrales, como escenario de leyendas ománicas; en las horas de tempestad, como escenario de tragedias, donde esgrimirá el viejo Neptuno su tridente, dejando que sus caballos pateen la espuma y que su carro dibuje surcos asesinos en las montañas líquidas» (Dicenta, 1916: 9-10).

Para Dicenta, la sublimidad se alcanza en el arte por medio de un ideal superior y humano capaz de provocar una reacción, positiva o negativa, en el receptor. Su apuesta por un arte sustentado principalmente por el contenido humanitario lo conduce al vituperio de «las extravagancias de los modernistas por obra y gracia de las cuales se extravían y ridiculizan en la mayor parte de sus producciones talentos como Rusiñol, como Casas y como Guinea» (Dicenta, 1898a: 14). Fueron constantes a lo largo de su vida los ataques a los cultivadores del *ars gratia artis*. Por citar solo un ejemplo, en *Encarnación* (1913), novela con un fuerte componente autobiográfico, se relata una discusión artística durante una de las tertulias del marquesito Altonera entre los partidarios del «arte por el arte» y los del «arte por la humanidad». El narrador expone con acidez y reduccionismo el programa estético de los primeros:

> ¡Nada de ideas! Las ideas eran completamente inútiles. ¡La forma, la santa forma imponiéndose a todo, en el libro, en el drama, en el lienzo, en el papel pautado! La belleza, impasible flotando por encima de las humanidades, en diosa cruel, dejándolas marchar a la ventura o al dolor, sin prestarles su auxilio. Las humanidades pasan; la belleza persiste. Ni el bien, ni el mal, ni la justicia, ni la injusticia, deben ser preocupación del poeta. Ha de concretarse a crear un cacho, aunque sea una partícula de belleza; con esto cumple, con esto puede mirar desdeñosamente al género humano desde su torre de marfil. Por este resbaladero del arte por el arte iban deslizándose modernismos, decadentismos, androgenismos, satanismos, culteranismos, futurismos, todas las gelatinas estéticas entre cuya cola se bambolea una producción literaria sin vigor y sin médula (Dicenta, 1913: 74).

La preeminencia de la *res* frente a la *verba* se desarrolla y concretiza en «Campoamor». El enaltecimiento del poeta asturiano permite vislumbrar algunas disquisiciones literarias de Dicenta. La subsidiariedad de la forma respecto del contenido conduce a lo que denomina «arte de alma y de pensamientos» (Dicenta, 1898a: 133). Arremete contra los practicantes de las nuevas corrientes finiseculares, a los que llama despectivamente «los alambicadores del párrafo», «los lamedores de la forma» y «los estilitas *purísimos*» (Dicenta, 1898a: 132). Ridiculiza y simplifica sus preocupaciones estéticas: «que su prosa no tenga dos proposiciones iguales, ni tres conjunciones seguidas, ni cuatro asonancias en veinte líneas» (Dicenta, 1898a: 132-133). En las antípodas sitúa a Ramón de Campoamor y opina que su musa inspiradora destaca, sobre todo, por la sencillez expresiva y compara sus ideas con las mujeres que son hermosas por naturaleza y prescinden de cualquier gala o perifollo, a diferencia de las prostitutas, que necesitan de estos recursos para obtener una mayor remuneración. Sostiene que este tipo de escritores termina pasando a los anales de la historia y esclarece esta aseveración con un ejemplo que quizás sea poco

acertado: «Los creadores se engrandecen con el tiempo, los pulimentadores se achican; Balzac es hoy una estrella; Chateaubriand, un velón de cobre bruñido a mano» (Dicenta, 1898a: 134).

Opone la figura de Campoamor a la de otro coetáneo suyo, Gaspar Núñez de Arce. Dicenta explica maliciosamente que el apodo de este último, «poeta de la libertad», se debe a su cargo al frente del Ministerio de Ultramar en 1883, durante el gobierno progresista de Sagasta. Si Campoamor ha contribuido positivamente al porvenir, Dicenta cree que Núñez de Arce lo podría haber lastrado y pone el acento en su conservadurismo, por eso afirma que «maldice a Voltaire, a la Revolución, a todo lo nuevo, a cuanto innovaciones, progresos y reivindicaciones humanas significa» (Dicenta, 1898a: 136).

En semejante estima a la de Campoamor tiene al periodista Rafael Delorme. La semblanza de *Crónicas* que lleva su apellido resalta la honradez, el idealismo, la incorruptibilidad y la firmeza de las convicciones del escritor malagueño. La anécdota citada por Dicenta redunda en todas estas ideas: Delorme podría haber estado al frente de una fábrica, con un sustento seguro, pero prefirió defender al obrero, sin importar los costes personales[5]. Estas cualidades excluirían a Delorme de la «juventud enteca, enfermiza de alma y cuerpo, con inteligencia de usurero, corazón de sapo y estómago de dromedario» (Dicenta, 1898a: 77). La preocupación exclusiva de este tipo de jóvenes, según Dicenta, es la de procurarse el pan, por eso menciona al artista que se pliega ante las exigencias del público o al político que se doblega ante personalidades influyentes.

Campoamor y Delorme constituyen, sin duda, dos referentes para Dicenta. Al igual que ellos, aspira a contribuir con su pluma en la sociedad. En muchas de las composiciones de *Crónicas* se percibe una actitud socialmente comprometida: «Primer chispazo» legitima las protestas de los soldados ocasionadas ante la redención económica del servicio militar; «El problema en pie» reclama a las instituciones gubernativas un estudio profundo de las causas de la criminalidad para proponer soluciones preventivas que acaben con el determinismo social de los desposeídos; «Cuerpo a cuerpo» advierte a los de arriba de la importancia de escuchar las solicitudes de los oprimidos con el fin de evitar episodios marcados por la violencia; «Aniversario negro» denuncia las condiciones extremas y deficientes de la minería en el setecientos aniversario del descubrimiento de la hulla; «Explotación de niños» defiende la necesidad de

5. Dicenta también estuvo dispuesto a sacrificar beneficios económicos con tal de conservar su integridad. «Explotación de niños» acaba con su negativa a permitir que una compañía teatral con niños asalariados representara su *Juan José*: «dinero así ganado me repugna. No quiero lucrarme con la niñez; no quiero ser cómplice en ese delito de lesa infancia» (Dicenta, 1898a: 95).

salvaguardar la infancia y arremete contra el trabajo infantil en el teatro y «Otra camisa» aboga por la renovación política, entendida en este caso concreto como la sustitución de los viejos por los nuevos. Otro conjunto de escritos, que oscilan entre el patriotismo y la crítica, reflejan su conocimiento e interés por la actualidad sociopolítica en el tratamiento del conflicto bélico entre España y Estados Unidos: «La guerra» supone una justificación de la contienda, terrible en sus formas, pero grandiosa por su finalidad; «S. M. el Hambre» evidencia las circunstancias deplorables en que los soldados patrios han acudido al frente; «La víspera del duelo» conceptualiza el conflicto en términos de un duelo de honor y exalta el triunfo inevitable del agraviado, con independencia de que sobreviva o muera; «Los héroes del día» subraya ejemplos patrióticos, como la donación millonaria de Ramón Argüelles Alonso, marqués de Argüelles, a las tropas españolas o la viuda anónima que entrega a su hijo para el combate y, por último, «Muertos y vivos» responde a las críticas contra la nación española hechas por dos figuras de la política británica, Arthur Neville Chamberlain y Robert Gascoyne-Cecil.

Pero quizás se aprecie con mayor intensidad el compromiso de Dicenta con el momento que le tocó vivir en el escrito que cierra la colección, «La cuestión social». En él, expresa la protesta colérica de los explotados contra los responsables de su situación. Como de costumbre, se muestra optimista y esperanzado en la posibilidad de construir un nuevo mundo al incidir en el cariz colectivo que ha adquirido la lucha social. Mientras que a un hombre se le puede silenciar o eliminar con bastante facilidad, piensa que a un grupo humano unido –labriegos, marineros, obreros, mineros, prostitutas y niños trabajadores– solo se le puede escuchar. Sin embargo, es necesario un cambio y por eso propone pasar de la aspiración al hecho, ya que hasta entonces las reivindicaciones únicamente habían sido analizadas desde un prisma intelectual –filosofía, economía, política, poesía, dramaturgia, novela–. Denuncia, asimismo, que las instituciones no tomen medidas efectivas y que sigan promulgando «leyes que os reverencian [refiriéndose a los desheredados] en el preámbulo y os burlan en el articulado» (Dicenta, 1898a: 197). Los derechos de los trabajadores han de ser reconocidos en leyes con fórmulas concretas y para ese fin no es suficiente la monarquía constitucional, estrechamente unida al clericalismo y al militarismo[6].

6. Dicenta defiende que la cuestión social no constituye una moda pasajera. Por eso critica a un articulista que precisamente consideraba superfluas las vindicaciones sociales de su época y asevera con rotundidad que es «moda de duranza muy larga», pues la duración está determinada por la existencia «en el mundo espíritus amamantados por la piedad y conciencia moldeadas por la justicia» (Dicenta, 1905a: 1).

Pareceres similares se vierten en «Dramas modernos». En esta crónica, el autor expresa su disconformidad con la crítica a *Los malos pastores* (1897), de Octave Mirbeau. La obra dramática que escenifica una huelga obrera aplastada de forma sangrienta fue silbada por la concurrencia burguesa del teatro. Dicenta hace una comparativa entre el dramaturgo francés y el proletariado: este es vencido en la calle y aquel, en el coliseo. Aunque advierte que los abucheos a Mirbeau no deben traducirse en una derrota definitiva, ya que de esta guisa comienzan habitualmente los grandes levantamientos humanos. Más que triste, Dicenta alberga esperanza en el advenimiento de un mundo caracterizado por la justicia y retorna a la idea de la mímesis realista: «Hoy los artistas, hartos de convencionalismos ridículos, buscan en la realidad sus inspiraciones, como busca la humanidad, harta de violencias inicuas, su desquite en la revolución» (Dicenta, 1898a: 143-144).

Por otra parte, en este texto es significativo el empleo de dos palabras que subrayan el despertar de la conciencia obrera y el inicio de la sublevación: «germina» y «germinación» (Dicenta, 1898a: 141). Estos vocablos remiten al título de *Germinal* (1885), novela de Émile Zola que describe una huelga minera en el norte de Francia. De acuerdo con Aguilar, el título de la obra posee un valor simbólico porque designa, a la vez, el nombre del séptimo mes del calendario republicano y el elemento invariable que traspasa las generaciones (2005: 96). La novela de Zola y la crónica de Dicenta concluyen con la esperanza de que, sin importar las batallas perdidas, algún día germinará la semilla del cambio social.

Sobre la precariedad de la vida de los escritores y la fama literaria reflexiona con detenimiento en «Lo que se deja» y «La corona de Zorrilla». La primera crónica expresa el desdén que el pueblo siente hacia la cultura, en una reformulación del tópico tradicional del «pan y toros». De hecho, explica el arraigo patrio de la lidia en virtud de la herencia romana: «Derivaciones romanas que no hemos podido echar del cuerpo… Eso está en la sangre…» (Dicenta, 1898a: 161)[7]. Para ilustrar la preferencia por la tauromaquia, un espectáculo que entretenía a la masa popular, frente a la literatura, Dicenta menciona la

7. Es por todos conocida la locución latina «*panem et circenses*», que denuncia, *mutatis mutandi*, el adocenamiento del pueblo con comida y diversiones fáciles. No sería la primera vez que Dicenta recurre a la herencia de los pobladores peninsulares para explicar conductas nacionales. Por ejemplo, sin ningún tipo de fundamento indica que los comportamientos machistas de algunos hombres para con sus esposas son consecuencia del «moro que casi todo español aposenta en su alma» (Dicenta, 1904: 3).

mayor asistencia al entierro de Francisco Piñero Gavira, torero asesinado en enero de 1898, que al de José Zorrilla[8].

En cuanto a la segunda crónica, su redacción es suscitada por un hecho controvertido que entonces obtuvo una gran cobertura mediática: la aparición de las joyas entregadas a José Zorrilla en Granada durante las fiestas de su glorificación, en 1889, en una casa de préstamos de Madrid. El poeta había dejado en prenda las dádivas en un montepío madrileño y tras su fallecimiento, al no poder asumir los pagos su viuda y ante el vencimiento de la pignoración, Mariano Fernández Blanco recupera los bienes para su negocio y ofrece a la mujer un contrato *sine die* con un interés más favorable; la noticia de una posible subasta de las joyas provoca el pesar del alcalde de Granada y, aunque se propone incluso una suscripción popular, el conflicto se soluciona con la intervención de la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena, que adquiere las prendas con la intención de repararlas y cederlas a una institución cultural (*Cfr*. «La corona del genio», 1897: 1; «Noticias», 1897b: 3; «Las coronas de Zorrilla», 1897a: 2; «Las coronas de Zorrilla», 1897b: 2; «La corona de Zorrilla», 1897: 3; «Las coronas de Zorrilla», 1897c: 3; «Las coronas de Zorrilla», 1897d: 2; «Las coronas de Zorrilla», 1897e: 2; «Las coronas de Zorrilla empeñadas en 11644 reales», 1897, p. 2; «Laureles empeñados», 1897: 1; «Las coronas de Zorrilla», 1897f: 13).

Dicenta siente desconcierto ante la indignación popular y legitima que Zorrilla haya pignorado la corona para garantizar su subsistencia. Él mismo empeñó una de plata cuando le hizo falta para pagar el alquiler. De esto se desprende la dificultad para vivir de la escritura, incluso cuando se tiene, como en el caso del padre del *Don Juan Tenorio*, cierto estatus dentro del panorama literario. Por otra parte, insiste en que la superficialidad de este tipo de dádivas es independiente al prestigio del escritor, por eso muestra indiferencia ante el hecho que ha causado tanta conmoción: «Lo que ha de vivir de Zorrilla, no se cotiza afortunadamente en las casas de préstamos. Su obra y su nombre no precisan, para ser admirados, reverenciados y eternizados, de cintajos encomiásticos y de laureles pignorables» (Dicenta, 1898a: 114). Termina la crónica en clave irónica, aseverando con agudeza que un monarca requiere de una

8. La postura de Dicenta sobre la tauromaquia es ambigua, como puede observarse en los escritos que dedicó a este asunto. En 1903 declara que no defiende ni censura las corridas de toros, pero admite que son acordes y necesarias para el hombre falto de instrucción (Dicenta, 1903e: 1). Dos años más tarde, reconoce que, las veces que ha asistido, ha presenciado un espectáculo brutal (Dicenta, 1905b: 1). Y en sus últimos años, exactamente en 1914, confiesa saber poco acerca de la lidia (Dicenta, 1914: 1).

corona para mantener su posición privilegiada, mientras que los poetas son grandes únicamente por su genio y destreza.

Por último, una apología de la juventud literaria se encuentra en «Los jóvenes», crónica en la que se critica el doble rasero con el que en se juzgaba a la población joven en el fin de siglo: quienes desempeñan un oficio relacionado con la política, la ciencia, el ejército, la música o la pintura no recibían la reprobación que había de soportar el literato. En su crónica, Dicenta reproduce algunos de estos ataques a la juventud literaria, despectivamente calificada como «imposible»: «deficiente, pequeña, falta de energías, de aspiraciones nobles, de propósitos levantados, de grandes ideales; ni tiene firmeza, ni atrevimiento, ni carácter propio, ni personalidad, ni nada» (Dicenta, 1898a: 59). El texto es un alegato a favor de los jóvenes; en él, expone las penalidades que la vida pública les ofrece[9] y traza una serie de concomitancias entre su momento y la corte de Carlos IV. La España de entonces era «un pueblo muerto» donde abundaban «miseria, pequeñez, pobreza material, estancamiento moral, atrofia de cerebros, ceguera de conciencias, flaqueza de energías, penuria de ambiciones, falta de ideales». Sin embargo, todos estos condicionantes negativos no impidieron que «una juventud de petimetres y de chulos» acabara siendo «grande, heroica, sublime», por este motivo se pregunta al final si en su tiempo sucederá lo mismo y propone ser pacientes antes de emitir juicios (Dicenta, 1898a: 65).

Quizás la visión positiva de «Los jóvenes» sea fruto de su proximidad con los literatos noveles. Gracias a *Azorín*, tenemos constancia de que Dicenta gustaba de relacionarse con la gente nueva que habría de acabar integrando la generación del 98, determinada en gran medida por el clima intelectual, social y político testimoniado en *Crónicas* (1961: 28-29). Para concluir, reproduzco la semblanza que *Azorín* ofrece de Dicenta y que da buena cuenta de su ideario artístico: «Dicenta representaba para los nuevos escritores la pasión popular, el ímpetu, el lirismo romántico y libre» (1961: 28).

9. Con anterioridad, Dicenta ya se había ocupado de esta cuestión en «El arte de la regencia», crónica incluida en *Tinta negra* (1892: 99-104). En ella, examina la situación del arte patrio durante la regencia de María Cristina de Habsburgo y denuncia la decadencia y la esterilidad artística del país, consideradas consecuencias directas de la precaria situación que entonces atravesaba la nación y enumera una serie de factores que han conducido a los artistas a la inacción y a la infecundidad: la corrupción de un público ignorante, la falta de medios suficientes, la despreocupación de las clases altas por el enaltecimiento del arte de calidad, la indiferencia de las instituciones y la desvinculación gubernamental por la materia artística. Ante esta coyuntura, los artistas solo podían escoger una de estas dos opciones: la resignación a soportar carencias o la emigración a otros países europeos.

Bibliografía citada

AGUILAR, A. (2005), «Heroínas naturalistas: *Germinal* de Émile Zola», *LETRAS*, 37, pp. 95-113. Disponible en: <https://doi.org/10.15359/rl.1-37.6> [Consulta: 24/8/2023].

ANDRÉS ZUECO, J. y M.ª Y. Andrés Hernando (1993), «La teoría dramática de Joaquín Dicenta Benedicto», *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud*, 1(1), pp. 265-286.

ANDRÉS ZUECO, J. y M.ª Y. Andrés Hernando (1994), «La teoría dramática de Joaquín Dicenta Benedicto (Segunda parte)», *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud*, 2(1), pp. 69-88.

ARCO BRAVO, M. Á. del (2017), *Cronistas bohemios. La rebeldía de la Gente Nueva en 1900*, Barcelona, Taurus.

AZORÍN [seud. de José Martínez Ruiz] (1961), *La generación del 98*, Anaya, Salamanca – Madrid.

BARREIRO, J. y A. del Moral (2018), «Joaquín Dicenta: justicia, pasión, conflicto y rebeldía», en J. Dicenta, *Obra autobiográfica*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. XI-LXII.

BUENO, M. (1898), «Impresiones literarias. *Crónicas* (Joaquín Dicenta)», *El Globo*, 2 de julio, p. 2.

BUENO, M. (1923), «Días de bohemia», *La Pluma*, 32, pp. 41-45.

«En el Ateneo. Conferencia de Dicenta» (1907), *El Intransigente*, 8 de abril, p. 1.

DICENTA, J. (1892), *Tinta negra*, Madrid, Librería de Fernando Fé.

DICENTA, J. (1896a), *De la batalla*, Madrid, Casa Editorial de Mariano Núñez Samper.

DICENTA, J. (1896b), «Nuestras decenas. La verdad en el teatro», *El Liberal*, 5 de febrero, p. 1.

DICENTA, J. (1896c), «Las cuevas del Drach», *Heraldo de Baleares*, 7 de octubre, p. 1.

DICENTA, J. (1897a), «Siluetas de contemporáneos. Campoamor», *Germinal*, 10 de septiembre, pp. 1-2.

DICENTA, J. (1897b), «Aniversario negro», *La Correspondencia de Alicante*, 22 de octubre, pp. 1-2.

DICENTA, J. (1897c), «La corona de Zorrilla», *El País*,18 de noviembre, p. 1.

DICENTA, J. (1898a), *Crónicas*, Librería de Fernando Fé.

DICENTA, J. (1898b), «Crónicas. Los jóvenes», *El Liberal*, 24 de enero, p. 1.

DICENTA, J. (1898c), «Crónicas. Lo que se deja», *El Liberal*, 28 de enero, p. 1.

DICENTA, J. (1898d), «Crónicas. ¡La vida miserable…!», *El Liberal*, 11 de febrero, p. 1.

DICENTA, J. (1898e), «Crónicas. La guerra», *El Liberal*, 8 de abril, p. 1.

DICENTA, J. (1898f), «Crónicas. Los héroes del día», *El Liberal*, 29 de abril, p. 1.

DICENTA, J. (1898g), «Crónicas. S. M. el Hambre», *El Liberal*, 7 de mayo, p. 1.

DICENTA, J. (1898h), «Crónicas. La víspera del duelo», *El Liberal de Tenerife*, 14 de mayo, p. 3.
DICENTA, J. (1898i), «Crónicas. Otra camisa», *El Liberal*, 15 de mayo, p. 1.
DICENTA, J. (1898j), «Crónicas. Muertos y vivos», *El Liberal*, 22 de mayo, p. 1.
DICENTA, J. (1899), «El arte de la regencia», *El Heraldo Granadino*, 3 de mayo, p. 2.
DICENTA, J. (1900), «La cuestión social», *La Correspondencia de Alicante*, 8 de septiembre, pp. 1-2.
DICENTA, J. (1903a), «Crónica. Cuerpo a cuerpo», *El Correo de Levante*, 19 de abril, p. 1.
DICENTA, J. (1903b), «Cuerpo a cuerpo», *El Porvenir del Obrero*, 20 de mayo, p. 1.
DICENTA, J. (1903c), «Cuerpo a cuerpo», *La Dinamita*, 19 de julio, p. 1.
DICENTA, J. (1903d), «Cuerpo a cuerpo», *El Obrero*, 20 de mayo, p. 1.
DICENTA, J. (1903e), «Crónica. En la grada», *El Liberal*, 8 de junio, p. 1.
DICENTA, J. (1904), «Atavismo», *Alma española*, 16 de abril, pp. 2-3.
DICENTA, J. (1905a), «Crónica. Es moda», *El Liberal*, 26 de mayo, p. 1.
DICENTA, J. (1905b), «Crónica. De corte y al cuello», *El Liberal*, 6 de octubre, p. 1.
DICENTA, J. (1911). «No es verdad». *El Liberal*, 4 de abril, p. 1.
DICENTA, J. (1912a), «Bajo los mirtos. *El libro de mis quimeras*», *El Liberal*, 12 de agosto, p. 2.
DICENTA, J. (1912b), «Crónica. ¿También Rubén Darío?», *El Liberal*, 11 de octubre, p. 1.
DICENTA, J. (1913), *Encarnación. Novela*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
DICENTA, J. (1914), «Crónica. El último toro», *El Liberal*, 7 de junio, p. 1.
DICENTA, J. (1916), *Bajo los mirtos*, Barcelona, Millá y Piñol.
Filemón (seud. de Juan Tomás y Salvany), «Dicenta y Paso», *El Liberal*, 10 de julio, p. 2.
HALL, H. B. (1952), «Joaquín Dicenta and the Drama of Social Criticism», *Hispanic Review*, 20(1), pp. 44-66. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/470862> [Consulta: 24/8/2023].
JIMÉNEZ MORALES, M.ª I. (2020), «*Spoliarium* (1888), de Joaquín Dicenta: germen literario de su obra posterior», *Anales de Literatura Española*, 33, pp. 103-124. Disponible en: <doi.org/10.14198/ALEUA.2020.33.06> [Consulta: 24/8/2023].
«La corona de Zorrilla» (1897), *La Correspondencia de España*, 19 de noviembre, p. 3.
«La corona del genio» (1897), *El Imparcial*, 17 de noviembre, p. 1.
«Las coronas de Zorrilla» (1897a), *El Correo Español*, 18 de noviembre, p. 2.
«Las coronas de Zorrilla» (1897b), *La Época*, 18 de noviembre, p. 2.
«Las coronas de Zorrilla» (1897c), *Diario oficial de avisos de Madrid*, 19 de noviembre, p. 3.
«Las coronas de Zorrilla» (1897d), *El Globo*, 19 de noviembre, p. 2.

«Las coronas de Zorrilla» (1897e), *La Iberia*, 19 de noviembre, p. 2.
«Las coronas de Zorrilla» (1897f), *Nuevo Mundo*, 1 de diciembre, p. 13.
«Las coronas de Zorrilla empeñadas en 11644 reales» (1897), *El Imparcial*, 19 de noviembre, p. 2.
«Laureles empeñados» (1897), *La Publicidad*, 19 de noviembre, p. 1.
«Libros y periódicos» (1898), *El Estandarte*, 27 de junio, p. 3.
Mas Ferrer, J. (1978), *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
McGrath, L. (2004), *Joaquín Dicenta: Spain's Forgotten Dramatist*, Delaware, Juan de la Cuesta.
«Noticias» (1897a), *La Justicia*, 7 de junio, p. 2.
«Noticias» (1897b), *Diario oficial de avisos de Madrid*, p. 3.
«Nuestro plebiscito sobre los 36 españoles que merecen ser académicos. Los primeros votos y las primeras observaciones» (1917), *El Liberal*, 25 de enero, p. 1.
Pérez y González, F. (1898), «Revistas cómicas. Libros nuevos», *El Liberal*, 23 de junio, p. 4.
Robin, C.-N. (2005), «Introducción general», en J. Dicenta, *Obras escogidas*, Zaragoza, Fernando el Católico, pp. 9-23.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 231-244
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26796

«Cuidado con la luz, Pepe»: sobre los espacios en *Doña Perfecta* (1896), de Pérez Galdós

«Cuidado con la luz, Pepe»: regarding scenic spaces in *Doña Perfecta* (1896), of Pérez Galdós

Enara Vázquez Aurrecoechea

Autoría:
Enara Vázquez Aurrecoechea
Universidad Complutense de Madrid, España
enaravaz@ucm.es
https://orcid.org/0009-0000-8097-7273

Citación:
Vázquez Aurrecoechea, Enara (2024). «"Cuidado con la luz, Pepe": sobre los espacios en *Doña Perfecta* (1896), de Pérez Galdós», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 231-244. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26796

Fecha de recepción: 16/01/2024
Fecha de aceptación: 23/02/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Enara Vázquez Aurrecoechea

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo estudiar la construcción de tres espacios escénicos de la adaptación teatral de *Doña Perfecta* (1896) en relación con los espacios originales que se presentan en la novela de 1876. Se compararán los espacios de la adaptación con los de la obra original, con el fin de analizar los cambios que Galdós introduce en los espacios y la influencia de estos en el desarrollo del drama. En primer lugar, se estudiará el espacio del jardín de doña Perfecta, un *locus amoenus* invertido con una gran carga simbólica tanto en la novela como en el drama; por otro lado, analizaremos las últimas escenas del segundo acto de la obra, que corresponden al capítulo XVII de la novela, y que ya no tienen lugar en la capilla de la casa. Por último, estudiaremos las escenas que giran en torno a doña Perfecta y Rosario en el último acto, que no existían en la novela. Además, a lo largo de todo el estudio se analizará la presencia de luces y sombras como elemento fundamental de estos espacios, por un lado, símbolo de la ciencia y la muerte, y por otro lado mecanismo que el autor emplea para expresar la realidad interior de los personajes. Este análisis del drama nos permitirá, a su vez, acercarnos a la influencia del teatro simbolista en la producción dramática de Benito Pérez Galdós.

Palabras clave: *Doña Perfecta*; Pérez Galdós; espacio escénico; simbolismo; luces; sombras; espacios; análisis comparativo

Abstract

The following article aims to study the configuration of scenic spaces in the theatrical adaptation of *Doña Perfecta* (1896), of Pérez Galdós, in relation to the original spaces shown in the 1876 novel. We will compare the adaptation's scenic spaces with those of the original, with the intention of analyzing the changes Galdós introduces regarding scenic spaces and the influence of these in the plot. Firstly, we will study the garden of doña Perfecta's house, an inverted *locus amoenus* with a huge symbolic significance both in the novel and in the drama; on the other hand, we will analyze the last scenes of act II, which correspond to chapter XVII in the novel, and that no longer take place in the house's oratory. Lastly, we will study the scenes in the last act of the play that are centered around doña Perfecta and Rosario, which didn't exist in the novel. Furthermore, throughout the whole article, we will study the presence of lights and shadows as a key element of these spaces, symbolizing the battle between science and death, and on the other hand as a mechanism the author uses in order to express the character's innermost feelings. This analysis of the drama will also help us approach the influence of symbolist plays in the dramatic works of Benito Pérez Galdós.

Keywords: *Doña Perfecta*; Pérez Galdós; scenic spaces; symbolism; lights; shadows; spaces; comparative analysis

Introducción

A pesar de tratarse de la adaptación escénica de una de sus obras más conocidas, *Doña Perfecta* (1896) no ha merecido mucha atención por parte de la crítica[1], probablemente porque, aunque su estreno no fue desfavorable, no tuvo el mismo éxito entre los espectadores como, por ejemplo, *La de San Quintín* (1894) o, posteriormente, *Electra* (1901) o *El Abuelo* (1904). También se podría considerar una obra eclipsada por la novela, recordada por los lectores por su gran fuerza dramática y por la arrolladora presencia del personaje de doña Perfecta. Esta fuerza será la que haga que Galdós vuelva a esta novela a lo largo de su producción: Orbajosa sigue presente en muchas de sus obras, ya sea por simples menciones o por la aparición de personajes que viven en ella. Algunos ejemplos son *Marianela* (1878), *La incógnita* (1889) o *Realidad* (1889).

Para Pérez Galdós, *Doña Perfecta* tenía un rasgo atemporal; sin importar cuánto tiempo pasara, España seguiría siendo exactamente igual a cómo la describió en 1876. Eso mismo es lo que le asegura a Aureliano de Beruete en una carta escrita después del estreno de la adaptación teatral:

> Veinte años ha que fue sacado de las tinieblas este castizo y turbulento poblachón y muy lejos de extinguirse su fama y de oscurecerse su historia, han

1. Algunos estudios: Alvar, 1970; García Lorenzo, 1971; Germán Gullón, 2001.

> crecido una y otra, a tal punto que ya no hay en España provincia ni capital que no sea más o menos Orbajosoido (Pérez Galdós, 2016: 452).[2]

Esta sensación de que lo que se denunciaba en la novela nunca iba a cambiar se traspasó a la obra de teatro. En otra carta de 1908, Galdós asegura a Alice Bushee: «A su consulta referencia a la intolerancia y *bigotismo* de este país, contesto que ha cambiado poco desde 1896, fecha de *Doña Perfecta*. Seguimos lo mismo, tal vez peor» (2016, p. 666).

Además de la denuncia de la sociedad ignorante y fanática, que vertebra tanto la novela como el drama, hay otro factor que probablemente motivó a Galdós a realizar este arreglo teatral. Gran parte de la crítica está de acuerdo en que la novela se caracteriza, junto con otras obras del autor, por la proliferación del diálogo (Mazzara, 1957: 49; Alvar, 1970: 158)[3]. Galdós era consciente de que en la novela los personajes se construían, por encima de todo, a través del diálogo. A la hora de escribir la adaptación, presta especial atención a la construcción de los personajes, aspecto que observamos en la correspondencia que escribe al doctor Tolosa Latour relatándole el proceso de escritura:

> Estoy metido en la faena febril de *D.ª Perfecta,* que me tiene loco; pero, la verdad, está saliendo muy bien. Ya tengo dos actos completamente concluidos […] La *D.ª Perfecta* resulta un tipo de primera fuerza para una buena actriz, el *Pepe Rey* también, y los demás, *M.ª Remedios, Caballuco, Jacintito* y *Tafetán*, han quedado con mucho relieve. Creo que te gustará. (2016: 448).

Tanta era la emoción que sentía una vez terminada la obra que escribió lo siguiente en otra carta a Tolosa Latour: «la obra es la mejor que he hecho para el teatro; la más patética, la más concisa, la más teatral, en una palabra, y la más interesante» (2016: 449).

A pesar de que, según Rubio Jiménez, la obra no aporta «nada verdaderamente sustancial» a la producción teatral de Galdós (1982: 102), consideramos que se trata de una adaptación extremadamente interesante, que muestra algunas tendencias a las que evolucionaría el teatro del autor posteriormente. Si bien tanto la novela como el drama merecen extensos estudios individuales, en el presente análisis nos centraremos en la obra de 1896. Nuestro objetivo es analizar la obra teatral, pero teniendo siempre en cuenta que se trata de

2. A partir de este momento indicaremos todas las obras de Benito Pérez Galdós solamente indicando el año y el número de página.
3. Un ejemplo de esto es el diálogo que se da entre Perfecta y Pepe después de que este visite la casa de las Troyas: «–Vamos: te defenderás desmintiéndome. / –Yo no me desmiento. / –Luego confiesas que estuviste en casa de esas… / –Estuve. / –Y que le diste media onza» (2021: 265).

la adaptación de una novela; por esta razón, en el estudio de los espacios, estudiaremos también algunos aspectos de la obra de 1876.

Al fin y al cabo, la presencia de un narrador permite que los espacios tengan una posición privilegiada en las novelas, ya que se disponen de diversos recursos narrativos que permiten un proceso de descripción minuciosa del espacio en el que se desarrollan las historias; además, el espacio en la novela se convierte en un vehículo para transmitir simbólicamente las situaciones de los personajes, sus sentimientos, ideas o acciones (Álvarez Méndez, 2003: 553)[4].

Por otra parte, el espacio en el teatro es fundamental, en tanto que la presencia de cada elemento en la escena debe estar justificada y transmitir algún mensaje, lo que implica que, en el cambio de la novela al drama, es necesario un proceso de sintetización y esencialización de la multiplicidad de espacios presentes en la novela. Recordemos la visión que Galdós presentó en el prólogo a *El Abuelo*, afirmando que para él «El Teatro no es más que la condensación de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres» (2004: 158). Estudiar los espacios en el drama, teniendo siempre en cuenta la novela de la que fue adaptado, nos ayudará por tanto a comprender qué elementos se consideran esenciales respecto al espacio.

Además, el estudio de la construcción espacial nos permitirá acercarnos a algunas técnicas propias del teatro simbolista que Galdós utiliza en su obra, siguiendo –más o menos conscientemente– los preceptos de los autores nórdicos que comenzaban a abrirse paso por Europa en la última década del siglo XIX.

Los espacios y su reflejo en los personajes

En su artículo «El Naturalismo en el teatro», Émile Zola abogaba por unas puestas en escena que se sujetaran a la «realidad social contemporánea» (Rubio Jiménez, 1982: 13). De la misma manera en que la novela naturalista buscaba realizar una detallada descripción de los ambientes y el poder que ejercían sobre los personajes, Zola creía que el dramaturgo debía transmitir al espectador esa misma realidad verídica, detallada, mediante el decorado teatral.

Pero, seguramente, Benito Pérez Galdós era consciente de que la puesta en escena limitaba la posibilidad de representar de manera completamente fiel el ambiente en el que se desenvolvían los personajes. Podemos suponer entonces, aunque con reservas, que para la época de composición de esta obra el autor ya

4. De hecho, el primer tipo de simbolismo está asociado a la literatura naturalista, en donde «they represent something intangible or invisible, an idea or state of mind» (Sprinchorn, 1985: 113). Un ejemplo de símbolo en la novela de *Doña Perfecta* sería el tren en el que llega Pepe Rey, y que despierta el campo alrededor de Orbajosa (Casalduero, 1970: 18).

se había acercado a la estética simbolista que triunfaba en el norte de Europa y Francia, y que poco a poco también iba cobrando más importancia en España.

Recordemos que, hacia 1891, ya se hablaba del teatro de Henrik Ibsen en la prensa española (Rubio Jiménez, 1982: 62); en 1893, su obra *Un enemigo del pueblo* se estrenó en Barcelona (1982: 56). Aunque en Madrid tardó un poco más en ponerse en escena[5], se mencionaba a menudo en la prensa; de hecho, *La España Moderna* publicó algunas de sus obras a partir de 1892, siendo la primera *Casa de muñecas*[6].

A pesar de que en la *Correspondencia* de Galdós no encontramos en primera instancia menciones a Ibsen o su obra, el catálogo de su biblioteca, realizado por Chonon H. Berkowitz, nos indica que tenía más de una edición de Ibsen anterior a 1896 (1951: 175-176)[7]. Por otro lado, también encontramos en el catálogo de su biblioteca *La princesse Maleine*, de Maurice Maeterlinck, en una edición de 1890[8].

Aun así, no debemos olvidar que en el prólogo a *Los condenados* (1895) Galdós critica el simbolismo, y se posiciona completamente alejado de él:

> Esto del simbolismo es ahora la ventolera traída por la moda, y muchos que de seguro no la entienden al derecho, nos traen mareados con tal palabreja. Para mí, el único simbolismo admisible en el teatro es el que consiste en representar una idea con formas y actos del orden material. […] En *Los condenados* no hay nada de esto, ni fue tal mi intención, porque eso de que las figuras de una obra dramática sean personificaciones de ideas abstractas, no me ha gustado nunca. Reniego de tal sistema, que deshumaniza los caracteres (2004: 145).

A pesar de este supuesto rechazo, encontraremos algunos aspectos simbolistas en el arreglo teatral de *Doña Perfecta*. Galdós nos presenta un escenario simbólico que proyecta «el paisaje interior en la realidad externa de los objetos mundanos» (Balakian, 1969: 154); un escenario que, más que representar la atmósfera como «factor importante, social y exterior» (Balakian, 1969: 171),

5. No obstante, debemos tener en cuenta estrenos relacionados con la obra de Ibsen, como *El hijo de don Juan* de José de Echegaray, drama estrenado en 1892 subtitulado: «drama original en tres actos y en prosa inspirado por la lectura de la obra de Ibsen titulada *Gengangere* (*Espectros*)» (Mobarak, 2013: 27).
6. (1892) «*Casa de muñecas: drama en tres actos*», *La España Moderna*, Tomo XLIV, agosto, pp. 131-171. Los demás actos de publicaron en los tomos siguientes.
7. *Le canard sauvage; Rosmersholm* (traducción de M. Prozor) (1891); *La dame de la mer; Un ennemi du peuple* (traducción de A. Cheneviere y H. Johansen) (1892); *Les revenants; La maison de poupèe* (traducción de M. Prozor) (1892); *Solness le constructeur* (traducción de M. Prozor) (1893), etc. (Berkowitz, 1951: 175-176).
8. Un error de Berkowitz en el *Catálogo de la biblioteca…* hace que esta edición salga fechada en 1865 (1951, p. 199); la edición de Galdós se sigue conservando en la Casa-Museo.

se centrará en el interior y formará «parte esencial del estado de alma de los personajes» (Peral Vega, 2016: 490).

Doña Perfecta (1876) cuenta con muchos y diversos espacios que nos son descritos a lo largo de la novela[9]. La puesta en escena lleva a una reducción de esos espacios, que pasan a ser solamente cuatro: el jardín de doña Perfecta, el salón en el interior de su casa, una sala en la casa de don Inocencio, y otra sala en la casa de Perfecta. No obstante, la reducción no solo se da cuantitativamente, sino que la concepción de los espacios y su descripción en las acotaciones no se realiza de manera detallada; se mencionan los objetos y elementos más importantes que ayudarán a reflejar el interior de los personajes.

Uno de los espacios fundamentales es en el que se desarrolla el primer acto de la obra –y parte del cuarto, aunque no lo presenciamos, sino que se nos relata por parte de los personajes–: el jardín de doña Perfecta. A través de este jardín los personajes van a acceder a la huerta, cargada de connotación en la novela; es el lugar en el que se da el primer encuentro amoroso entre Pepe y Rosario, motivado por doña Perfecta en la novela[10], pero realizado a escondidas en la adaptación teatral.

Con la acotación que describe el «jardín interior o patio ajardinado» (1942: 805), Galdós ya establece dos elementos clave que construyen la misma atmósfera que se genera con las extensas descripciones de la novela original. En primer lugar, debemos destacar la presencia de los cipreses en el camino del jardín a la huerta, además de otros «árboles corpulentos» que, aparte de ocupar un gran espacio, se describe que «dan sombra a la escena» (1942: 805). El significado asociado a los cipreses, además de su relación con la idea de proyectar sombras –elemento que estudiaremos más adelante–, presenta una subversión de la imagen del jardín como un lugar amable; es un *locus amoenus* para los dos enamorados, pero «también en este caso tiene lugar la inversión de la imagen idílica, al ser el jardín escenario de la violenta muerte de Pepe a manos de Caballuco» (Dorca, 2004: 95).

9. La estación de tren de Villahorrenda y el camino que lleva hasta Orbajosa; la ciudad de Orbajosa, tanto la imagen que se ve de esta desde el camino como las calles de la ciudad; la casa de doña Perfecta –dentro de esta, la habitación de Pepe, el comedor, la galería, la capilla y la huerta–; la casa de don Inocencio, el Casino y la casa de las Troyas, además de algunos espacios que son mencionados pero no mostrados, siendo el más importante la catedral.

10. «¿Para qué os estáis ahí? Lleva a tu primo a dar un paseo por la huerta» dice la viuda de Polentinos; Galdós indica en ese momento que la mujer «se sonreía con bondad maternal» (2021: 207).

Este tétrico ambiente escénico, junto con dos intervenciones que Pepe Rey realiza a lo largo del primer acto, hace que el público sepa desde el principio qué destino va a encontrar el protagonista de la obra. La primera vez que el ingeniero hace alusión a su destino –aún sin saber que va a ser trágico– es cuando, impulsado por la falsa humildad de doña Perfecta respecto a Orbajosa comparada con las grandezas de Madrid, asegura que «Todo, todo lo cambio por este rincón apartado y tranquilo, donde pienso encontrar mi *dicha*» (1942: 807, cursiva mía). Si atendemos a la etimología de la palabra, observamos que 'dicha' también contiene el sentido de *fatum* ('suerte', 'destino')[11]; podemos interpretar, por tanto, que se está realizando una alusión al final trágico de la obra. La última intervención del primer acto también es de Pepe: en ella el ingeniero, ya enamorado de Rosario y convencido de la idea del matrimonio, afirma rotundamente: «Aquí triunfo, o muero» (1942: 817).

Además de la presencia de los cipreses, en el primer acto también observamos la fachada del hogar de los Polentinos, que se describe como «antiguo y muy irregular» (1942: 805). El exterior de la casa no muestra demasiada opulencia y, sin embargo, pertenece a la familia más rica y poderosa de Orbajosa. Este detalle hace comprender al espectador por qué Pepe Rey denuncia la miseria que ha observado en su camino desde Villahorrenda sin necesidad de mostrárnosla –recordemos que los primeros capítulos de la novela se omiten en el arreglo teatral, aunque se hacen algunas alusiones al viaje de Pepe[12]–.

El interior de la casa de doña Perfecta, que se nos muestra en el segundo acto, es una clara representación material del interior de la viuda: «anticuada» y «patriarcal» (1942: 817). Se eliminan de la escena algunos elementos clave de la novela, como la jaula en la que vive el loro, que el narrador introduce para describir de manera indirecta al canónigo don Inocencio:

> [Los loros] tienen no sé qué rígido empaque de diplomáticos. A veces parecen bufones, y siempre se asemejan a ciertos finchados sujetos, que, por querer parecer muy superiores, tiran a la caricatura. Era el Penitenciario muy amigo del loro (2021: 189).

11. «En lenguaje vulgar, según la creencia pagana de que la suerte individual se debía a las palabras pronunciadas por los dioses al nacer el niño». DRAE, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea]. < https://dle.rae.es/dicha> [17/12/2023].
12. Tal vez la más llamativa es la referencia que Pepe Rey realiza de la primera impresión que le causó Caballuco, algo que se describe detalladamente en el segundo capítulo de la novela: «CABALLUCO.– El señor ya me conoce. / PEPE.– Sí; nos encontramos en el camino cuando yo venía. ¡Ah!, gallardísima figura la de usted a caballo… Yo dije que me parecía usted un centauro» (1942: 814).

En esta sala de doña Perfecta[13] se desarrolla el encuentro entre Rosario y Pepe, y la posterior discusión del ingeniero con su tía, que marca el clímax del drama.

En la novela, este encuentro tenía lugar en la capilla de la casa de los Polentinos. Se nos describe, desde el punto de vista de Rey, como un lugar «con leve olor de humedad, inherente a toda pieza cerrada por mucho tiempo, […] oscuro como una tumba» (2021: 283). Dentro de la sensación tétrica que nos transmite esta descripción de la capilla como una tumba, Galdós va a presentar un diálogo entre los personajes que muestra una tensión constante entre el amor y la muerte, sobre todo en el caso de Rosario: «Por ti estoy padeciendo; por ti estoy enferma; por ti desprecio la vida y me expongo a morir… […] Moriré, ¿qué me importa?» (2021: 285).

Aunque lo más probable es que Galdós decidiera cambiar el encuentro para evitar un cambio de puesta en escena, puede que también quisiera hacer el encuentro entre los amantes un poco más amable. No obstante, que la escena ya no se desarrolle completamente a oscuras y en la fría capilla no implica que la tensión *eros-thanatos* que se ha mencionado desaparezca, sino que se transmite, en este caso, a través de la iluminación que se presenta en escena.

A lo largo de la obra teatral, la mención de luces y sombras es prácticamente constante; en la novela, la sombra o la oscuridad se presenta a través de la ropa negra que lleva doña Perfecta o la primera aparición de don Inocencio, que se nos describe como una «larga opacidad negra» (2021: 185). Lo oscuro representa la muerte y la opresión que la «negra Orbajosa» (1942: 818) está ejerciendo sobre Pepe. A lo largo del drama, el protagonista se va a sentir perseguido por sombras: «Veo sombras que corren tras de mí, o se adelantan buscándome las vueltas, rostros entapujados que me acechan…» (1942: 819).

En contraposición a las sombras y la muerte estará la luz, que por un lado representa la ciencia y el conocimiento –«No… la verdadera piedad aquí no existe. No hay más que un artificio muy tosco, y un *antifaz muy negro* para esconder la discordia, *el miedo a la luz*…» (1942: 816-17, cursiva mía)–, y también a Rosario y el amor que Pepe Rey siente hacia ella, la única esperanza de salvación en esta oscura ciudad: «Tú te empeñas en que nada vales, y eres la maravilla de la Naturaleza… ignoras tu mérito inmenso, y no ves la luz, no sientes el calor divino que proyecta tu alma sobre cuanto te rodea» (1942: 813).

En el segundo acto del drama, como ya hemos mencionado, la presencia de las luces y sombras cobra una importancia total. Antes de que se dé el encuentro entre Pepe y Rosario asistimos a un soliloquio del ingeniero, que

13. A la que se parece considerablemente el espacio en el que tiene lugar el tercer acto, la sala en la casa de don Inocencio. Por no repetirnos innecesariamente, no hablaremos de ella en el presente estudio.

intenta encontrar la manera de escaparse de la casa con su prima. Cuando mira por la ventana, descorazonado, se encuentra con la profunda oscuridad de la noche, que deforma la huerta y sus alrededores: «¡Qué obscura la noche…; los muros de la huerta, qué altos!… Imposible salir de esta morada feudal sin violencia y escándalo» (1942: 825).

En la escena XIV del segundo acto Galdós, incapaz de representar la capilla y la figura de Cristo que tanto inquieta a Pepe en la novela, decide sumir la escena en casi completa oscuridad, dejando solamente una luz que Rey lleva a su cuarto después de tener la siguiente conversación con Perfecta:

> PERFECTA.– […] (*Vase despacio, volviéndose para observarle. Ya cerca de la puerta, retrocede.*) Oye.
> PEPE.– (*Disimulando su impaciencia.*) ¿Qué?
> PERFECTA.– (*Clava en él sus ojos, como si quisiera adivinarle los pensamientos.*) No vayas a olvidarte, y dejar aquí la luz… (1942: 824).
> Un poco más adelante, después de darle direcciones a Librada, insiste:
> PERFECTA.– […] Cuidado con la luz, Pepe. No me quemes la casa.
> PEPE.– No la quemaré, señora. (*Doña Perfecta desaparece sin ruido, como una sombra.*) (1942: 825).

Las implicaciones son claras: doña Perfecta, la «sombra» que representa la ignorancia, el fanatismo y la opresión de Orbajosa, y además causante indirecta de la muerte de Pepe, se siente amenazada por la luz del ingeniero, entendida tanto como su fe por la ciencia como por su amor por Rosario, ya que puede destrozar todo lo que la viuda ha luchado por tener bajo control.

La luz, que finalmente Pepe lleva a su habitación, iluminará el encuentro entre los dos enamorados de una forma velada: hay esperanza, porque los dos jóvenes están dispuestos a luchar por conseguir estar juntos; sin embargo, la oscuridad teñirá toda la escena, impidiendo que puedan encontrarse de manera plena.

Por otro lado, si atendemos al análisis de otras obras también de corte simbolista de la época, la luz se ha interpretado como un mecanismo que desvela la verdad escondida, íntima; solamente iluminados por una luz débil, los personajes son capaces de desnudar su interior (Peral Vega, 2016, p. 494), como Pepe y Rosario, que confiesan sus miedos y sentimientos en este momento, prometiéndose el amor eterno.

Respecto a la novela, debemos notar en primer lugar que el capítulo XVII, en el que tiene lugar este encuentro, lleva como título «Luz a oscuras». Durante casi todo el capítulo, los dos enamorados se encontrarán sumidos en una completa oscuridad que les obligará a palpar su alrededor para saber dónde están. La única luz que encontrarán es la interior, la que conecta a los dos: su amor.

En la obra original, todo se nos transmite a través de las sensaciones de Pepe: el olor a cerrado, la dureza del banco en el que se sientan, el frío y la presencia de la muerte, que, además de por el olor, también se manifiesta mediante la mención a los restos del padre de Rosario, que se encuentra enterrado debajo de ellos:

> –Te lo juro por las cenizas de mi padre que están…
> –¿Dónde?
> –Bajo nuestros pies.

El matemático sintió que se levantaba bajo sus pies la losa… pero no, no se levantaba: es que él creyó notarlo así, a pesar de ser matemático (2021: 289).

Pero lo que más inquieta a Pepe en toda esa escena es la figura del Cristo Crucificado; cuando Rosario le explica qué es, Pepe Rey siente «una fría lanzada que le traspasó el corazón» (2021: 284), y cuando la muchacha le obliga a besar los «helados pies de la santa imagen» (2021: 284), Pepe duda, aunque lo hace. En otro momento, el ingeniero siente que la figura se ha movido para reprocharle su excitación ante la cercanía del cuerpo de su prima:

> Oyose un ¡ay!, pero no salió de los labios de ella, sino de los de él, porque habiendo inclinado la cabeza, tropezó violentamente con los pies del Cristo […] a Rey le parecía, no que su cabeza había topado con el santo pie, sino que este se había movido, amonestándole de la manera más breve y más elocuente. Entre serio y festivo alzó la cabeza y dijo así:
> –Señor, no me pegues, que no haré nada malo (2021: 287-288).

En el arreglo teatral, sin embargo, esta repetida sensación de frío o de la presencia de Dios desaparece casi por completo. El frío de la capilla se sustituye por el calor: Rosario tiene fiebre, por lo que el crucifijo –que sustituye a la imponente figura del Cristo– está caliente, ya que se lo «saca del seno» (1942: 826). Además, poco después vuelve a guardárselo en el chal, por lo que la presencia de Dios no amenaza a Pepe de forma directa durante toda la escena. Por otro lado, el banco de madera en el que se sientan es sustituido por el sofá del salón, y tampoco se encuentran, en el drama, sobre las cenizas del padre de Rosario.

Todos esos detalles nos hacen pensar que, en definitiva, además de querer mostrar la esperanza de su amor a través de la tenue luz que los ilumina, Galdós decidió realizar todos estos cambios para hacer el encuentro entre los dos amantes más amable, y no tan teñido de la atmósfera tétrica que transmite la capilla en la novela.

La importancia de la iluminación también se observa en el cuarto y último acto de la obra, que tiene lugar en otra sala de la casa de doña Perfecta; en ella, encontramos un «altarito con la imagen de la Virgen, alumbrada por

una lamparita» (1942: 838). Es la única luz presente en la escena; el resto se encuentra sumido en las sombras.

En este último acto, Galdós suprime las reflexiones de las cartas que Pepe envía a su padre, presentándonos en su lugar un monólogo de doña Perfecta, una confesión que realiza ante Rosario mientras piensa que esta está dormida. De nuevo, el autor utiliza la luz como elemento revelador; a través de su monólogo, Perfecta se reafirma a sí misma las razones por las que está luchando tan ferozmente por proteger a Rosario; no solo lo hace por el pavor que le da la idea de que se case con un ateo, sino que todo se debe a una necesidad maternal de verse reflejada en su hija: «Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, y ahora me miro… y no me veo» (1942: 838)[14].

Al monólogo de Perfecta, que Rosario escucha por entero, le sigue un soliloquio de la muchacha que recuerda en muchos aspectos al capítulo XXIV de la novela, titulado «La confesión». En este momento de la obra de 1876 las luces y las sombras también tienen un gran protagonismo: de la misma manera en que el segundo acto del drama la oscuridad hace que a Pepe le parezcan enormes los muros de la huerta, Rosario ve su realidad enormemente deformada por las sombras:

> Ningún ruido interrumpía el hondo sosiego de la noche […] La noche observaba […] A la luz de la lámpara del comedor veía de espaldas a su madre. El Penitenciario estaba a la derecha, y su perfil se descomponía de un modo extraño; crecíale la nariz, asemejándose al pico de un ave inverosímil, y *toda su figura se tornaba en una recortada sombra negra y espesa* (2021: 347, cursiva mía).

Los monólogos o soliloquios de las dos mujeres no son las únicas confesiones que observamos bajo el poder revelador de la luz en la obra de teatro: madre e hija se enfrentan en una discusión, y, una Rosario más valiente de lo que es en la novela admite a su madre que está planeando escaparse de la casa con el ingeniero:

> PERFECTA.– ¡Ah, ya comprendo…! Me preparas una traición…, […] Olvidada de tu decoro y el mío, has caído en la infame tentación de huir de mi casa, de huir con él.

14. Este monólogo de doña Perfecta se puede conectar con lo que Germán Gullón explica como el mayor cambio de la adaptación teatral respecto a la novela: «En su novela del 1876, lo personal, las emociones de los personajes, acaban confundidas con la ideología; en la obra teatral ocurre lo contrario, la ideología acaba vaciándose en lo personal» (2001: 164).

> ROSARITO.– (*Con repentina efusión, arrodillándose.*) Sí…, ya ves…, te lo confieso. No quiero mentir. (1942: 840).

Su discusión se ve interrumpida por un aldabonazo; es Remedios, que corre a avisar a doña Perfecta que Pepe está en la huerta, como ocurre al final del capítulo XXX de la novela.

Ni los personajes principales del drama –Perfecta y Rosario– ni los espectadores son capaces de ver lo que ocurre después. La luz tenue que ilumina a la Virgen contrasta con la oscuridad exterior, que solo podemos atisbar a través de la puerta; al comienzo del acto, Rosario se asoma y la describe de la siguiente manera: «En la huerta, todo es tinieblas, y un silencio de camposanto» (1942: 839). Una oscuridad que, como la muerte, finalmente ganará sobre Pepe.

Conclusión

En el presente artículo hemos mostrado una serie de observaciones sobre la construcción de los espacios en *Doña Perfecta*, centrándonos solamente en tres de los cuatro actos del drama, siempre estudiándolo en relación con la novela de 1876.

A pesar de que la obra merece ser estudiada en su totalidad, podemos considerar este breve estudio un acercamiento a uno de los aspectos más interesantes de la construcción de la obra. Parece haberse demostrado que, con la construcción de los espacios, Benito Pérez Galdós se alejó de las puestas en escena naturalistas y optó por un espacio simbólico, en donde el ambiente no expresa el exterior social en el que se desenvuelven los personajes, sino la realidad interior de cada uno de ellos.

Esto se realiza, principalmente, mediante el juego de luces y sombras, que ya estaba bastante presente en la novela, pero que en la adaptación teatral cobra una importancia aún mayor para la configuración de espacios y personajes. La oscuridad, la noche y lo negro representan a Orbajosa y sus habitantes: es la manifestación de su ignorancia, su fanatismo y de la muerte que llevarán a cabo al final de la novela. En contraposición, la luz llega con Pepe Rey, hombre de ciencia e innovaciones; también se proyectará en el amor que este siente hacia Rosario, y la esperanza de que los dos puedan huir juntos. Las sombras finalmente triunfarán, y Pepe será asesinado en la huerta, rodeado de cipreses, sumido en la tenebrosa oscuridad de la noche.

Pero la iluminación no es lo único interesante de esta trasposición de novela a obra teatral. Las escenas finales del segundo acto, sobre todo el encuentro entre Rosario y Pepe, son de las que más cambios presentan con respecto a la

novela[15]. Galdós hace el encuentro entre los dos enamorados más amable, ya sea por la incapacidad de cambiar de escena o por una decisión consciente –o las dos al mismo tiempo–. El calor del crucifijo que Rosario se saca de su chal y hace que Pepe bese está caliente, por lo que se suprime toda la sensación de frío que representa el conflicto de Rey ante la figura de Cristo. Además, los personajes no están completamente a oscuras, incapaces de encontrarse de forma plena, sino que son tenuemente iluminados por la luz de Pepe, que doña Perfecta había insistido tanto en que apagara. Otra vez, el juego de luces y oscuridad consigue mantener la tensión *eros-thanatos* igual de palpable que en la novela, pero haciendo el encuentro amoroso más agradable, alejado del ambiente tétrico que teñía la escena de la obra original.

Estos dos aspectos principales, y otros que hemos comentado a lo largo del estudio, nos acercan a una interpretación de la obra como simbolista, o por lo menos con algunos rasgos propios del simbolismo. A pesar de que en la *Correspondencia* de Pérez Galdós no encontramos mención a autores simbolistas como Ibsen o Maeterlinck, sabemos que antes de 1896 ya se habían estrenado o publicado en España, y que el autor contaba con algunas obras de ellos en su biblioteca.

Según Rubio Jiménez, Galdós siempre vio la idea de una puesta en escena naturalista como algo limitador, incapaz de realizarse con el mismo éxito que en las novelas, en las que escribía con total libertad (1982: 87). Tal vez Galdós vio en las obras de los autores simbolistas una posibilidad nueva, real, de poder poner sus obras en escena, o de adaptar sus novelas al teatro, representando de manera eficaz los diferentes escenarios en los que se desenvuelven los personajes y su influencia en ellos.

Algunos críticos están de acuerdo en que Galdós consideraba el diálogo como la base de lo teatral, y que eso le llevó a descuidar algunos otros aspectos fundamentales del teatro[16]. Si bien la concepción de las novelas dialogadas y de sus primeras obras dramáticas recae en esta idea, podemos observar que en otras obras posteriores el autor comienza a prestar atención al espacio escénico y su proyección en los personajes, utilizando símbolos que ayudan a la caracterización de los personajes. Como hemos intentado mostrar en este artículo, con mayor o menor éxito, *Doña Perfecta* es un ejemplo de ello.

15. Salvo, tal vez, la escena que cierra la obra, aunque no se ha comentado en este estudio.
16. Así lo apunta Rubio Jiménez: «[…] como ha indicado Isaac Rubio, no hay que confundir forma dialogada con drama y Galdós abusa de esto, creyendo que el diálogo es la base de lo teatral, idea muy de su época y que no es sino un convencionalismo más que rara vez superará» (1982: 81).

Bibliografía citada

ALVAR, M (1970), «Novela y teatro en Galdós», *Prohemio*, 1, pp. 157-202.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2003), «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 12, pp. 549-570. https://doi.org/10.5944/signa.vol12.2003.31730

BALAKIAN, A. (1969), *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

BERKOWITZ, C. H. (1951), *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*. Las Palmas: El Museo Canario.

CASALDUERO, J. (1970), «El tren como símbolo: el progreso, la clase social, la cibernética de Galdós», *Anales Galdosianos*, Año V, pp. 15-22.

DORCA, T. (2004), *Volverás a la región: El cronotopo idílico en la novela española del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana. https://doi.org/10.31819/9783954879007

GARCÍA LORENZO, L. E (1971), «Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta* de la novela a la obra teatral», *CH*, 250-252-252, pp. 445-471.

GULLÓN, G. (2001), «La obra como texto vivo: *Doña Perfecta*, de la novela (1876) al drama (1896)», *Anales Galdosianos*, Año XXXVI, pp. 445-71.

MAZZARA, R. A. (1957), «Some fresh perspectivas on Galdós' *Doña Perfecta*», *Hispania*, 40 (1), pp. 49-56. https://doi.org/10.2307/335668

MOBARAK, A. (2013). *La recepción del teatro extranjero en Madrid (1900-1936)*. Tesis. Madrid: UCM.

PERAL VEGA, E. (2016), «Dos visionarios en escena. Edward Gordon Craig y Adrià Gual», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17 (6), pp. 489-503. https://doi.org/10.1080/14682737.2016.1238191

PÉREZ GALDÓS, B. (1942), *OO.CC,* VI, Madrid: Aguilar.

PÉREZ GLADÓS, B. (1896), *Doña Perfecta: drama en cuatro actos*. Madrid: La Guirnalda.

PÉREZ GLADÓS, B. (2001), *Doña Perfecta*. Ed. R. Cardona. Madrid: Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, B. (2004), *Prosa crítica*. Ed. J. C. Mainer y J. C. Ara Torralba. Madrid: Espasa-Calpe.

PÉREZ GLADÓS, B. (2016), *Correspondencia*. Ed. A. E. Smith *et al*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ GALDÓS, B. (2021), *Doña Perfecta*. Ed. I. J. López. Madrid: Cátedra.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982), *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Pórtico.

SÁNCHEZ, R. G. (1974), *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*. Madrid: Ínsula.

SPRINCHORN, E. (1985), «The transition from Naturalism to Symbolism in the Theater from 1880 to 1890», *Art Journal*, 45 (2), pp. 113-119. https://doi.org/10.1080/00043249.1985.10792287

VAREY, J. E. (1988), «Pérez Galdós: *Doña Perfecta*». En: Ribbans, G. y Varey, J. E. *Dos novelas de Galdós: «Doña Perfecta» y «Fortunata y Jacinta»*. Madrid: Castalia.

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 247-251
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26542

Reseña del libro: Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*

Álvaro Mota Medina

Autoría:
Álvaro Mota Medina
Universidad Complutense de Madrid, España
almota@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-4811-7286

Citación:
Mota Medina, Álvaro (2024). «Reseña del libro: Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 247-251. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26542

Ficha bibliográfica:
Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (eds.), *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española.* Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2023, 234 páginas, ISBN 978-84-9192-334-3

© 2024 Álvaro Mota Medina

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Palabras clave: Historia del espectáculo; siglo XX; relaciones culturales; Hispanoamérica

Buenos Aires, Madrid, La Habana, Ciudad de México, París. Enrique Encabo e Inmaculada Matía despliegan un detallado mapa transitado por intérpretes, bailarines y compañías que migraron llevando consigo escenas gestadas a uno y otro lado del Atlántico. Las repúblicas americanas proclamadas en el siglo XIX saludaron, durante la centuria siguiente, el viaje de muchos de sus agentes artísticos a una España convulsa que se movió entre la dictadura de Miguel Primo de Rivera, la proclamación de la Segunda República, la guerra civil y los casi cuarenta años de régimen franquista. Por otra parte, acogieron con fascinación el exotismo folclorizante de tinte andaluz, castizo o gallego que

encarnaban multitud de artistas emigrados desde Madrid y las provincias de España.

La introducción del libro, que ejerce como leyenda del mapa colorista en que se erige *América como horizonte*, sitúa sobre la mesa (o, mejor dicho, sobre el escenario) a algunos de los protagonistas que van a desfilar por sus páginas. Junto a las intérpretes musicales, la danza, las migraciones y las compañías –los cuatro agentes estudiados que vertebran el volumen– se presentan los públicos. Inmaculada Matía y Enrique Encabo también desvelan algunos de los ejes sobre los que van a pivotar los procesos de intercambio. Lejos de situarnos en tierra firme, nos encontramos en la indeterminación que condiciona el tránsito entre dos orillas: lo autóctono y lo exótico, la tradición y la modernidad, la hibridación y la autenticidad. Emerge así la que será una línea constante en los trece textos de la publicación: las identidades contradictorias y en diálogo.

El primero de los cuatro trazados sobre este mapa de intercambios lo define la circulación de intérpretes. La contribución de Enrique Encabo sobre Celia Gámez (1905-1992) tiñe de matices cromáticos el asentado imaginario de la España «en blanco y negro» en la que la artista hispano-argentina desarrolló su vida musical. La Gámez arribó a una España que experimentaba la fiebre por el tango porteño, pero Encabo la postula definitivamente como «castiza española» al contemporizar con el gusto madrileño por la revista.

Julio Arce se ocupa de seguir los pasos a Antonio Machín (1903-1977), «el más cubano de los españoles y el más español de los cubanos». Con una trayectoria desarrollada prácticamente durante la dictadura de Franco, es en los últimos años de vida de Machín y tras su muerte cuando su música se consolida como una potente construcción en la memoria emocional de varias generaciones. A pesar de su origen español, fue el exotismo marcado por su condición racial lo que acreditó el reclamo de Machín en tierras españolas: una identidad contradictoria y en diálogo definida por el tránsito de ida y vuelta (ascendencia e itinerario artístico y vital) entre dos orillas.

Desde la Universidad de Granada, Lidia Cachinero y Nicolás Jiménez ofrecen sendas miradas complementarias sobre los intercambios entre el folclore español y las modas importadas. Cachinero analiza el influjo de las músicas populares urbanas americanas en la cupletista Salud Ruiz (1895-1990), natural de Jaén. Ruiz, que nunca visitó América, pudo abrirse paso desde sus orígenes humildes hasta los principales teatros de Madrid. La investigadora desentraña los significados implícitos en las canciones, que denotan de forma temprana la reivindicación de la autonomía de la mujer–artista en un entorno asfixiantemente patriarcal. Por su parte, Nicolás Jiménez recorre con la también jienense María Antinea (1914-1991) el camino contrario: la artista que, empujada hacia

el exilio por la guerra civil, encarnó la tradición popular española a su paso por los escenarios, la radio y el cine americanos.

Una serie de figuras particulares del mundo de la danza delinean la segunda red de itinerarios sobre el mapa de *América como horizonte*. La popularización de la funambulesca *Danza serpentina*, atribuida a la bailarina estadounidense Loïe Fuller (1862-1928) es el objeto de estudio de Jonathan Mallada. La difusión de este baile, basado en el virtuoso e hipnótico movimiento flotante de una tela como base de la ilusión visual, permite al investigador dirigir su mirada desde el efervescente París del *Art nouveau* a la escena de los teatros madrileños para rastrear la recepción de este fenómeno mundial.

Por su parte, Inmaculada Matía indica el estado actual del conocimiento sobre la escena popular en el siglo XX entre España y América a través de una serie de elementos: una red de intercambios culturales «rica y sostenida», los espacios escénicos, la actividad performativa, los trasvases y los estilos dancísticos. Matía realiza un análisis de estos puntos a través del estudio de Encarnación López Júlvez, la Argentinita (1898-1945), haciendo dialogar un enfoque sincrónico con otro diacrónico a través de dos momentos concretos: las actuaciones de la artista en Uruguay en 1935 y 1939.

El bloque dedicado a la danza se cierra con la contribución de Inés Rubio Hellín, del Ballet Español de Murcia, quien atraviesa el siglo XX para llegar hasta la restitución de la democracia en España en la década de 1970. Hellín fija su atención en el *ballet* protesta y la danza teatro y reflexiona sobre la deriva de la relación entre lo escénico y el espectador con la incorporación de elementos de denuncia social. El análisis parte nuevamente de la mirada a figuras relevantes como Antonia Mercé, la Argentina (1890-1936), y Antonio Ruiz, el Bailarín (1921-1996).

Las migraciones dibujan el tercer gran trazo sobre el mapa de *América como horizonte*. En el panorama que se presenta adquiere relieve el estudio del asociacionismo y de las instituciones como marco que posibilitó la promoción de prácticas musicales. Estas se desarrollaron con el objetivo de reforzar la identidad de los grupos humanos, construyendo imaginarios compartidos al evocar la patria lejana, soñada y, a menudo, idealizada. Así, Susana de la Cruz Rodríguez dialoga con la prensa cultural de la colonia y con fuentes secundarias para describir la vida musical de la diáspora gallega en La Habana. Con el estudio de las romerías a través de la documentación hemerográfica la investigadora de la Universidad de Oviedo ubica estos diálogos en el contexto de unas políticas culturales orientadas a fortalecer y cohesionar a la comunidad gallega en Cuba.

La contribución de Francisco Javier Escobar Borrego se inscribe en el estudio de la Casa de Andalucía en México. El momento histórico elegido, el encuentro entre el guitarrista sevillano Manuel Serrapí Sánchez, Niño Ricardo (1904-1972), el pamplonés Agustín Castellón Campos, Sabicas (1912-1990), y el cantaor jienense Juan Valderrama (1916-2004) en 1949. Escobar Borrego exhibe su profundo conocimiento de la disciplina flamenca recreando este cuadro a través de una amplia paleta de fuentes: fondos fotográficos, cartelería, registros audiovisuales y testimonios de los intérpretes. De esta manera, captura con precisión la colaboración de los tres artistas, en la que nuevamente la cobertura institucional propició la recreación de un imaginario trufado de simbolismo. La Andalucía de rejas, faroles y sombreros de ala ancha se reinventaba y resignificaba a través de una serie de espectáculos que recalaron en el México de los años cuarenta. Escobar Borrego describe también diálogos e influencias musicales no exentas de conflicto y contextualiza adecuadamente la ardua realidad profesional de las estrellas en suelo americano.

A México viaja también la tercera de las investigaciones centradas en los flujos migratorios; nuevamente, poniendo la lupa en las huellas que dejó el flamenco alimentado por la España republicana en el exilio. Emilio J. Gallardo Saborido traza líneas que corren paralelas en este mapa mediante dos enfoques metodológicos. Por un lado, el examen exhaustivo de las memorias que la Junta Directiva del Ateneo Español en México, institución fundada en 1949, presentaba a su Asamblea General de Socios. En segundo lugar, el análisis literario de un corpus de poemas, *Estampas españolas* de Salvador Marín de Castro, en las que aflora la evocación de géneros, imágenes y espacios asociados al mundo flamenco.

Los pasos en el camino *de ida y vuelta* de las giras y compañías delimitan el cuarto bloque de la publicación. Antonio Martín Pacheco se enfrenta a la difícil tarea de reconstruir el periplo americano del pianista, director y compositor Manuel Font de Anta (1889-1936). A través de una esforzada revisión de la literatura previa sobre el personaje, en contraste continuo con la prensa, la correspondencia y otras fuentes primarias, este estudio introductorio colma algunas lagunas. Martín Pacheco rastrea el itinerario de Font de Anta situando sus apariciones en América y caracteriza la impronta de un folclore que dialoga con la influencia americana.

Los «destellos de lírica en miniatura» de Carlos Enrique Pérez contribuyen a iluminar la recepción de la zarzuela en América desde nuevos ángulos. La Aurora infantil fue una compañía que contaba entre sus artistas exclusivamente con niños y niñas y estuvo concebida para desarrollar su actividad en el espacio americano. Con esta investigación Pérez invita a reflexionar sobre la

heterogeneidad de las propuestas que posibilitaron la llegada de la zarzuela al continente americano. Por otro lado, el musicólogo se detiene en un aspecto fundamental que mediatizó este fenómeno y su acogida: las condiciones laborales de los pequeños intérpretes.

Finalmente, Teresa Fraile, una de las voces más acreditadas en la investigación sobre música y cine, estudia la presencia de cuatro artistas en el medio audiovisual americano durante el siglo XX. La investigadora ofrece una radiografía de la canción española en Buenos Aires, emplazándola en el espacio urbano y caracterizándola como parte de la memoria emocional del pueblo argentino y de la banda sonora de la España en el exilio. Se analiza la inserción de la música en el contexto cinematográfico ilustrando un pintoresco panorama de diálogos culturales, que convierte al cine en uno de los canales privilegiados para la difusión de la canción española y el asentamiento de estereotipos.

A través de estas cuatro grandes vías de tránsito –intérpretes, danza, migraciones y giras–, *América como horizonte* ayuda a completar la geografía conocida de los intercambios entre uno y otro continente. Y no lo hace desde géneros y repertorios tradicionalmente canonizados por la historiografía, sino desde músicas, disciplinas y agentes a menudo relegados a las periferias de la disciplina musicológica. La copla, la revista, el tango o el cuplé, navegando en las convulsas aguas de un siglo XX salpicado por violentas marejadas políticas, se convirtieron en embajadores culturales privilegiados. Estos productos se revelaron como especialmente permeables a diálogos no exentos de conflictos en la boca (y los cuerpos) de artistas que muchas veces ejercieron su oficio bajo áridas condiciones laborales muy lejos de sus hogares. El volumen que nos ocupa abre cauces a que dichos intercambios inunden terrenos académicos hasta ahora desiertos. Y sitúa justamente a América como parte indisoluble de un universo compartido de experiencias humanas, expresiones sociales y creaciones culturales.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 253-256
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26598

Reseña del libro: Cristina Santolaria Solano, *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el primer franquismo*

María Victoria Sotomayor Sáez

Autoría:
María Victoria Sotomayor Sáez
Universidad Autónoma de Madrid, España
mvictoria.sotomayor@uam.es
https://orcid.org/0000-0003-1569-284X

Citación:
Sotomayor Sáez, María Victoria (2024). «Reseña del libro: Cristina Santolaria Solano, *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el primer franquismo*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 253-256. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26598

Ficha bibliográfica:
Cristina Santolaria Solano, *¡Un millón de princesitas! La escena madrileña para la infancia en el primer franquismo*. Madrid: ASSITEJ España, 2022, 296 páginas, ISBN: 978-84-123003-2-1

© 2024 María Victoria Sotomayor Sáez

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.

Palabras clave: Teatro infantil; España; siglo XX: Madrid; Franquismo

Bajo este sugerente título, Cristina Santolaria nos ofrece una rigurosa investigación sobre el teatro infantil que se representó en los escenarios madrileños durante la primera etapa del franquismo. La autora, que se ocupa primero de justificar el título sobre la constatación de unas temáticas recurrentes, se adentra en territorios arriesgados, terrenos movedizos a los que se enfrenta con la ayuda de los abundantes datos contrastados y documentados que constituyen la aportación más valiosa de esta obra.

Son varias las «zonas de riesgo» en las que se mueve esta investigación. La primera de ellas es la delimitación temporal de lo que se ha dado en llamar «primer franquismo», término que lleva implícita la existencia de un segundo y quizá un tercer franquismo. Algunas corrientes historiográficas defienden la existencia de tres etapas distintas, casi coincidentes con las tres décadas que

ocupó la dictadura, mientras que otras se decantan por dos periodos, separados por unos años de transición en parte de la década de los 50. Sin adscribirse a ninguna de las dos opciones, Santolaria utiliza criterios de historia teatral para hablar de un primer franquismo que ocupa dos décadas completas, siendo la creación de Los Títeres de la Sección Femenina en 1960 lo que marca el inicio de una nueva etapa, si bien el estudio más detallado se refiere a la primera década (1939-1949). Lo que ocurrió en los años 50 se explica en un «anexo que no lo es», conformando así una imagen muy completa de lo que fue el teatro para la infancia en esta época de oscuridad y atonía (o no tanto).

La segunda «zona de riesgo», más amplia y compleja que la anterior, atañe al objeto de estudio, el teatro dirigido a los niños. Es decir, atañe al corazón mismo de este trabajo. El teatro infantil ha carecido siempre de la aceptación social y académica suficiente para equipararlo al resto de producciones dramáticas, con la única excepción del estrenado en los años republicanos por algunas compañías de gran altura. Tanto en la escritura, como en la edición de obras y, por supuesto, en la representación ha sido considerado un teatro menor, sin cualidad artística ni interés. En el periodo que aquí se estudia, la autora constata una y otra vez esta realidad en la escasez y hasta ausencia de documentación conservada sobre los espectáculos, la desidia en los informes de los censores (que, probablemente, no habían leído la obra), incluso la inexistencia de expedientes de censura para muchas de ellas, las anodinas y descuidadas críticas de prensa, la ausencia de datos sobre los equipos artísticos… Sencillamente, este teatro no interesaba y, en consecuencia, no hay apenas fuentes documentales para la investigación. La decisión de Cristina Santolaria de abordar su estudio con las mismas herramientas que se utilizan para el resto de formas teatrales es una decisión valiente, generosa y llena de dificultades, que ha sabido afrontar con trabajo, rigor y una enorme profesionalidad. Añádase a esto que se trata de un trabajo pionero, ya que investiga sobre la realidad de los escenarios frente a los estudios anteriores sobre teatro infantil que, en su mayoría, estaban dedicados a la literatura dramática, autores y obras, pero no a su puesta en escena, excepción hecha de los numerosos estudios sobre el teatro infantil de posguerra de Berta Muñoz, a quien se debe también el prólogo de este libro.

El resultado de esta intensa labor de búsqueda y análisis de documentación no puede ser más satisfactorio. Los archivos del antiguo Centro de Documentación Teatral (actual CDAEM), del Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE, del TOPIC de Tolosa, los de la censura del AGA, el vaciado de prensa, los fondos documentales del Museo del Teatro, el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid y la Biblioteca Nacional, además de una nutrida bibliografía sobre el tema, son la base en que se fundamenta esta

sólida investigación que pone ante nuestros ojos un panorama desconocido, sorprendente y prometedor de lo que ocurrió en realidad en la escena madrileña de estos años. Desconocido porque es la primera vez que salen a la luz estos datos de manera sistemática y organizada, lo que permite sacar conclusiones solventes; sorprendente por la realidad que muestran: como se advierte en el propio libro, los datos objetivos y contrastables son la única herramienta para desmontar tópicos o ideas fosilizadas que en los estudios críticos se transmiten casi por inercia, sin contraste alguno con la realidad; prometedor porque es una investigación abierta, generadora de preguntas todavía sin responder que la propia autora enumera al final de su libro, ofreciendo así a los investigadores, no solo las fuentes documentales y archivísticas bien localizadas y organizadas, sino nuevas líneas de trabajo que pueden completar este estudio.

Los datos obtenidos de esta variedad de fuentes conducen a la autora a dividir el conjunto de las dos décadas en tres etapas que se muestran muy diferentes entre sí, tanto en el aprecio al teatro infantil y la producción de espectáculos como en la calidad de los mismos: 1939-1945, con un claro predominio de la iniciativa pública, espectáculos de calidad y una iniciativa privada igualmente interesada y activa; 1945-1955, años en que las compañías privadas dominan ampliamente la escena y, aunque con algunas excepciones, la calidad de los espectáculos baja notablemente; y 1955-1959, calificada por la autora de «residual», tanto en el número de funciones contabilizadas como en el de compañías que continúan la actividad de la etapa anterior, mostrando un teatro en franco declive, carente de novedades y espacio propio por estar vinculado estrechamente a la radio y a la prensa infantil, lo que desvirtúa su sentido y anula su valor teatral.

A lo largo de estas tres etapas, en las que se distingue entre el teatro de iniciativa pública y privada y el interpretado por actores profesionales y por niños y jóvenes, son numerosos los nombres, organismos y empresas que, de una u otra forma y en diferentes ámbitos de actividad, configuran el mapa teatral infantil del primer franquismo en Madrid. Por destacar solo algunos de ellos, estos nombres van desde los colaboradores de Rivas Cheriff en el Teatro Escuela de Arte José Franco, Felipe Lluch y Modesto Higueras, que dirigieron con gran dignidad las primeras iniciativas oficiales de teatro para niños (El Carro de la Farándula, el Teatro Infantil del Español, el Teatro Nacional de las Organizaciones Juveniles), hasta el empresario Arturo Serrano, que en el teatro Infanta Isabel mantuvo en cartel de forma encubierta las obras del Teatro Pinocho, de Bartolozzi y Magda Donato, durante los primeros años 40, pasando por los títeres de Talío (Natalio Rodríguez) y Maese Villarejo (Juan Antonio Díaz Gómez de la Serna), la meritoria labor de Consuelo Gil Roësset

en su impulso al Teatro de Monigotes (que contó con textos de Borita Casas, Marisa Villardefrancos y Juan Antonio de Laiglesia) o la de Juan Antonio López-Ripalda al frente de la compañía Fantasía, que ofrecía a los niños versiones teatrales de los cuentos clásicos con una cuidada puesta en escena. Junto a estos nombres, una inmensa relación de obras mediocres, con textos de bajísima calidad y montajes de pocos recursos, ignoradas tanto por la crítica como por la censura, a las que apenas se puede calificar de teatro, inundaron los escenarios públicos y privados durante más de quince años. Como expresa la autora desde el mismo índice, afortunadamente «no todo es lo que parece» en los primeros años 40, pero sí lo es bastante en los años siguientes, que son «más de lo mismo…, pero peor».

En un estudio basado en datos que hablan por sí mismos, podría parecer paradójica la intervención de la autora con comentarios personales valorativos de los datos. Sin embargo, de manera muy natural recorre el libro una fina línea de ironía que de vez en cuando se hace explícita para comentar que, efectivamente, «sobran los comentarios». Ironía que se manifiesta en el título, en el índice (casi se podría decir que su redacción ya anticipa las conclusiones) y en numerosas ocasiones a lo largo de las páginas que siguen. Veamos una única pero ilustrativa muestra de estas intervenciones. A propósito de la recepción crítica de la nutrida producción de la compañía Bassó-Navarro, en particular de *Aventuras de Cascabel y Tentetieso*, estrenada el 12 de enero de 1947, y tras citar la reseña de *Pueblo* dice la autora: «Los medios, salvo este último ejemplo, no se pronunciaron sobre los espectáculos. Extraño, ¿no? ¿O les hacían un favor mayor guardando silencio?» (130)

En definitiva, se trata de un excelente trabajo, explicado de forma amena a pesar de la abundancia de nombres, fechas, referencias de prensa, elencos artísticos y otros datos que se acumulan en sus páginas. Además de las numerosas fotografías de teatros y espectáculos, figurines, portadas de libros y revistas, caricaturas y otras imágenes, se complementa con unos útiles anexos con toda la prensa citada, los expedientes de censura consultados, y las carteleras de espectáculos para la infancia en Madrid organizadas en dos bloques: 1939-1949 y 1950-1959. La doble cualidad de iluminar un territorio casi desconocido y ser punto de partida para futuras investigaciones hace muy recomendable su lectura a todos los amantes del teatro. Sin apellidos.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 257-260
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27341

Reseña del libro: Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*

Miguel GUERRA GALLARDO

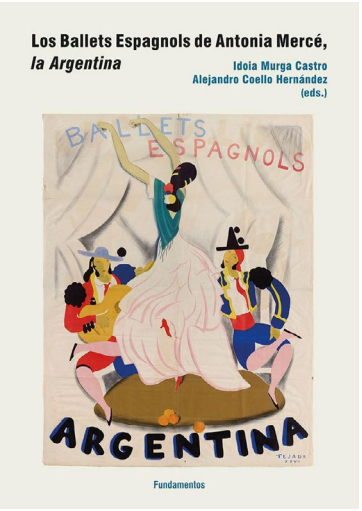
Autoría:
Miguel Guerra Gallardo
Universidad Complutense de Madrid, España
Miggue02@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-1036-5399

Citación:
GUERRA GALLARDO, Miguel (2024). «Reseña del libro: Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 257-260. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27341

Ficha bibliográfica:
Idoia Murga Catro y Alejandro Coello Hernández (eds.) (2024), *Los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*, Madrid, Fundamentos, 2023, 284 pp. ISBN 978-84-245-1424-2

© 2024 Miguel Guerra Gallardo

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Palabras clave: Historia; artes escénicas; España; siglo XX

El libro *Los ballets espagnols de Antonia Mercé, La Argentina*, editado por Idoia Murga Castro y Alejandro Coello Hernández, presenta un índice muy variado que amoneda la figura de la «bailarina» en cuestión. De esta manera, su figura queda, curiosamente, troquelada y expandida en un juego de vaivenes en que Antonia Mercé (Buenos Aires, 1890-Bayona, julio de 1936) se vence del sístole folclórico al diástole moderno. Por ello, las acotaciones de su figura son trabajadas, en orden de aparición, por Antonina Rodrigo, Carlos Manso, los propios editores y Blanca Gómez Cifuentes.

La presentación, *in media res*, de Antonia Mercé justifica por qué se ha decidido dar relieve a una figura como la suya: primero, en lo general, porque hay una carencia de atención cuando la eclosión dancística de principios del XX es, no ya otro de los movimientos de la renovación literaria y escénica,

sino uno de los ejemplos de ese cambio de paradigma desde Gómez de la Serna y Colette, cuando las artes coincidían felizmente entre ellas; y, segundo, en lo particular, porque la Orden de la Legión de Honor o el Lazo de Orden de Isabel la Católica –otorgados en la II República– quedan colgando de su busto, y de las paredes de la histórica sala Pleyel de París, su efigie; si bien, por caldear la fuente, deciden espigar, de manera lírica, un esbozo de sus primeras incursiones teatrales, de su figura quebradiza como de ballet y fisgoneadora de aires de tabladillos. Del mismo modo, se da cuenta de ese impás físico que es la adolescencia para una bailarina, de los recuerdos que un cuerpo tiene de sí y de ese desconocimiento de hacia dónde nos llevará o hacia dónde creceremos. Tras ese «bras», el recorrido vital nos lleva, en rápido ascenso, a decir su nombre entre los de Pastora Imperio o Mata-Hari, allá por la primera década del siglo. Se ofrece un mapa de calor de su paso por la Europa prebélica: desde el París de los *music-hall* a su aventura americana, ya comenzada la guerra, donde se propone la gran empresa abordada en este libro: llevar el ballet español del tablao al escenario. Vuelve, como tantas otras figuras, prestigiada de fuera, pero aquí solo rumoreada. El «vaciado» de aquella potencialidad es lo que se descubre: cuando París, ya en la posguerra, dice «Jospehine Baker» también puede decir, sin miedo, «Antonia Mercé, La Argentina»: esa figura vestida por Coco Chanel, cuya elegancia movía libre de pompa entre el «petit robe noir» y los volantes flamencos, que fuera cantada por Valery, Lorca, Diaghilev, Falla, Benavente o Miguel de Molina.

Pero más allá de dar su busto y de la voz pasiva, la lupa queda puesta en su ejercicio agitador y fundador, apoyado en el modelo de los Ballets Russes de Diaghilev, de toda una compañía de danza española que, nacida hacia 1927, logra coaligar una cohorte de artistas que replicara a aquella (literatos, compositores, figurinistas, bailarines y músicos). El nombre será «Los Ballets Espagnols», con esa dicción cuasivanguardista y jonda, endeudada con el estreno del bien querido *El Amor Brujo* (1925), que aquilatará el nombre de Antonia Mercé como más que válido contrafuerte en el que sustentar todo un proyecto depurado de la «españolada», que absorbiese lo popular sin grosería y reaccionase contra la sordina de la «España Negra». Las actuaciones se irán intercalando con otras en solitario y una vuelta periódica a la obra de Falla –que llega a confundirse en repertorio propio– hasta la depresión del sello, fijado, de manera no oficial, pero sí oficiosa, hacia 1929. En la renovación se encontraría el vehículo del conflicto, en detrimento de la fábula, en la coreografía : aquello que supusiese un cuidadísimo desarreglo, a ojos visto como una frivolidad venida de su paso por los espectáculos de variedades.

Y se rastrea exhaustivamente la ruta de esta compañía por la geografía europea, cuyo eco llevaría a consolidar una suerte de imaginario ambulante de lo español, a la manera de las entonces Oficinas Nacionales de Turismo, cuyo acervo se guardaría durante gran parte de la segunda mitad del XX. Así, la artista afirmaría que « (…) mi espectáculo incitaba la gente a ir a España y a quererla» (p.56), y se legitimaría su figura dentro de las políticas de renovación, propaganda exterior y agregación cultural que la República intentara exprimir, conque el reconocimiento fue oficial y en hora, aunque eso significase que su arte estuviese ausente en España o que reforzara una idea más ligada a la identidad nacional, más o menos romántica, tan despreciada en un principio. Esta compañía figurará entre tantas otras de genética transnacional que se mecieran al alimón de la rusa, así los Ballets Suédois o los Bailes Vieneses.

La elección de los textos comprendidos en el libro es el resultado riguroso de querer exponer la poliédrica experiencia de Antonia Mercé; en consecuencia, y no solo arrinconando su vida a la de bailarina o coreógrafa, se han decidido dar los textos en su crecimiento o transformación de lo dramatúrgico y musical –bien eligen los antetextos en los procesos escriturales o glosados de ideas– para resaltar otra de sus capacidades, muy en sintonía con aquella época de cohorte y arte total, que es la de directora de escena. Y para llevar a cabo esta tarea se ha recopilado un material de archivo –en muchas ocasiones son libretos inéditos– extraído de la BnF (Fonds Argentina de la Bibliotèque-Musée de l'Ópera), en que quedaron depositadas las *pièces* que se dedican a sus ballets. Sin embargo, la archivística se agiganta conforme avanza el estudio, y se marcan referencias de archivos personales como los de Manuel de Falla, María Lejárraga, Sáenz de Tejada o Gustavo Pittaluga, y generales como los fondos de la Fundación Juan March o los de la Música y Artes Escénicas de Navarra.

De estos se extraen, en lo sposible –dada la ingente producción– las filiaciones y nervaduras que intervinieran a lo largo de la vida dancística de Antonia Mercé y de sus *Ballets Espagnols* bajo el lema de los «representados por ella», pero no solo, sino de todos aquellos que singularizaron la idea de la colaboración total, frustrada a veces, por el camino: Manuel de Falla, María Lejárraga, Cipriano Rivas Cherif, Arnold Meckel, José Bergamín, los hermanos Halffter y los Bacarisse, Hernando Viñes, Tomás Borrás, Frank Merlin o Irene Lewinsohn, entre tantos otros.

Para cerrar el libro, el movimiento recoge lo que se data al comienzo: una vuelta a lo propio con textos de su puño y letra, que actúan con una suerte de autobiografía en retales, en que quedan su temperamento personal al servicio del deseo o poética de la danza que pretendió : esa busca de la belleza primitiva y el apartamiento del entender que la danza española ha sido, primordialmente,

solo un disfrute físico, preñado de taconazos, griterío y repiqueteos, como si fuese una cuestión de nacimiento y temperamentos de los «ejecutantes» y no de una técnica. Por ello, su figura, en sus textos, se da como crítica, directora de escena, coreógrafa y, además de todo eso, bailarina.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 261-269
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27327

Reseña del libro: Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer (2023), *La censura y Miguel Hernández*

José María BALCELLS DOMÉNECH

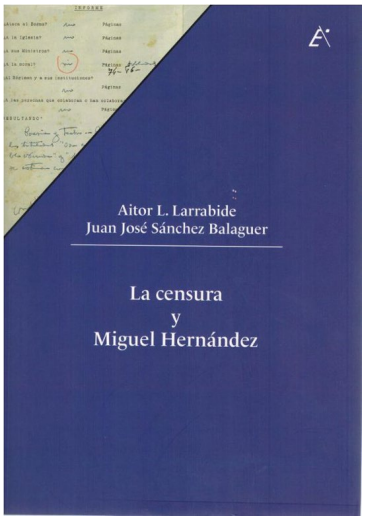
Autoría:
José María Balcells Doménech
Universidad de León, España
jmbald@unileon.es
https://orcid.org/0009-0007-4151-1113

Citación:
Balcells Doménech, José María (2024). «Reseña del libro: Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer (2023), *La censura y Miguel Hernández*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 261-269.
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27327

Ficha bibliográfica:
Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer, *La censura y Miguel Hernández*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 2023, 510 pp. ISBN: 978-84-1146-025-5

© 2024 José María Balcells Doménech

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Palabras clave: Miguel Hernández; poesía española; siglo XX

La Fundación Cultural Miguel Hernández, radicada en Orihuela, ha ido mostrando desde su creación una progresiva trayectoria ascendente y sin fisuras a lo largo de los años de su ya dilatada existencia. Su objetivo básico consiste en centrar todos sus esfuerzos en la figura y la obra del escritor oriolano Miguel Hernández, potenciándolas desde cualesquiera vertientes posibles. Lo ha ido haciendo tanto de un modo directo como indirectamente, atendiendo a cuanto pueda relacionarse con su contexto, con su persona y con su literatura. La constante edición de publicaciones y la organización de actividades, a veces colaborando con organismos locales y foráneos, algunos de ellos de otros continentes, ha sido uno de sus emblemas, en el que ha de incluirse asimismo el

Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad valenciana que se falla en el mes de marzo.

Son las mencionadas unas muestras relevantes y robustas que acreditan la tan valiosa función cultural de la entidad. Con todo, recientemente se ha dado a conocer, en forma de un voluminoso libro que supera las quinientas páginas, uno de sus proyectos más ambiciosos. En su elaboración se han empleado más de dos lustros de ardua tarea investigadora, pues comenzó a concebirse el proyecto hacia 2011. Estoy aludiendo a la concienzuda y documentadísima obra *La censura y Miguel Hernández,* aparecida a fines de 2023 en Alicante bajo el sello del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. Su autoría corresponde al trabajo en común, una vez más codo con codo, de dos hernandistas de primera línea, Aitor L. Larrabide y Juan José Sánchez Balaguer.

El primero dirige actualmente la Fundación Cultural Miguel Hernández con toda eficiencia, multiplicándose en llevar a cabo constantes y diversas iniciativas. Sobre todo destacan entre ellas las publicaciones. Sus competencias en la gestión fueron creciendo después de no pocos años de brega al lado del segundo, quien había dirigido la entidad y la había encaminado con gran pericia anteriormente, y sigue impulsando en Orihuela proyectos de gran enjundia.

La censura y Miguel Hernández lleva un prólogo de Nerea Pérez Rubio, una cualificada especialista en Documentación, Archivos y Bibliotecas, y por tanto persona muy idónea para hacer una adecuada presentación del importante reto ultimado por los antecitados investigadores, y cuyos materiales de estudio se hallan mayormente en el Archivo General de la Administración, por sus siglas AGA. Dicho prefacio ha consistido en proporcionar de modo muy sucinto unas noticias mínimas acerca de los datos que han de tenerse en cuenta antes de adentrarse uno en la lectura del libro, datos que son de índole histórica, política y administrativa.

La prologuista nos adelanta la información, para los más mayores bien conocida y hasta en determinados casos padecida directamente, de que desde 1936 cualquier texto cuya publicación se pretendiese tenía que someterse a la censura, estado de cosas que iba a perdurar durante tres décadas, finalizando en concreto en 1966. A partir de ese año la Ley de Prensa e Imprenta convirtió en voluntaria la consulta, por parte de los editores, acerca de si tal o cual publicación contenía problemáticas susceptibles de ser vetadas o corregidas. Entre ellas estaban las marcadamente eróticas, las que se caracterizaban por la brutalidad, el sadismo y por supuesto las de ideología comunista, así como las que atacasen al Régimen dictatorial establecido.

Quienes se ocupaban de la tarea de censor eran llamados eufemísticamente «lectores», que lo eran, aunque su cometido era de finalidad censoria. Ese puesto podía alcanzarse por concurso oposición, además de reunir los requisitos establecidos. Entre otros constaban los que correspondían a estudios cursados y a méritos convergentes, pero también a perfiles ideológicos como los de pertenecer a las fuerzas armadas o al clero, o bien al Partido en el que se sustentaba el ideario del Régimen político-militar en el poder. El expediente de censura consistía en un documento donde figuraban los tres pasos prescritos en la actuación: la solicitud, el dictamen y la resolución acordada.

Los «lectores» se encargaban del examen de los materiales que les llegaban y proponían que se aceptasen totalmente o no para su publicación. También podían condicionar el visto bueno final si se introducían las modificaciones que señalaban. Esa tarea se reflejaba en su dictamen, que no siempre versaba sobre libros, revistas y otro tipo de publicaciones destinadas a ser impresas, sino que asimismo podía ser resultado de examinar textos en otros formatos, por ejemplo los radiofónicos, o discográficos, e igualmente aquellos cuyo destino eran las escenificaciones teatrales. En este supuesto el «lector», que había de ver representada la pieza para ejercer su cometido, añadía una calificación referente al tipo de público para el que la consideraba apta. También habían de ocuparse de la autorización de actos públicos diversos.

El volumen consta de 11 capítulos. El primero consiste en una Introducción en la que se sintetizan los aportes de los investigadores, centrándose el segundo en las características generales de la censura durante el período franquista. Siguen después, cronológicamente distribuidas por décadas, las ediciones de poesía censuradas, así como las de teatro, antes de ocuparse Larrabide y Balaguer de la censura sufrida por las representaciones escénicas, las obras y recitales que se basaban en poemas del oriolano, la que afectó a producciones discográficas y a la cinematografía, así como al asociacionismo y a los homenajes que tuvieron lugar en 1967 y en 1976.

El penúltimo capítulo se ocupa de las monografías censuradas y el último contiene documentación gráfica que consta de diversos oficios administrativos, la mayoría consistentes en informes de los lectores. Dada la cantidad ingente de datos aportados, cuya relación siquiera resumida haría muy excesiva la reseña, vamos a limitarnos a partir de este momento a exponer de manera sucinta lo más esencial del capítulo introductorio, porque en él se comprime cuanto en el libro se irá desarrollando después. Por último, abordaremos lo más interesante de cuanto los censores advirtieron a propósito de los libros de carácter monográfico, dado que en muchas ocasiones afectó al resultado final recibido por el público.

En la Introducción los autores señalan en primer lugar que su tarea se inscribe en una línea de trabajo que en España ya contaba con algunos precedentes generales y con algunos otros más específicos. Entre los primeros anotan dos libros, los de Manuel L. Abellán y Román Gubern, titulados respectivamente *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, aparecido en 1980, y *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, que salió casi a continuación, en 1981. En ese mismo apartado de contribuciones de carácter más amplio también sitúan Larrabide y Balaguer otro aporte de distinto rango. Se trata de una encuesta realizada por Johannes Lechner a varios poetas españoles que fueron testigos en primera persona de la censura y cuyas opiniones al respecto enfocaban el problema con matices diferenciados. El entrevistador incluiría tales consideraciones en su libro de 1975 *El compromiso en la poesía española del siglo XX*.

Gracias a las respuestas recibidas por el hispanista holandés sabemos que Ramón de Garciasol consideraba que a su entender no todo fue realmente negativo en la censura, pues conllevó la contrapartida de una contención estilística. Victoriano Crémer opinaba que, sin la censura, la poesía española de la época hubiese sido muy otra. José Ángel Valente manifestaría que el trance censor influyó de manera decisiva en la poesía española creada durante la posguerra. Ángel Crespo creía que, de no haber habido tal imponderable, la poesía española de los años concernidos hubiera tomado otros rumbos. Gabino Alejandro Carriedo estaba convencido de que la censura le perjudicó, puesto que, de no existir, habría dicho en verso más cosas de las que dijo, y también las hubiera expresado de un modo más bello y renovador. A su vez, Ángel González sostuvo que la poesía fue condicionada por la censura, en efecto, pero aun así iba a resultar el género literario menos afectado.

Larrabide y Balaguer, a la par que se refieren a los precedentes del estudio de la censura en autores concretos como Antonio Machado, Rafael Alberti, Gabriel Celaya, Blas de Otero y Jaime Gil de Biedma, han puntualizado también que dentro del trabajo de índole general de Manuel L. Abellán ya se insertaban unas páginas específicas en torno a la censura relacionada con Miguel Hernández y su obra. En el libro aludido de 1980 ya daba cuenta su autor del expediente de prohibición de entrada en España de 200 ejemplares de la Antología poética del oriolano que había editado en Buenos Aires Espasa en el año 1960. Con todo, el trabajo que, pese a su brevedad, presenta más semejanzas metodológicas con el suyo es el realizado por la profesora de literatura española de la Universidad de Valencia Xelo Candel Vila. Apareció publicado en la revista *Ínsula* en marzo de 2020, en su entrega número 879, dedicada monográficamente a la censura y autocensura de la poesía bajo el

franquismo. Es el que su autora tituló «Los expedientes de la censura franquista sobre la obra de Miguel Hernández».

Los investigadores atestiguan acto seguido que, por lo que hace a la censura, el caso de Miguel Hernández no es comparable al de ninguno de los autores antecitados. Lo demuestra que a lo largo de toda la década de los cuarenta la obra literaria del oriolano fue vetada por completo en territorio español. La censura continuaría aplicándose con rigor en los cincuenta, si bien ya se iban a producir unas pocas ediciones de sus textos desde el comienzo mismo del medio siglo, empezando por la que hicieron Vicente Ramos y Manuel Molina en 1951 bajo el título denotativo de *Seis poemas inéditos y nueve más*. En 1952 publicó Aguilar, con prólogo de Arturo del Hoyo, *Obra escogida,* y en 1957 el sello Arión daba a conocer *Dentro de luz y otras prosas*. Ninguna de estas publicaciones presentaba conflictividad potencial de ningún tipo, y por consiguiente no tuvieron mayor problema en aparecer. Connotaciones bien distintas ofrecían, en cambio, propuestas como las del intento de restaurar una imagen del poeta lastrada por adherencias negativas sobrevenidas, aunque Vicente Aleixandre acabó publicando su emotiva semblanza del poeta en la revista *Ínsula,* en enero de 1956, incluyéndola después en su libro de 1958 *Los encuentros* con el título de «Evocación de Miguel Hernández», y junto a otro texto, «Una visita», sobre su amigo entrañable.

Constatan Larrabide y Balaguer que en los sesenta la admiración y hasta el entusiasmo de las generaciones más jóvenes respecto a la figura de Miguel Hernández creció al compás de su actitud decididamente disconforme con el franquismo. Y las editoriales supieron tomar el pulso a semejante coyuntura para poner en el mercado hispanoamericano y español, desde 1960, ediciones distintas de la obra del poeta, la última de ellas con el título nada controversial de *Poemas de amor* que publicó Alfaguara en 1969 en selección y prólogo debidos a Leopoldo de Luis. Un año antes vio la luz la edición primera de una obra de teatro del poeta de Orihuela, su pieza más lograda en el género, *El labrador de más aire*.

Sin embargo, el censor seguía hilando bien fino a la hora de atisbar connotaciones contrarias al Régimen franquista, por atenuadas que fuesen. Puede servir como ilustración el supuesto de un artículo que firmé yo mismo en 1968 con el título de «Recorrido por Miguel Hernández», y que remití a la revista de Figueras *Canigó*, con escasa capacidad de ser distribuida fuera del ámbito provincial gerundense. Esa colaboración mía puso de manifiesto que, casi a la altura de lo setenta, de presentarse a censura otros artículos de parecido sesgo alusivo, también habrían pasado por esa misma circunstancia de vetárseles parte de su contenido. El texto finalmente pudo ver la luz tras sustituir párrafos

que el «lector» tachó en mi escrito y cuyos contenidos resolví mediante otros menos susceptibles de ser suprimidos, como expliqué a los autores de *La censura y Miguel Hernández* (p. 29).

Los años setenta iban a vivir el fin del Régimen de Franco y asimismo el de la censura intrínseca que conllevaba. De ahí que comportasen un incremento considerable de las ediciones hernandianas con el visto bueno del censor. Larrabide y Balaguer localizaron 47 expedientes de censura relativos a obras relacionadas con el oriolano, entre las que se cuentan monografías. En el relato puntual que hacen de estos libros llama la atención el número de reediciones de varios de ellos, siempre los autoriales del poeta. A la cabeza de esas reediciones figura el libro de *Poemas* que editó Plaza & Janés, con diez; el de *Poemas* publicado por Taurus, con siete; las cinco de la referida antología *Poemas de amor*, y las cuatro de la *Obra Poética Completa* preparada por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia para Zero-Zyx. Casi al término de la década se pudo disponer por vez primera del *Teatro completo* de Miguel Hernández publicado por Editorial Ayuso. Tocante a representaciones teatrales en los sesenta y setenta, anotan los autores la contrapuesta fortuna que afectó a las piezas *Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire,* pues la escenificación de la primera siempre fue prohibida. En cambio, la segunda unas veces se autorizó, denegándose el permiso en otras.

Situándonos ya en las monografías centradas en Miguel Hernández y su obra literaria, Larrabide y Balaguer se ocupan de las aparecidas desde 1951 hasta 1976 en el capítulo penúltimo de *La censura y Miguel Hernández*. Resultó muy útil para su labor que pudiesen consultar en varios casos no solo su completa tramitación administrativa, y con los informes de lectura correspondientes, sino las galeradas de los libros censurados, comprobándose en distintos casos cómo las tachaduras y las observaciones emitidas por los «lectores» condicionaron la versión definitiva del autor de la monografía.

Así ocurrió, por ejemplo, con los dos libros de Juan Guerrero Zamora, el de 1951, y el de 1955, libros que tantos aspectos de interés contienen, sobre todo porque mucho de lo que puede leerse en ellos suponía en el primer quinquenio de los cincuenta una novedad absoluta, y además introducían informaciones biográficas desconocidas, y logradas de primera mano, así como textos literarios inéditos. Aludo a *Noticia de Miguel Hernández,* y a *Miguel Hernández, poeta (1910-1942),* curiosamente el libro primero redactado después del segundo, pero de aparición anterior, de modo que se tuvo como su anticipo.

A causa de la gran cantidad de datos diversos que han podido, y por supuesto sabido, manejar Larrabide y Balaguer sobre ambos libros, el espacio que se les concede resulta extraordinario, pues rebasa las setenta páginas.

Los autores son muy ponderados y ecuánimes al valorar este par de aportes de tan entusiasta y apasionado hernandista como fue Juan Guerrero Zamora. Recomiendan leerlos de nuevo sin anteojeras sectarias preconcebidas, y por supuesto sin las descalificaciones que se han vertido sobre ellos, lo que implica reivindicarlos en lo que han aportado y en medio del general silencio que se ha cernido y sigue cerniéndose sobre tales páginas. Argumentan que si el melillense ofrece en ocasiones un enfoque que pudo complacer a los censores, y desde una perspectiva que pudo suscribir el franquismo, no habría de juzgársele desde «el mismo sectarismo que se dice combatir» (365).

En la bibliografía del hernandismo ocupa un lugar preferente el libro que Juan Cano Ballesta publicó en 1963 en la editorial Gredos con el título de *La poesía de Miguel Hernández,* y que fue editado de nuevo, con sensibles aumentos, en 1971. No tuvo ese libro problemas remarcables con la censura, que enseguida percibió la finalidad científica del mismo, remarcándose en el dictamen. Aun así, algunas de las problemáticas suscitadas por Miguel Hernández respecto a la religión católica sí fueron objeto de reparos por el censor, lo que no impediría proponer la aprobación del texto.

El paso por la censura de dos libros de Vicente Ramos, a partir de 1966 en modo de consulta voluntaria, es examinado en las páginas siguientes de *La censura y Miguel Hernández.* Se está haciendo alusión al intitulado *Literatura Alicantina (1839-1939),* publicado por Alfaguara en 1966, y al que editó Gredos en 1973 con el título de *Miguel Hernández.* Ese par de libros no ofrecían a los censores dificultades para otorgarles el visto bueno. Con todo, resulta por lo menos curioso que uno de los encargados del dictamen del primero rizase el rizo argumental en un considerando tan pintoresco como el de sacar a la palestra que el autor llegase a plantearse una teoría de la alicantinidad, apostillando la demasía de que ya «era lo único que nos faltaba» (442). Luego anota que el propio Vicente Ramos rechaza dicha teorización, y entonces el censor no titubea en exhibir su complacencia ante esa palinodia.

María de Gracia Ifach, seudónimo literario de Josefina Escolano Sopena, fue autora de un par de contribuciones al conocimiento de la persona y la obra de Miguel Hernández en forma de libro que se sometieron a censura previa, y se publicaron en 1975. La primera, una antología poética de autores que rendían tributo al oriolano, lleva el título de *Homenaje a Miguel Hernández,* y la organizó y prologó conjuntamente con Manuel García García. La segunda fue un libro sobre la biografía y la literatura del poeta que había elaborado en solitario y al que puso la titulación de *Miguel Hernández, rayo que no cesa.* Ambas obras las editó Plaza & Janés.

La primera da ocasión para ilustrar muy bien los males muchas veces inherentes a la autocensura, pues iba a ser el propio editor quien prefiriese no incluir sendos poemas de autores como Celaya, Otero, Carriedo y García López, porque veía en los textos que enviaron a los antólogos un grado de conflictividad que podía dar al traste con la edición del libro. Ese veto preventivo iba suponer que María de Gracia Ifach tuviese que lidiar con los poetas concernidos proponiéndoles otros textos menos «valientes». No se necesitaba ser un lince para que la censura entendiese que la antología puso en bandeja una exaltación de la figura de Miguel Hernández que iba a interpretarse como una clara repulsa del franquismo. Así lo hizo notar un censor, aconsejando que ese libro permaneciese en el albur del silencio administrativo. Respecto a *Miguel Hernández, rayo que no cesa,* uno de los lectores entendió que el calificado de la obra había de ser el de «no denunciable», pese a asegurar que era tendenciosa, y que la autora no escondía su inclinación hacia el «bando rojo», aunque la mostraba de manera sutil. Pese a este inconveniente general, y a otros que apreciaba en varios fragmentos del libro, el Jefe del Negociado de Lectorado especificó que había sido «Aceptado con reparos».

En ese mismo 1975 salió publicado el libro de Manuel Muñoz Hidalgo *Cómo fue Miguel Hernández*. Lo editó Planeta e iba profusamente ilustrado. Un lector hizo la observación de que la obra se había procurado pasar de puntillas sobre la actividad política del oriolano, lo que resulta bien notorio. A su juicio, el libro era susceptible de aprobarse, pero proponía que se le aplicase la fórmula del silencio administrativo, y así fue, porque la resolución iba a ser la de «Silencio». La obra de este murciano educado en Orihuela alcanzó tres ediciones con un total de varios miles de ejemplares en el año de su salida, reeditándose un par de veces más hasta 1978.

Los dos últimos libros censurados de los que dan cuenta Larrabide y Balaguer aparecieron en 1976. Son el de José María Balcells Doménech *Miguel Hernández, corazón desmesurado,* y el de Vicente Ramos *Miguel Hernández en Alicante*. El primero lo editó Dirosa en Barcelona, y el segundo vería la luz en Alicante bajo los auspicios de la colección Ifach. Ambas obras fueron enviadas a los organismos competentes estando ya impresas, y por tanto no se presentaron previamente a consulta voluntaria. Las dos iban a salir indemnes de la Sección del Lectorado, y con el mismo dictamen de no denunciables, expresado con la fórmula de aceptadas «con reparos», en el caso de la primera porque se reproducían pasajes de poemas pertenecientes a libros del poeta cuya importación continuaba denegada, siendo en el caso de la segunda todavía más leves, y por tanto «insuficientes para una denuncia.» (466), como escribió un lector.

Las decenas y decenas de páginas repletas de datos y de comentarios muy precisos convierten esta obra de Larrabide y Balaguer en un tomo muy denso en contenido informativo, reconociendo sus autores que buena parte de su trabajo se vio facilitado grandemente por la cooperación imprescindible de Lorena Cabello Ibáñez, técnico en archivística en el Archivo General de la Administración. No cabe duda de que *La censura y Miguel Hernández* es ya un libro señero y de consulta obligada en la extensa bibliografía del hernandismo. Ha de añadirse también que constituye, por la metodología empleada, un trabajo de referencia en el campo específico de los estudios sobre la actividad censora de las manifestaciones culturales que se produjo durante las décadas de la dictadura del general Franco, y que se empleó de modo bien contundente en los textos de y sobre el poeta de Orihuela, pero asimismo con relación a la efervescencia social que suscitó la icónica figura de Miguel Hernández en los años del período que se conoce como tardofranquismo.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 271-275
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27243

Reseña del libro: Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, María Crego Gómez y José María Fernández Vázquez (eds.) (2022), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*

Laura Gutiérrez Álvarez

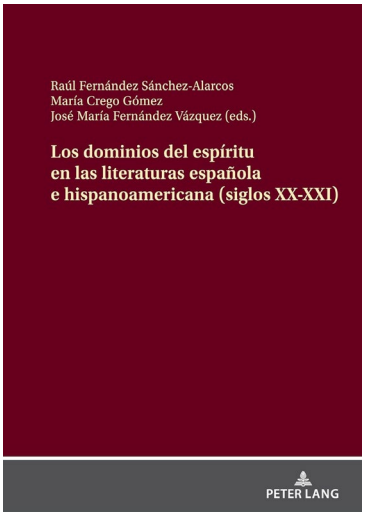
Autoría:
Laura Gutiérrez Álvarez
Universitat Pompeu Fabra, España
laura.gutierreza@upf.edu
https://orcid.org/0000-0002-6182-0200

Citación:
Gutiérrez Álvarez, Laura (2024). «Reseña del libro: Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, María Crego Gómez y José María Fernández Vázquez (eds.) (2022), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 271-275. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27243

Ficha bibliográfica:
Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, María Crego Gómez y José María Fernández Vázquez (eds.), *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, Berlín, Peter Lang, 2022.

© 2024 Laura Gutiérrez Álvarez

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Palabras clave: Literatura española; espiritualismo; siglos XX-XXI

El hombre moderno ha protagonizado y afrentado un gran cúmulo de cambios de diversa índole a lo largo de los últimos años de su existencia, dentro de su propia configuración como personas. A toda esa evolución –o involución, según la perspectiva adoptada, como veremos más adelante– es a lo que presta atención el volumen *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, resultado del congreso celebrado en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla en octubre de 2021 bajo el mismo nombre, editado por Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, María Crego Gómez y José María Fernández Vázquez.

En el presente trabajo se da cuenta, de la mano de diferentes autores, líneas y obras, de cómo se aborda esta crisis axiológica desde la literatura y cómo esta da cuenta del desmoronamiento o elevación espiritual del hombre posmoderno. Para enfrentar tan complejo punto en común, el volumen se divide en tres grandes ejes temáticos: «Conflictos y catarsis del personaje novelesco», «Imaginarios distópicos y luminosos» y «Voces narrativas en torno a la realidad factual y ficticia». Dentro de cada uno de ellos intervienen destacables nombres que estudian y exponen los conflictos de la sociedad y su reflejo en el campo literario y narrativo. Desde la primera página hasta la última se da cuenta de cómo la literatura actúa como espejo y retrato de las consecuencias de la crisis, global y heterogénea, que afecta al mundo actual y que, por supuesto, tiene su representación en –y desde– la creación literaria. No obstante, y para un mejor reflejo de lo que engloba cada uno de esos bloques, creo conveniente destacar de forma concreta el trabajo de determinados autores que, por el tema que abordan y la perspectiva desde la que lo hacen, representan perfectamente la tónica del bloque en el que están incluidos.

Comenzando con la primera parte del libro, titulada «Conflictos y catarsis del personaje novelesco», en esta destaca el trabajo que encabeza la misma, llevado a cabo por Ascensión Rivas Hernández. En su intervención, «Literatura y relaciones familiares. Aportaciones al estudio de la novelística biográfica actual», se ofrece una interesante reflexión sobre cómo dicho género literario actúa en este caso como altavoz para los conflictos humanos actuales, mostrados estos como el resultado de una pugna casi constante entre el tiempo presente retratado en las obras y las raíces de esos protagonistas y narradores en primera persona, los cuales hacen del campo literario un medio de desahogo y conocimiento de sí mismos. En efecto, la literatura actúa para ellos como un medio catártico, tal y como reza en el título del bloque temático aquí abordado, pero también para la figura del lector, ya que esta no se pretende que intervenga en el acto de lectura como un sujeto pasivo, sino que también es responsabilidad suya ir de la mano del narrador en el camino de la comprensión del trauma final. Algo muy enriquecedor de esta intervención es que se abordan tres obras que, aun dentro del mismo género, son totalmente diferentes. Tres familias y situaciones dispares que ilustran cómo en la novela biográfica actual la escritura no es solo un medio o soporte, sino que esta adquiere un carácter purificador, dando lugar a interesantes reflexiones sobre la misma acerca del propio acto de escritura como hacedor de vida. Resulta sugerente observar cómo no solo los autores hablan de sí mismos, sino que la literatura habla también en su caso sobre sí misma, abriendo un sustancioso debate sobre metaliteratura que, fuera de ser un recurso hasta cierto punto desgastado en

los últimos años, ofrece una perspectiva sociológica necesaria para abordar otros géneros y obras.

Dentro del mismo bloque, no puede quedar sin mencionar el trabajo de Daniel García Donoso titulado «Conversión religiosa y novela contemporánea: vida y escritura, ética y retórica en *La mujer nueva* de Carmen Laforet». Eclipsada la producción artística de la autora por lo que supuso *Nada,* tanto en su carrera como en el devenir de la narrativa del pasado y del presente, *La mujer nueva* es una obra importante tanto desde su forma como desde su fondo. Sin dejar de lado las marcas personales de Laforet, que ya dotan a la obra de calidad literaria, la importancia de este título radica, y es en esto en lo que se centra García Donoso, en la nueva dimensión personal de la mujer que se adivina en la obra, girando en torno a la conversión de esta al catolicismo. Conviene recordar, de nuevo, en qué bloque nos encontramos: «Conflictos y catarsis del personaje novelesco». Y es que estos dos asuntos son los que afronta y enfrenta la protagonista de la novela, la cual podría ser perfectamente incluida dentro del subgénero de la novela religiosa. Si bien la obra no puede ser catalogada como autobiográfica, cierto es que hay un conflicto no del todo resuelto entre la parte más ficcional de la historia y el retrato de ese yo autobiográfico. Efectivamente, la autora no habla de sí misma. No obstante, son muchos los puntos en común entre protagonista y autora, tal y como ocurría en *Nada*, a lo que ha de sumarse que, al igual que el trabajo ya mencionado de Rivas Hernández –lo cual refleja la excelente coherencia temática dentro de los diferentes bloques–, la escritura vuelve a actuar como medio de autocomprensión, tanto emocional como mental, por lo que las conexiones entre vida y obra son innegables. Fuera de marcas personales, la obra presenta esa conversión religiosa como una vía para resolver la crisis interna de la protagonista. Sin embargo, la revelación catártica que se anticipa y se desarrolla en la obra no culmina con la liberación final de Paulina deseada por el lector, sino que a esto termina imponiéndose un tono casi funeral, no solo por la presencia constante de la idea de la fragilidad de la vida humana, sino porque la oscuridad nunca llega a abandonar del todo a la protagonista, haciendo que el aparente crecimiento espiritual previo proyectado hacia el exterior termine apagándose en el silencio de lo privado.

El segundo bloque temático es el titulado «Imaginarios distópicos y luminosos», donde se ofrecen interesantes reflexiones, partiendo de la literatura, sobre la visión distópica que el hombre tiene de su contexto más inmediato. En este caso vuelvo a centrarme de nuevo en dos trabajos que ilustran correctamente la temática general y que, además, se complementan el uno al otro de forma que puede extraerse fácilmente una conclusión en común. El primero

de ellos es el llevado a cabo por Teresa Gómez Trueba bajo el título de «Ciudad vs. Desierto: espejismos fractales en los imaginarios apocalípticos de nuestra última novela». De nuevo, apoyándose en diferentes obras, se ofrece un retrato de cómo la sociedad se siente en muchas ocasiones presa dentro del mundo globalizado que reina en el siglo XXI. Todos esos títulos comparten un mismo eje: el concepto de la ciudad como cárcel, no como sinónimo de civilización. Sin embargo, el contrapunto de esta, el desierto, no es igualmente un símbolo de liberación, sino que en esa búsqueda de libertad se encuentra la barbarie y la amenaza, por lo que la tónica general es la del desasosiego que marca la existencia del hombre actual que se siente atrapado en su propia jaula de cristal.

En la misma línea se encuentra el trabajo «De vagabundos y peregrinos: viaje y fundamento en la literatura española contemporánea», de Alonso Varo Varo. De nuevo, el tópico del *homo aviator*. La diferencia entre este tipo de viaje y el anterior, es que los primeros eran más por una necesidad cercana a la supervivencia, física y moral, mientras que estos son más bien voluntarios, buscando acallar ese mencionado desasosiego con las respuestas que se pretenden encontrar en lo desconocido. Estas aventuras se presentan como una odisea, pero ya la mera existencia de los personajes retratados, también procedentes de diversas obras, constituye en sí misma una odisea como tal, por lo que esto ofrece una interesante reflexión sobre la existencia del hombre posmoderno que busca romper con la estructura nihilista y resignada de su vida y que rechaza las verdades universales impuestas. Si bien la naturaleza del tópico del *homo aviator* solía contar con una estructura circular, en estos casos esta se remplaza por una forma rectilínea, como un billete hacia lo desconocido, en muchas ocasiones trágico, en sintonía con la propia cultura trágica de nuestros días a la que se trata de dar respuesta, a veces sin posibilidad alguna.

Para el tercer y último bloque, «Voces narrativas en torno a la realidad factual y ficticia», creo conveniente recoger y destacar el trabajo de Pablo Sánchez en el que se trata el estado de la narrativa de los últimos años, muy en relación con los temas desarrollados a lo largo de todo este ejemplar. El título «Retos de la imaginación novelística hoy: ficción fuerte y ficción débil» da pie a un argumentario que, desde luego, invita a la reflexión sobre qué se encuentra en los frontales de las librerías en este país. Es este trabajo el colofón perfecto de este complejo y completo volumen, ya que, tras haber leído los trabajos previos sobre obras que, en muchas ocasiones, tratan precisamente lo que Sánchez somete a juicio, ahora se puede llevar a cabo un análisis mucho más crítico sobre el papel que juega la literatura en relación con los problemas del hombre contemporáneo. El argumento principal en este caso es que en la narrativa actual se ha ido tendiendo a lo que él llama «ficción débil». Ese

debilitamiento se debe al reciclaje de hechos reales como fuente de inspiración. Si bien la literatura indudablemente bebe de la más estricta realidad, su consideración es que el éxito de la novela histórica o biográfica, entre otras, ha dado lugar a un descuido de la naturaleza crítica de la literatura. El autor defiende ahora la complejidad de entramar historias, del cultivo de la imaginación y la creatividad, en lugar de, como él dice, simplemente trasladar al papel hechos facticios que no requieren mayor producción y que, sin embargo, es lo que se exige, frecuentemente, desde el mundo editorial en sintonía con la oferta-demanda. Afrontar lo real desde un modelo ficcional no es lo que el autor llama «egocentrismo demiúrgico», sino que, como se defiende desde la tónica común de este libro, comprender nuestro contexto más inmediato es una vía que nos ofrece directamente el arte de narrar, en el más amplio sentido de la palabra, puesto que someter al ojo crítico lo que nos rodea es una postura necesaria y es, además, un camino al que tenemos acceso desde la literatura, ya sea facticia o ficticia, pero que, de cualquier manera, no debe nunca descuidar la estética, el debate y el entendimiento.

Así, estamos ante un entramado de posturas, argumentos y conclusiones que no buscan otra cosa que exponer el punto de vista que el arte ha adoptado en torno a los problemas que afectan a la sociedad del siglo XXI. La literatura sigue, pues, cumpliendo su función social de ser un reflejo de lo que es el hombre de su tiempo, pero sin descuidar todo el proceso creador ni lo que es su tarea de consumo en sí, ya que, como se demuestra en los trabajos aquí recogidos, esta va más allá de ser un objeto lúdico. Todo esto pone de manifiesto que la experiencia de la lectura y la composición literaria se acercan en muchas ocasiones al plano de lo religioso o espiritual, y es a ese plano de existencia al que deberemos recurrir en ocasiones para, quizá, dar solución a muchos de los problemas que acontecen en lo más estrictamente terrenal.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 277-281
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27044

Reseña del libro: Elios Mendieta (2023), *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*

Luis DELTELL ESCOLAR

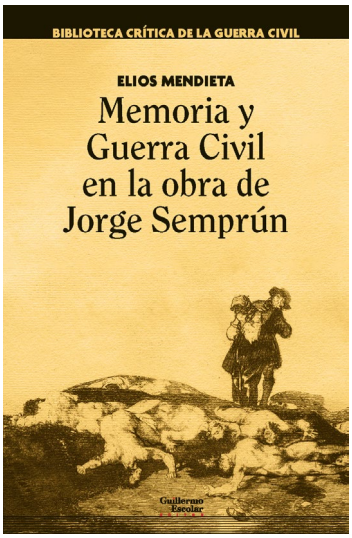
Autoría:
Luis Deltell Escolar
Universidad Complutense de Madrid, España
ldeltell@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-5230-1409

Citación:
DELTELL ESCOLAR, Luis (2024). «Reseña del libro: Elios Mendieta (2023), *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 277-281. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27044

Ficha bibliográfica:
Elios Mendieta, *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2023, 242 pp.

© 2024 Luis Deltell Escolar

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Palabras clave: Jorge Semprún; literatura autobiográfica; Guerra Civil; España

Vivir y escribir son dos verbos indiscernibles cuando se afronta el análisis de la obra creativa del polifacético autor español Jorge Semprún (1923-2011). Nacido en plena dictadura militar de Miguel Primo de Rivera, a los 12 años se vio obligado a exiliarse con su familia por el inicio de la Guerra Civil, y solo cuatro años después, en plena II Guerra Mundial, se enroló a la resistencia francesa contra el invasor nazi. Fue detenido por la Gestapo a finales de 1943, y enviado posteriormente al campo de concentración de Buchenwald, donde pasó más de un año hasta que el *Lager* fue liberado por el Ejército norteamericano. De vuelta en París se unió a la disciplina del Partido Comunista Español, y en 1953 pudo, tras diecisiete años, volver a España, aunque de forma oculta, como militante clandestino de la organización con sede en el exilio. Tras su expulsión del partido liderado por Santiago Carrillo se dedicó a la creación

artística, con especial éxito en la literatura, y en 1988 volvió a su país natal para convertirse en ministro de Cultura socialista, hasta 1991, cuando dimitió. Tras ello, volvió a París, donde residió hasta su muerte, acaecida dos décadas después. Se trata de una figura que ha suscitado notable interés en la crítica, especialmente su faceta literaria, y que supo convertir en material narrativo las continuas experiencias vitales que le convirtieron en un gran protagonista del pasado siglo.

El investigador y docente Elios Mendieta ha dedicado una monografía a la obra del autor publicada en el año de su centenario, en la editorial académica Guillermo Escolar, con el título de *Memoria y Guerra Civil en la obra de Jorge Semprún* (2023). Lo primero que se debe resaltar es que el autor ponga su atención en dos facetas de la creación sempruniana que, hasta la fecha, han sido muy poco trabajadas, al menos con la profundidad que se merece. Por una parte, se trata de la importancia de la Guerra Civil en su obra, pues, aunque Semprún se vio obligado a exiliarse por el avance de las tropas sublevadas, el suceso traumático fue un motivo de pensamiento durante gran parte de su vida. Por otra parte, Mendieta trabaja en profundidad la obra cinematográfica del creador madrileño, lo que resulta justo por la variedad y notable calidad de los proyectos fílmicos en los que participó, ya sea como guionista o, incluso, como director.

En primer lugar, la Guerra Civil no constituye el centro absoluto de la reflexión en ningún texto literario publicado por el autor en su vida, pero sí que aparecen sus consecuencias en obras como *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) o *Adiós, luz de veranos…* (1998) como recuerda el investigador de la Universidad Complutense de Madrid. También aparece el motivo de la contienda civil española en su obra dramática, como se analiza en este ensayo, en obras como *Soledad* (1947) o ¡Libertad para los 34 de Barcelona! (1951), dos obras propagandísticas escritas por un joven Semprún cuando este era un estalinista destacado –como demuestra el ensayista con citas pertinentes extraídas de las memorias y obras literarias de Semprún– y cuyo estudio revelan el alto grado de implicación política que poseía el veinteañero.

En segundo término, la monografía dedica un amplio espacio a profundizar en la faceta cinematográfica del autor, apenas trabajada en el contexto hispánico, si se exceptúan libros como *Las dos memorias de Jorge Semprún y otros documentales sobre la Guerra Civil Española* (Renacimiento, 2021), de Jaime Céspedes Gallego, un volumen con el que Mendieta reconoce su deuda, pues el autor, catedrático de la Université de Orleans, es uno de los grandes especialistas internacionales en la obra de Semprún. También se presta atención a los guiones escritos por el creador madrileño, desde su debut con el libreto

de *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, 1966), de Alain Resnais, en el que Semprún evoca alguna de sus experiencias como clandestino en la Madrid rancia y pacata del franquismo, hasta sus últimos trabajos para telefilmes. No olvida Mendieta la alusión a la película *Las rutas del sur* (Les routes du Sud, 1978), uno de los mayores fiascos en el séptimo arte de Semprún, de la que siempre renegó, ya que la visión que el director norteamericano tenía sobre la Guerra Civil era obsoleta e idealizada, en palabras del guionista, lo que provocó que no se sintiese identificado con lo que veía en las imágenes pese a haber acertado originariamente el encargo.

No obstante, el binomio Guerra Civil y cine en Jorge Semprún no está completo sino se analiza el filme *Las dos memorias* (1974), una auténtica *rara avis* en la producción de Semprún, de la que este renegó durante más de tres décadas, y que constituye su única experiencia tras la cámara. Carmen Claudín, hija del inseparable amigo de Semprún Fernando Claudín, y que aparece como personaje en el documental, reconoce –en la entrevista que le hace el autor y que se incluye en el ensayo (168)– que el trabajo de dirección no es notable, lo que provocó ciertas burlas, aunque sin mala intención, en el equipo de trabajo, formado por figuras tan destacadas como Chris Marker. Esta cinta no pudo estrenarse en España hasta bien entrada la democracia, y tuvo una acogida modesta en cuanto a público y crítica, aunque con algún texto muy laudatorio como el que le dedicó el joven crítico cinematográfico David Trueba, en *El País*, en un pase de la película en 1978, dos años antes de que este debutase como director de largometraje con Ópera Prima (1980).

El documental de Semprún es analizado en profundidad en el último de los tres capítulos del libro. El primero de ellos es el más genérico, y lleva el título de «Vida y Evolución de la Guerra Civil en el pensamiento de Jorge Semprún», y en este se construye una semblanza biográfica y artística del autor en relación a la Guerra Civil. Mendieta defiende que es un suceso sin el que no se puede entender su trayectoria posterior personal y creativa, ya que el exilio se convierte en un estigma que le acompaña el resto de su vida. No solo muestra esto el hecho de que viviese en Francia, con apenas interrupciones, desde 1939 hasta 2011, cuando fallece; también lo constata la elección del francés como idioma de sus trabajos. Solo excepcionalmente, recuerda el investigador, Semprún redactó su obra en la lengua natal. De hecho, no fue hasta 2003, cuando el escritor cumple ochenta años, cuando ve la luz su primera novela escrita en español, *Veinte años y un día*, que es, sin duda, su ficción literaria donde el conflicto civil que tuvo lugar entre 1936 y 1939 tiene mayor importancia. Esta es una obra en la que recurre a la invención sin complejos, pero donde también se cuelan muchos recuerdos del escritor relacionados con

su infancia madrileña, el conflicto civil y la época de posguerra, y en el que aparecen algunos personajes reales, como Fernando Sánchez Dragó, Dionisio Ridruejo, Domingo Dominguín o Javier Pradera, entre otros.

Titulado «Elogio a Mnemósine: la importancia de la memoria en su obra», el segundo capítulo es el de mayor rigor académico, ya que Mendieta, investigador dedicado a áreas como la Literatura Española, la Literatura Comparada o la Historia del Cine, emplea herramientas de estas disciplinas y contiguas como la Teoría de la Literatura o la Estética para analizar la importancia mayúscula que la temática de la memoria tiene en toda su obra, ya proceda esta del ámbito de la literatura, el cine o el teatro. Se trata de un bloque riguroso, en el que se apoya del pensamiento de autores como Paul Ricoeur, Jacques Rancière o Maurice Blanchot, entre otros. Quizá, en estas páginas centrales del monográfico se nota en exceso la influencia del pensamiento galo de la segunda mitad del pasado siglo, pero lo cierto es que, como recalca el autor, también el propio Semprún conoció a muchos de estos pensadores y entró en contacto con ellos. Destaca, además, el bloque dedicado a estudiar la controversia sobre la representación y narración del Holocausto existente hasta la actualidad, a lo que Semprún, como conocedor de la disciplina literaria y fílmica y superviviente de Buchenwald, dedicó notable atención en su obra escrita y conferencias impartidas.

Por último, como se dijo, el tercer capítulo es el dedicado al estudio en profundidad de *Las dos memorias*, el documental estrenado en salas francesas hace justo medio siglo. Es difícil conocer a ciencia cierta cuáles fueron las causas del posterior olvido al que Semprún condenó a su único trabajo como director, ya que es cierto que le dedicó un notable esfuerzo, llegando a grabar numerosas horas de entrevistas, aunque el metraje final de la cinta estrenase se quedase en 141 minutos. Se trata de un trabajo en el que el novel cineasta entrevista a numerosos testigos de la Guerra Civil española, mayoritariamente del bando que resultó perdedor, aunque no solo, pues también aparecen con declaraciones uno de los pesos de Falange España durante la guerra, Dionisio Ridruejo, o el líder del partido Confederación Española de Derechas Autónomas, CEDA, José María Gil-Robles, aunque lo cierto es que ambos ya habían puesto tierra de por medio con el franquismo cuando se llevan a cabo las entrevistas, en el verano de 1972. El documental se centra en las luchas internas en el seno de las fuerzas que formaban el Frente Popular durante la guerra, y que tuvieron su apogeo en los hechos de mayo de 1937 en Barcelona. *Poumistas* y anarquistas, por una parte, con entrevistas a Wilebaldo Solado, José Peirats o Federica Montseny; y comunistas y estalinistas por la otra, con Santiago Carrillo como principal voz. Revolución o guerra. Lo cierto es que se trata de un documental

muy especializado, por lo que el estudio de Mendieta acerca al espectador no versado a una realidad no excesivamente conocida.

Por todo ello, la obra del investigador Mendieta supone una aportación más que interesante y útil sobre algunos de los motivos y obras que aún no habían sido lo suficientemente explotados, e invitan al lector a continuar indagando en las dotes creativas de uno de los inequívocos protagonistas del convulso siglo XX europeo. Muy recomendable, también, para todos aquellos interesados en el estudio comparado de disciplinas como Literatura y Cine.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 41, 2024, pp. 283-288
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26609

Reseña del libro: David Río (ed.), *La expansión y revisión de un mito. El oeste norteamericano en la literatura española*

Alfredo Moro Martín

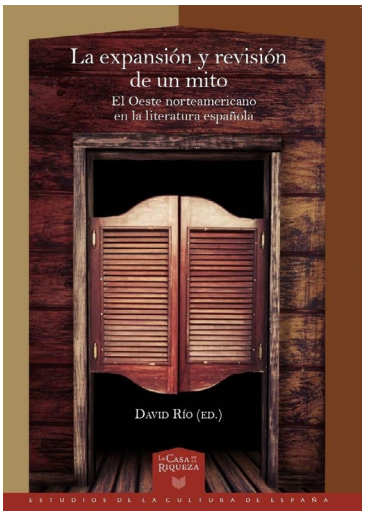
Autoría:
Alfredo Moro Martín
Universidad de Cantabria, España
alfredo.moro@unican.es
https://orcid.org/0000-0002-3652-9753

Citación:
Moro Martín, Alfredo (2024). «Reseña del libro: David Río (ed.), *La expansión y revisión de un mito. El oeste norteamericano en la literatura española*», *Anales de Literatura Española* (41), pp. 283-288. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26609

Ficha bibliográfica:
David Río (ed.), *La expansión y revisión de un mito. El oeste norteamericano en la literatura española*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2023, 359 pp. ISBN 978-84-9192-341-1

© 2024 Alfredo Moro Martín

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/.



Palabras clave: Oeste norteamericano; literatura española; cine

El grupo de investigación *Re-West* (*Research in Western American Literature and Culture*) cuenta con una dilatada trayectoria en el ámbito de la literatura y cultura estadounidenses, particularmente en el estudio de la cultura y literatura del Oeste norteamericano. Esta trayectoria se remonta a 1997, año en el que el grupo de investigación articuló un proyecto dedicado al estudio de las literaturas minoritarias de los Estados Unidos. A ese proyecto de investigación inicial han ido sumándose otros muchos, todos centrados en el análisis del imaginario del Oeste en la literatura y en el cine, así como sus múltiples proyecciones y trasvases culturales, lo que ha permitido al grupo obtener el reconocimiento del Gobierno Vasco como grupo de investigación consolidado durante al menos tres periodos distintos (2010-2012, 2013-2015, 2016-2021).

El largo camino recorrido por *Re-West* habla bien a las claras de la excelencia académica y del grado de especialización de sus integrantes. Estos han dado forma –capitaneados por el alma máter del proyecto, el catedrático David Río– a este volumen, *La expansión y revisión de un mito. El oeste norteamericano en la literatura española*, primorosamente editado por la editorial Iberoamericana-Vervuert en su colección *La casa de la riqueza– Estudios de la cultura de España*, una colección del todo indispensable en el análisis académico de la cultura española y su proyección internacional.

Como señala el propio David Río en la introducción al volumen, hasta la fecha no se ha publicado estudio alguno sobre la presencia del Oeste en el imaginario de la literatura española, ausencia que resulta sorprendente habida cuenta de los intensos vínculos entre España y el Oeste norteamericano, conexión que abarca desde las exploraciones pioneras de Álvar Nuñez Cabeza de Vaca hasta los numerosos rodajes de cine del Oeste en nuestra geografía. Precisamente los *Naufragios* del explorador español abren la primera parte del volumen, centrada en la expansión del mito del Oeste desde los primeros contactos entre España y el continente americano, y el desarrollo de estos durante los siglos XIX y XX. María del Carmen Gómez Galisteo, que ya dedicó una excelente tesis doctoral al explorador español y que cuenta con una sólida trayectoria investigadora dedicada al análisis comparativo de los relatos de exploración españoles y anglófonos, ofrece un lúcido análisis de la representación del Oeste norteamericano por parte del explorador español, el primer encuentro documentado de la cultura española y europea con el Oeste norteamericano. Gómez Galisteo destaca lo excepcional de la crónica de Cabeza de Vaca, pues en lugar de narrar sus logros, nos muestra una historia de las amarguras de su periplo, si bien un discurso sobre el fracaso del mismo tampoco resultaría posible por sus implicaciones legales respecto a la corona castellana. Para Galisteo, los naufragios reflejan a su vez «la dificultad de encontrar un género literario que pueda expresar fielmente la inconmensurabilidad del Oeste» (38), lo que llevaría a Cabeza de Vaca a dificultosos equilibrios identitarios en su relato.

El artículo de Aitor Ibarrola-Armendariz analiza en gran detalle el reflejo literario de las estrategias del colonialismo por asentamiento en la narrativa de Esteban Hernández y Fernández –popular autor durante el siglo XIX, hoy en día olvidado–, concretamente en su novela *Los hijos del desierto* (1876), una de las primeras novelas del XIX español ambientada en el Oeste norteamericano. Ibarrola analiza muy acertadamente la presencia de estas agresivas estrategias de colonización en la narrativa de Hernández y Fernández quien, pese a su interés por las tribus nativas y por los efectos de la colonización europea sobre las mismas, «no llega a escapar a una serie de influencias y dinámicas que,

en último término, contribuyen al colonialismo por asentamiento» (67). Por su parte, Christopher Conway, profesor de la University of Texas, analiza la presencia de las novelas populares del Oeste en el periodo 1898-1936, que la historiografía literaria española habitualmente asocia con la Edad de Plata. Conway realiza un detallado análisis de la literatura serial de este periodo, centrando la mirada en la serie *Fitz-Roy el pequeño Cowboy*, del librero Lluis Millà i Gàcio, dirigida fundamentalmente al público juvenil. Conway, que subraya la naturaleza eminentemente conservadora de esta serie dado el contexto editorial en el que se inscriben los títulos, realiza una interesante y detallada lectura histórica de la obra de Millà i Gàcio, atendiendo a las particularidades del contexto socio-económico en el que esta se sitúa.

Prosiguiendo con el estudio de los géneros populares, Fernando Eguidazu centra su artículo en los bolsilibros de mediados del siglo XX, una de las principales fuentes de ocio de la sociedad española de la época. Eguidazu realiza un interesante recorrido por la labor editorial de casas como Bruguera o Cíes, que apostaron decididamente por el género del Oeste gracias a su popularidad cinematográfica, lo que propició la extensa colaboración de autores como Mallorquí, Lafuente Estefanía, González Ledesma y otros, que Eguidazu analiza en gran detalle. Por otro lado, los capítulos de Mary S. Vázquez y González Navajas examinan la presencia del imaginario del Oeste en la obra de dos autores canónicos de la literatura española del siglo XX, Ramón J. Sender y Camilo José Cela. Sender, con su obra *El bandido adolescente* (1965) ofrece, tal y como señala Vásquez, una contranarrativa a la construcción cultural y social del mito de Billy el Niño, mientras que Camilo José Cela subvierte el modelo épico clásico en su *Cristo Versus Arizona* (1988), novela en la que, tal y como subraya Navajas, Cela articula una contraépica del Oeste para efectuar una mordaz crítica del fracaso civilizatorio y de la necesidad de redención espiritual del Oeste norteamericano. Finalmente, la primera parte del volumen se cierra con el excelente artículo del profesor Guijarro, que desentierra la hasta ahora poco estudiada presencia del imaginario del Oeste en la poesía de Pedro Salinas, Gabriel Celaya y José Luis Panero, destacando cómo el Oeste «es un fenómeno de dimensiones globales y transnacionales» (184).

La segunda parte del volumen, titulada «Un Oeste plural y renovado: visiones contemporáneas» centra la mirada en la pervivencia y transformaciones del género en la actualidad, proporcionando al lector una atractiva miríada de perspectivas sobre el western que lo sitúan dentro de la cultura contemporánea. Manuel Pérez Jiménez ofrece una interesantísima lectura de la presencia del Oeste norteamericano en algunas obras teatrales contemporáneas, concretamente en *Las hermanas de Búfalo Bill* (1972) de Manuel Martínez Mediero, en

En la cuerda floja (Balada del tren fantasma) (1974), del siempre inclasificable Fernando Arrabal, *Arizona* (2006) de Juan Carlos Rubio y, finalmente, *El deseo de ser infierno* (2010), de Zo Brinviyer. Pérez Jiménez realiza un análisis exhaustivo del empleo del imaginario del Oeste como herramienta de sátira refractaria de la sociedad española de turno, sea esta el tardofranquismo en el caso de Martínez Mediero o la recién inaugurada Transición en el de Arrabal; pero también de la política migratoria estadounidense actual en el caso de Rubio o su sistema penitenciario en la dramaturgia de Brinviyer. En los tres casos, el Oeste se presenta como una útil herramienta de denuncia política de una clara especularidad y de una referencialidad no demasiado encubierta a ojos del espectador/lector.

Por su parte, Ángel Chaparro analiza con el acierto que le caracteriza la clara presencia del imaginario del Oeste, concretamente del estado de Nevada, en la novela *Nocilla Dream* (2006), del escritor español Agustín Fernández Maíllo. Chaparro, que desgrana la gran complejidad narrativa y simbólica de la novela de Fernández Maíllo, muestra con claridad cómo la elección escenográfica propicia un claro diálogo entre culturas a veces no convergentes, así como el retrato de la tensión entre extremos y el «enredo postmoderno de la identidad» (212), ofreciendo al lector una novela en la que se teje una relectura «que renueva el Oeste arquetípico» (226). Andoni Cossío y Martin Simonson, dos reconocidos expertos en la ficción fantástica, dedican su capítulo a la novela *El secadero de iguanas* (2011). Cossío y Simonson categorizan la novela de Andreu como *weird western*, género híbrido que mezcla la ficción apocalíptica con algunos aspectos clásicos del mundo del western. De este modo, la fuerte maleabilidad y la capacidad evocadora del género del Oeste (233) permiten a Andreu transitar sendas que subvierten directamente algunos aspectos estructurales del género como el papel de la masculinidad tradicional, la marginalización de los personajes femeninos o la racialización de la otredad. Todas estas cuestiones son abordadas por Cossío y Simonson en gran detalle, constatando la más que razonable adscripción de la novela de Andreu al subgénero del *weird western* y a la producción de otros autores españoles que han surcado las aguas de este subgénero a lo largo del siglo XXI.

Raúl Montero Gilete analiza en su contribución la presencia del imaginario del Lejano Oeste americano dentro de la literatura infantil contemporánea. Tras un detalladísimo análisis de los ecos del mundo del Oeste en la literatura infantil, Montero Gilete centra la mirada en *Cabeza nublada y pies ligeros* (2018), de Miguel Ángel Villar Pinto. Montero vincula con acierto la obra de Villar Pinto con las corrientes más realistas de la narrativa infantil, y lo hace también con el género de la novela de formación o *bildungsroman*, pues los dos

personajes centrales que dan título a la obra deberán someterse a una serie de ritos de paso que ofrece una pedagogía especular para los jóvenes lectores de la novela. Por otro lado, Iker González-Allende, investigador de la University of Nebraska, estudia en su artículo la cultura de la violencia en *El mapa de los afectos,* de la escritora Ana Merino, afincada en el Medio Oeste americano y ganadora del Premio Planeta. González-Allende estudia el complejo retrato de las vivencias americanas de la protagonista, una profesora española en Iowa, que se erige como observadora privilegiada de aspectos como la violencia de género, el racismo o la militarización de la sociedad norteamericana, criticando duramente la hipocresía y la doble moral de esta última, a las que la autora contrapone «la bondad y la preocupación por los demás como medidas necesarias para construir una sociedad más igualitaria y humana» (286).

Amaia Ibarraran analiza la novela *Pioneras* (2020) de la catalana Silvia Coma. Ibarraran inscribe su análisis de la novela en la dialéctica Viejo Oeste/ Nuevo Oeste, analizando como, pese a la presencia de algunos tropos estructurales muy propios de la concepción del Oeste más tradicional, la segunda novela de Coma muestra un Oeste plural y diverso, no necesariamente rural, y habitado por hombres y mujeres de diversas procedencias. Tal y como Ibarraran analiza en detalle, Coma se sirve de este Oeste diverso para darle la vuelta a algunas de las características que el lector asocia tradicionalmente con el Oeste clásico. Así, María, la protagonista, es definida por su papel activo, más asociado en el western tradicional con el género masculino, mostrando una nueva mujer libre y empoderada). Este empoderamiento femenino se traslada también a las mujeres indias, envidiadas por la protagonista, que admira en ellas su libertad personal y sexual. A su vez, la tendencia de la novela de Coma hacia el Nuevo Oeste se fundamenta también en el retrato diverso, en el que se retratan otros colectivos habitualmente excluidos del Viejo Oeste, como los afroamericanos o los propios migrantes españoles, presentes en el Oeste desde los tiempos de Álvar Nuñez Cabeza de Vaca. Todas estas características llevan a Ibarraran a definir la novela de Coma como una novela de carácter pionero al «alejarse de algún modo de las corrientes narrativas españolas de las últimas décadas» (306).

David Río, editor del volumen, cierra esta segunda parte del mismo más centrada en la pervivencia del mito del Oeste en la narrativa española contemporánea analizando la renovación del western clásico en *Basilisco* (2020), de Jon Bilbao, quizás el mayor renovador del género del Oeste en la narrativa contemporánea en lengua castellana. En su análisis, Río enmarca la narrativa de Bilbao dentro de la línea de proyectos renovadores del universo del Oeste que tienen lugar fuera de las fronteras de los Estados Unidos, lo que, en palabras

de Río, supone un «testimonio creciente de la consolidación transnacional del género» (310). Esta consolidación transnacional ha transitado la senda de la deconstrucción de algunos de los elementos tradicionales del género, integrándolos en nuevos espacios narrativos, algo que la narrativa de autores como Sebastian Barry, Carys Davies, Téa Obreht o Hernán Díaz en el contexto internacional, y Santiago Mazarro, Francisco Serrano, Juan Lekue o la propia Silvia Coma en el contexto español, evidencia. Para Río, la novela de Bilbao «posiblemente […] sea la que mejor encarna este espíritu donde se combinan la reivindicación del género con la búsqueda de sus debilidades y contradicciones» (310), convirtiendo a *Basilisco* en «una obra fronteriza en muchos sentidos» (311), particularmente en la dimensión metaficcional del texto, que trabaja muy acertadamente la exploración narrativa del concepto de ficción a través de un relato con múltiples niveles narratológicos, en el que destaca el diálogo entre la narrativa marco, que podría enmarcarse dentro del género de la autoficción, y la propia historia de John Dunbar, que articula la narrativa más propia del Oeste. Este «constante juego de duplicidades y trasvases continuos entre los dos grupos de relatos» (315) incita al lector a una lectura distanciada y revisionista del propio género del Oeste, algo que resulta perfectamente coherente con el tono sombrío de la novela en general, que Río muy acertadamente vincula con el género gótico y con las novelas de Cormack McCarthy (320). Para Río, *Basilisco* es, ante todo, un western revisionista, postmoderno y metanarrativo (323) y supone una contundente muestra de la «posibilidad de escribir literatura de vanguardia sobre el Oeste norteamericano y su mitología más allá de las fronteras de los Estados Unidos» (324), juicio con el que el autor de esta reseña coincide plenamente.

El volumen se cierra con una sección final, «el Oeste con voz propia», en la que se da voz a algunos de los autores abordados en las secciones más analíticas del mismo como Ana Merino, que dedica un capítulo a su experiencia como escritora y docente en el Medio Oeste, o Pedro Andreu, entrevistado por Andoni Cossío y Martin Simonson, que revela algunas de las claves de su narrativa ya analizadas anteriormente por ambos autores en el capítulo que dedican a *El secadero de iguanas*. Como colofón, Luci Romero publica una selección poética de su obra *Western*, aparecida en la editorial Delirio de Salamanca en 2016, cerrando este extraordinario volumen con un claro reflejo de la vitalidad del western en la literatura española y en todos sus géneros, desde la narrativa a la poesía, y desde las más remotas crónicas de exploración a la creación contemporánea.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

ISSN 0212-5889