Anales de Literatura Española

N.º 43, 2025

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 de redacción
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 científico
Joaquín Álvarez Barrientos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Isabel Clúa Ginés, Universidad de Sevilla, España
Francisco Javier Díez de Revenga, Universidad de Murcia, España
Pura Fernández Rodríguez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Ana María Freire López, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España
Salvador García Castañeda, Ohio State University, United States
David T. Gies, University of Virginia, United States
José M. González Herrán, Universidad de Santiago de Compostela, España
Araceli Iravedra Valea, Universidad de Oviedo, España
Mónica Jato, University of Birmingham, United Kingdom
Francisco José Martín, Università di Torino, Italia
María Dolores Martos Pérez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España
Piero Menarini, Università di Bologna, Italia
César Oliva, Universidad de Murcia, España
María Payeras Grau, Universitat de les Illes Balears, España
María Dolores Romero López, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
Leonardo Romero Tobar, Universidad de Zaragoza, España
Santos Sanz Villanueva, Universidad Complutense de Madrid, España
María del Carmen Simón Palmer, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España
Adolfo Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, España

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA
Núm. 43 (2025)

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: Imprenta de la Universidad de Alicante

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

Marta Covisa Andarias
Las novelas de Urbano y Simona (1923) en su contexto literario: el amor, pedagogía vitalista 9

Álvaro Cueli Caro
El espacio literario de Blanchot en la poética de Romero Murube 29

Sofía Dolzani
Formas de la melancolía en Juan José Millás 45

Mónica Fernández Herrera
Luis Mateo Díez y la Fundación Sierra Pambley 67

Alain Íñiguez Egido
El carnaval y lo grotesco en *La pared de tela de araña*, de Tomás Borrás: distorsión estética y violencia discursiva 89

Diana Roxna Jorza
Buscando modelos, creando mitos: la idealización del compañero inglés en las novelas cortas de Carmen de Burgos 113

Maria Maffei
Manuel Álvarez Ortega y José Ángel Valente: poéticas paralelas hacia un mismo fulgor 133

Ángela Martínez Fernández
Natacha (1930) y el determinismo de la mujer obrera 151

Raúl Molina Gil
Los orígenes de la heterogeneidad en la poesía española del siglo XXI: inercias figurativas, desarrollos temáticos y oleadas creativas (1997-2006) 171

Pablo Úrbez Fernández
Fuentes dramáticas susceptibles de influir en el cine biográfico español del primer franquismo: visión panorámica y estudio bibliográfico 195

RESEÑAS

Cecilio Alonso
Reseña del libro: Jean-F. Botrel, *Libros e impresos sin fronteras. Estudios sobre historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)* 237

María Ángeles Chavarría Aznar
Reseña del libro: Elia Saneleuterio, *La palabra subterránea: Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro* 249

Celia García-Davó
Reseña del libro: Rafael Alarcón Sierra (ed.) (2024), *Mercedes de Prat. Poesía completa* 253

Amanda San Román Sastre
Reseña del libro: Emilio José Ocampos Palomar y Dolores Romero López (eds.) (2024). *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata* 257

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 9-27
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29050

Las novelas de Urbano y Simona (1923) en su contexto literario: el amor, pedagogía vitalista

Love, vitalist pedagogy: *Las novelas de Urbano y Simona* (1923) in its literary context

Marta Covisa Andarias

Autoría:
Marta Covisa Andarias
Universidad Complutense de Madrid, España
mcovisa@ucm.es
https://orcid.org/0000-0001-6420-8810

Citación:
Covisa Andarias, Marta (2025). «*Las novelas de Urbano y Simona* (1923) en su contexto literario: el amor, pedagogía vitalista», *Anales de Literatura Española*, (43), pp. 9-27. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29050

Fecha de recepción: 30/12/2024
Fecha de aceptación: 18/02/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Marta Covisa Andarias

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 analiza desde un punto de vista temático las novelas *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923), de Ramón Pérez de Ayala en torno a la propuesta educativa que en ellas se plantea, influida por el vitalismo filosófico. El principal objetivo será estudiar este aspecto en relación a las propuestas del reformismo educativo de comienzos del XX, base del proyecto político que trató de llevar a cabo la generación de 1914, en la que podemos encuadrar a Pérez de Ayala. En las novelas, de la reivindicación de una educación sexual y amorosa, el escritor pasa a plantear la necesidad de una educación integral que considere la totalidad del individuo, incluidas la sexualidad, la emoción y la afectividad. En ese sentido, se expone la relación con la novela *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno, como antecedente con el que Pérez de Ayala dialoga y respecto a la que pretende superar su sentido trágico.

Palabras clave: Novela novecentista; Vitalismo; Ideas pedagógicas; Educación sentimental; Unamuno; Pérez de Ayala; *Los trabajos de Urbano y Simona*; *Luna de miel; luna de hiel*; siglo XX.

Abstract

This article analyses from a thematic point of view the novels *Luna de miel, luna de hiel* and *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923), by Ramón Pérez de Ayala, in terms of the

educational proposal put forward in them, influenced by philosophical Vitalism. The aim will be to study this aspect in relation to the proposals of educational reformism at the beginning of the 20th century, the basis of the political project which the generation of 1914, in which Pérez de Ayala could be included, tried to carry out. In the novels, beginning with the claim for sexual and love education, the writer goes on to propose the need for an integral education that considers the entirety of the individual, including sexuality, emotion and affectivity. In this sense, we will try to present the relationship with Unamuno's novel *Amor y pedagogía* (1902), as an antecedent with which Pérez de Ayala dialogues and seeks to overcome its tragic sense.

Keywords: Novecestista Novel; Vitalism; Pedagogical Ideas; Sentimental Education; Unamuno; Pérez de Ayala; *Los trabajos de Urbano y Simona*; *Luna de miel; luna de hiel*; 20th century.

Introducción

En 1923 Ramón Pérez de Ayala publica las novelas *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*, recogidas posteriormente por Andrés Amorós en un volumen unitario al que dio el título de *Las novelas de Urbano y Simona*, alegando, con buen criterio, que lo único que justificaba publicar ambas obras separadas era el interés editorial. Esta dilogía pertenece a la que el crítico calificó como la «segunda época» en la obra de Pérez de Ayala, caracterizada por el tratamiento de temas universales. El propio escritor se referiría a ello en el prólogo a la tercera edición de *Troteras y danzaderas*, publicada en Buenos Aires en 1942[1], en el que alude a su intento de «recreación en presente de algunas de las normas vitales» (17). Tal como él mismo expresaba, en su obra el presente concreto español entraña un fondo de (al menos así lo pretendía) alcance universal, o lo que es lo mismo, el acceso a lo general necesita de unas formas individuales, concretas, en las que hacerse patente. Ese es, tal vez, el fin estético por antonomasia al que apunta la obra del escritor asturiano. Por supuesto, no es una idea nueva ni lo era para Pérez de Ayala; basta recordar a su maestro Clarín: «Cuando la filosofía se llama Pepita Jiménez no se olvida jamás» (1881: 307). Lo mismo encontramos en

1. Este prólogo no ha estado exento de polémica entre los estudiosos del escritor, debido a la interpretación *a posteriori* que Pérez de Ayala realiza de toda su obra publicada. Para Amorós, responde a una reconstrucción, si no interesada, sí artificial del plan narrativo que Ayala se había marcado (1972: 199-200); Prieto Jambrina, en cambio, considera que la lectura que el autor da de su obra se ajusta bien a los resultados de su escritura (1998: 11). Para F. J. Martín, este prólogo se inserta dentro del contexto específico del exilio español, con el fin de «limpiar» su imagen y preparar su vuelta a España (2001: 207-208).

las siempre evocadoras palabras de Unamuno, «abrigo cada vez más la convicción de que nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos. Es concreta» (1982: 256). En la concreción, y más específicamente en la vida española, es donde van a fijarse estos autores.

Así, se ha querido ver en la producción narrativa de Pérez de Ayala un progresivo alejamiento del esteticismo de sus primeras novelas, en sintonía con el carácter modernista, para sustituirlo por los valores del vitalismo filosófico (Macklin, 1980). No es nuestra intención redundar en la problemática derivada de las generaciones literarias, aun siendo en el caso de Ayala un tema casi inevitable al tratarse de un autor que, plenamente integrado en su generación, reconoce y alaba la herencia de los escritores anteriores, con los que mantiene además amistades duraderas. En su evolución estética e ideológica, no puede decirse con propiedad que haya una voluntad de ruptura con el 98 (Sobejano, 1967: 593 y ss.). Como resume Paul Aubert, «sumando influjos y filiaciones llegamos al fin y al cabo a una galaxia institucionismo-regeneracionsimo-modernismo-98, con sus estetizantes verdaderos y sus aprendices de ideólogos que no satisface a nadie» (2018: XLIX), y cabría añadir el novecentismo en la misma línea. La colaboración y la convivencia generacional serán, en fin, lo que caracterice a estos grupos de intelectuales. Es ampliamente conocida la estima que Pérez de Ayala sentía hacia la nómina de escritores del llamado 98, a quienes no solo elogiaba por su obra, sino que el trato con la mayoría de ellos fue cercano. La admiración que el joven escritor sentía por la figura ya consagrada de Unamuno, hacia su obra tanto como hacia su persona, se vio reflejada en numerosos ensayos en que elogiaba los textos, y en especial la poesía de Unamuno, que el asturiano valoraba como una de las más interesantes de su tiempo, en contra de la opinión generalizada. Del trato mutuo dan cuenta las cartas de ambos conservadas. Aunque se extienden desde 1902 a 1935, va disminuyendo la frecuencia, si bien Ayala no deja en ningún momento de declarar su afecto y su admiración hacia el filósofo[2]. Tanto es así, que dedica *Troteras y danzaderas* «A don Miguel de Unamuno, poeta y filósofo español del siglo XXI», como él mismo le informa por carta (1972: 470) que pretende hacer. En «Apostillas y divagaciones. Letanía galdosiana», artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1923, el escritor asturiano elogiará de la literatura noventayochista

2. Andrés Amorós publicó la correspondencia entre ambos autores en *La novela intelectual de Pérez de Ayala* (1972: 458-489).

«el sentido de reverencia ante la vida (superación de la literatura amena) y la conciencia ética de España frente a la humanidad (como conocimiento de sí propio y como deber)» (Pérez de Ayala, 2022: 166).

Si hemos señalado esta relación, es porque desde este punto comenzamos el análisis de *Las novelas de Urbano y Simona*, quizá la obra menos comprendida por la crítica, definitivamente la menos valorada (Prieto Jambrina, 1999: 157). Es esta una obra ambigua, a medio camino entre la novela de imaginación y el diagnóstico crítico de la realidad española, lo que la acerca a sus *Novelas poemáticas de la vida española*, en las que la imagen del país adquiere el sentido trágico de la lírica griega, para ser degradada inmediatamente al esperpento valleinclaniano. Temáticamente coincide también hasta cierto punto con una de ellas, *Prometeo* (1916), en torno al ideal eugenésico. Ya D. King Arjona había señalado la conexión –y las diferencias– entre esta obra y *Amor y pedagogía* de Unamuno[3] (1928: 663). También Donald L. Fabian (1958), citando un estudio anterior de José Balseiro, dedica unas páginas al análisis de ambas obras en contraste, en torno a los conceptos de «idea» y «acción». Entre todas ellas hay, desde luego, semejanzas importantes –el ideal de mejora del hombre en su descendencia–, como también interesantes divergencias. María Dolores Albiac afirmaba que Unamuno y Ortega y Gasset eran los principales mentores de Pérez de Ayala (1977: 215). Aunque no ha sido esta una afirmación muy sostenida, tal y como recoge Miguel Ángel Lozano (1983: 246-247), consideramos que gran parte de la obra del escritor asturiano no puede comprenderse de forma justa si no se tiene en cuenta el diálogo con las obras precedentes que conoce y admira. Si *Amor y pedagogía* cuestiona los métodos pedagógicos que prescinden de la dimensión vital del ser humano, del amor, Pérez de Ayala desarrollará el tema de la carencia de educación en materia sexual y, como consecuencia directa, las deficiencias de una educación que no tiene en cuenta todas las facetas del ser humano. Ambas tienen en común en su propuesta un fondo similar: la defensa de un ideal vitalista, sobre imposiciones artificiales de carácter «fanático». No obstante, y quizá este punto sea el más interesante comparativamente, lo que para Unamuno consiste en una tragedia, para Pérez de Ayala se convertirá en material tragicómico. En las páginas siguientes, trataremos de reivindicar estas novelas para la investigación en uno de los temas que mayor interés

3. Como Gonzalo Sobejano menciona, cabría incluir la novela de Unamuno dentro de un panorama más amplio de, citando a Cansinos Assens, «tentativas genésicas para crear un tipo de español moderno», entre las que pueden contarse *Los trabajos de Pío Cid*, *Camino de perfección*, *Los pueblos*, *España*, *La voluntad* o *Paradox, rey*. La obra de Pérez de Ayala coincide con la de Unamuno, sin embargo, en la centralidad de la educación.

suscitaron a comienzos del pasado siglo, que no es sino el reformismo educativo, tal y como ha sucedido con otras obras del autor, puesto que, creemos, representan un ejemplo realmente valioso y no tan contemplado.

La educación, tema central

En numerosas ocasiones ha sido señalada la influencia del krausismo, especialmente a través de la Institución Libre de Enseñanza, en buena parte del panorama cultural de comienzos del XX. Como Eugenio Otero indica, en el contexto de creación de la ILE ya existían otros proyectos de modernización pedagógica independientes del Estado (1994: 17-18). A pesar de no ser la ILE la única iniciativa responsable de la reforma educativa, sí fue tal vez la más relevante en cuanto a su significado dentro del panorama cultural español, como representativa de un nuevo tipo de pedagogía que viniera a renovar en profundidad el concepto que de ella se tenía en España.

Lo cierto es que su proyecto educativo, orientado desde el idealismo krausista, el positivismo científico, y la circunstancia concreta de la vida política española (Abellán, 1989: 405-418), fue la cristalización, dentro de sus posibilidades, de la confianza en la educación necesaria para una reforma integral de la sociedad de su momento. La promoción del 14 fue formada dentro de ese horizonte, incluyendo a un Pérez de Ayala que estudió de la mano del círculo krausista en torno a la Universidad de Oviedo, con Adolfo Posada, Rafael Altamira o Clarín. La impronta de la formación recibida en todos ellos se mostraba en las siempre positivas palabras que dedicaban a Giner, a la Institución o a la Residencia de Estudiantes. El mismo Ayala, que no había recibido educación directa de Giner, se refería a él en sus escritos de forma constante como el paradigma del maestro, en un sentido total. A propósito de la edición de las obras completas de Giner de los Ríos, publica el asturiano un artículo titulado «El maestro», en el que leemos: «La nueva doctrina no es sólo la transmisión de un saber o de un saber hacer; no opera únicamente sobre la inteligencia y la memoria, sino también sobre la voluntad, la sensibilidad, el carácter; en resolución; la totalidad del espíritu» (1963: 272); y continúa poco después: «Todo lo que en España existe hoy de más progresivo, serio, fundamental, tolerante, idealista, generoso, sensato, depurado, español, humano, universal, vital, fecundo y alentador obedece, en mayor o menor grado, inmediata o mediatamente [a Giner de los Ríos y a Cossío]» (273).

No se atuvo a esta cita la admiración de Pérez de Ayala por Giner, al que dedica varios textos elogiosos, como recoge Coletes Blanco (1980) en un completo artículo en que recorre las opiniones expresadas por Pérez de Ayala

acerca de la situación educativa española. Prieto Jambrina, en su excelente análisis global de la obra perezayalina, describe la indudable herencia del krausismo en el escritor, que ya desde temprana ocasión se había proclamado alegremente krausista[4] (1999: 7). Sin duda alguna, la influencia de la ILE se deja ver en toda su obra; también en *Las novelas de Urbano y Simona*, en que el ideal educativo que se trasluce observa notables semejanzas con la propuesta regeneradora de la institución, especialmente en un aspecto particular de la pedagogía moderna, que no es sino el interés en la educación física. Así, en palabras de Bartolomé Cossío, el propósito de la Institución será «formar al hombre en toda su vida, por medio de la vida y para toda la vida […]. Es por esto que la Institución da una importancia igual al desarrollo enciclopédico de las facultades racionales del niño que a la de su cuerpo; a la cultura de su pensamiento y a su carácter viril» (en Otero, 1994: 145). Atender al cuerpo como parte de una pedagogía integral u organicista que considere la necesidad de formación del individuo en todas sus facultades, como reconocía Pérez de Ayala en la cita anterior. Claro que este ideal formativo debe entenderse en un contexto de creciente interés en la actividad física, el deporte y el ludismo, que fue ganando cada vez más espacio desde inicios del siglo XX (López Serra, 1998). El propio Joaquín Costa había expresado en *Reconstitución y europeización de España*, obra de gran vinculación con el proyecto político e intelectual del 14:

> lo que España necesita y debe pedir a la escuela no es precisamente hombres «que sepan leer y escribir»: lo que necesita son «hombres»; y el formarlos requiere educar el cuerpo tanto como el espíritu, y tanto o más que el entendimiento, la voluntad. La conciencia del deber, el espíritu de iniciativa, la confianza en sí mismo, la individualidad, el carácter; y, juntamente con esto, la restauración del organismo corporal, tan decaído por causa del desaseo, del exceso de trabajo y la insuficiencia de alimentación; tal debe ser, en aquello que corresponde a sus medios, el objetivo de la escuela nueva (1900: 27).

Que la llamada generación del 14 prestó un interés particular a la educación como solución al atraso español es un hecho ampliamente conocido, retomando el impulso que desde hacía décadas se había venido poniendo de relieve una y otra vez. La centralidad del reformismo pedagógico en la política española contaba con una larga trayectoria, aunque puede decirse sin duda alguna que es a finales del XIX y principios del XX cuando adquiere mayor importancia, como proyecto «regeneracionista» de la España finisecular.

4. Cita el autor el artículo «Liras o lanzas» de Pérez de Ayala publicado en 1903 en la revista *Helios*: «¡Bendito rayo de luz! Ningún libro mejor que *El ideal de la Humanidad,* de Krause, para inquirir cuál sea mi deber» (7).

Conscientes del atraso del país respecto del resto de Europa en materia científica y cultural, la educación se llegó a convertir en uno de los principales núcleos de reflexión entre las élites intelectuales, que extremaron su confianza en ella, considerando que una instrucción moderna y de mayor alcance constituiría el principal motor de cambio de la sociedad. El tema de la educación se subraya, en fin, como cuestión generacional e intergeneracional (García de la Concha, 1980), cuyo alcance pretende ser político, ético o, como en el caso de Pérez de Ayala, estético, para poder con ello lograr una nueva visión de la «vieja canción» del problema de España y, consecuentemente, una comprensión más profunda.

El amor en la pedagogía

Cuando Pérez de Ayala publica *Luna de miel, luna de hiel* en 1923, había ya criticado en buena parte de sus novelas el convencionalismo moral de la sociedad española respecto a la vivencia de la sexualidad, cuyos principales resultados eran el absurdo y la desgracia. Ninguno de esos pasajes tiene el alcance de *Las novelas de Urbano y Simona*, donde el ridículo provocado por la ignorancia de los jóvenes –y no tan jóvenes– se extrema. De modo similar a lo que sucede en *Amor y pedagogía*, la radical separación que los padres-maestros pretenden entre el amor y la pedagogía mostrará muy pronto sus pésimas consecuencias.

La novela de Unamuno es, ante todo, una crítica a la educación devenida del positivismo científico, una «educación ineducada» (1969: 56) como la denominará Pérez de Ayala en *Las novelas de Urbano y Simona*, puesto que, a pesar de las diferencias, la carencia es la misma: la dimensión amorosa, que es, en esencia, vital. Don Avito Carrascal, según sus esquemas lógicos de moderno positivismo, pretende crear el individuo perfecto tal como postula la ciencia, porque como se dice a sí mismo «sólo la ciencia es maestra de la vida[5]» (1959: 23). Claro que su obra, el niño Apolodoro, pronto descubre su tragedia, que es la de no estar preparado para el amor en el momento en que empieza a sentirlo. Será así un hombre a medias, a pesar de los intentos del poeta Menaguti por iniciarle en esta doctrina desconocida para él que es el amor a través de la creación poética. El conocimiento de la muerte como realidad ineludible será lo que en último término haga a Apolodoro adquirir conciencia de su absurdidad. Ninguna promesa de futura inmortalidad, ni

5. Años más tarde, Unamuno hace reaparecer al personaje de Avito Carrascal en *Niebla*, publicada en 1914, donde muestra su «desengaño» y afirma que «la vida es la única maestra de la vida; no hay pedagogía que valga» (2009: 173).

el amor, ni la fama a través de la literatura, tienen resultado. Sin duda hay en la novela una advertencia contra el sometimiento del hombre a la ciencia, entendida esta como ídolo que viene a suplir todas las demás facetas de la vida del hombre, un ídolo anti-vital. Esta pedagogía, al fin y al cabo, no es sino imposición de una voluntad externa sobre el individuo. Del mismo modo que el personaje Apolodoro se lamenta «que no sea así… ¿Y cómo soy sino como ustedes me han hecho?» (Unamuno: 107), se lamenta el Urbano de Pérez de Ayala: «¿Qué culpa tengo yo? No sé nada» (Pérez de Ayala, 1969: 67).

En cambio, en la novela poemática de Pérez de Ayala *Prometeo*, la *hybris* eugenésica del protagonista es castigada con un hijo deforme de conducta antisocial, que acaba suicidándose tras intentar violar a la criada de la familia. Un antecedente similar se encuentra en la novela *La pata de la raposa* del propio autor, como historia secundaria: el hijo desfigurado de una pareja de amigos del protagonista, al que descuidan y, en particular la madre, desprecia por su deformidad y su maldad, acaba suicidándose. En este caso, se hace patente que es en buena medida la carencia afectiva la que induce la conducta perversa del chico. Sin embargo, en ninguno de los dos ejemplos el autor profundiza en los métodos pedagógicos, lo que sí hará en *A.M.D.G.*, obra que precede a *La pata de la raposa*, y, por supuesto, en *Las novelas de Urbano y Simona*. En *A.M.D.G.* se encuentra ya la primera crítica sistemática en torno a la educación y la vivencia religiosa transmitida, en este caso, por la pedagogía jesuítica, de nuevo dentro de un panorama más amplio de novela «anticlerical» (Amorós, 1995: 22). No es anecdótico recordar este texto, pues no dista tanto el tratamiento educativo que el autor presenta en este y en *Las novelas de Urbano y Simona*, que bien puede resumirse en la tajante «mátese en los niños el amor a la vida[6]» (Pérez de Ayala, 1995: 242) que figura en *A.M.D.G.* Que la crítica haya puesto en relación *Prometo* y *Amor y pedagogía*, pero raramente *Las novelas de Urbano y Simona*, se explica solo en la medida en que las dos primeras presentan un sentido trágico similar que no por ello prescinde de lo grotesco, propio de la síntesis poética que alcanzan, mientras que esta última plantea un sentido más propiamente «tragicómico», conducido, en fin, hacia la resolución armónica del conflicto. El relato de *Amor y pedagogía* es el de la voluntad de vivir fracasada[7]. En la propuesta de Ayala se produce

6. La frase fue añadida en una edición posterior publicada en Pueyo en 1931, última corregida por el autor, que Amorós añade en nota a pie de página.
7. Pedro Cerezo estudió de forma minuciosa el concepto de la voluntad en Unamuno influido por Schopenhauer (1996: 290 y ss.).

un cambio de perspectiva con el que poder sobreponerse a la circunstancia de la educación recibida.

En su conjunto, tal vez sea la novela más enigmática de Pérez de Ayala dado su carácter metatextual, por cuanto está construida sobre modelos literarios clásicos, casi todos ellos explícitos, lo que viene a dificultar la lectura a la que estaríamos acostumbrados ateniéndonos a parámetros genéricos actuales, como ya señalaba Macklin (1980: 208). Lo paródico alcanza en la obra a desdibujar los límites, en la que no siempre es fácil distinguir hasta dónde se traza el efecto cómico, potenciado por el carácter marcadamente ficticio. También Macklin vio en ello la influencia de Cervantes, en lo que respecta a la creación de una ficción que es al mismo tiempo la puesta en funcionamiento de la crítica de la misma ficción[8] (Macklin, 1980: 208). De este modo se recibió en su momento, como podemos suponer de algunas cartas que recibió el escritor y que Amorós recoge. Como ejemplo, Antonio Machado expresa al asturiano que en su obra «renace la novela de invención y olvidamos la novela realista de observación fría y anotación demorada de lo externo y anecdótico. Pero en sus obras hay una alegría madura y un doble amor a las ideas y a la naturaleza que no tienen precedente en nuestras letras» (1972: 346-347).

Hay indudablemente en esta doble vertiente de la obra, entre lo paródico y lo expositivo, entre lo imaginativo y la visión realista, una puesta en práctica del propio pensamiento de Pérez de Ayala, con el que se pretende apuntar a la armonización de los contrarios, de tal forma que las distintas perspectivas y realidades vengan a complementarse en una visión unitaria del mundo. Es también, en última instancia, el propósito de *Las novelas de Urbano y Simona*, puesto que la obra es, en un cierto sentido, un juego literario, superación tanto del realismo como de la novela de imaginación, podríamos decir, intrascendente. A propósito de los cuentos de hadas el narrador hace un comentario crítico en el que leemos el marco en que el autor inscribe la obra como obra de totalidad, aspiración de Pérez de Ayala, cuya lectura ha de conciliar los aspectos «maravillosos» y aquellos de filiación realista. «Los cuentos de hadas son mitad verdad y mitad mentira. Lo triste de los cuentos de hadas encierra una verdad de la experiencia cotidiana, una verdad vulgar; la parte maravillosa, todos sabemos que es mentira, pero es una mentira dulce, más preciosa y saludable, y, en resolución más verdadera que la verdad misma» (1969: 276).

8. Álvaro Ayo examina la dimensión crítica en un sentido negativo, y considera que Pérez de Ayala está aquí novelizando «historias de amor que justamente subrayan lo ilusorio del concepto de amor» (2005: 450), en tanto no logran un vínculo afectivo real.

La educación sexual

El punto de partida de *Luna de miel, luna de hiel*, primera de las dos novelas de Ayala que forman la dilogía, es la ausencia total de una pedagogía sexual y amorosa. Para el vitalismo del escritor (y para los propósitos de la novela), esto implica más que el mero desconocimiento de tales aspectos; supone la negación de la dimensión corporal del hombre, de su realidad física y, por tanto, natural. Amor y pedagogía no solo no son incompatibles, sino que han de ir necesariamente de la mano y, por supuesto, ello necesita también de una pedagogía amorosa que no prescinda de la dimensión sexual.

Los protagonistas de la novela de Pérez de Ayala, Urbano y Simona, por la educación recibida, o más bien por la falta de educación, permanecen «inocentes» e ignorantes de todo lo relacionado con la sexualidad, hasta tal punto que ni siquiera conciben que esta pueda existir. La obra arranca en el punto en que han de contraer matrimonio según ha sido dispuesto por las familias, y la consecuencia necesaria: no pueden consumarlo porque son completamente ignorantes a ese respecto. A lo largo de la obra, los jóvenes deben aprender lo que no les fue enseñado, hasta que, tras una serie de sucesos más o menos extraordinarios en los que son obligados a separarse –lo que coincidiría con sus trabajos–, finalmente los protagonistas se reencuentran y deciden, por su propia voluntad, estar juntos. En una entrevista de madurez, Pérez de Ayala afirma lo siguiente:

> Cada una de mis novelas escritas después de los cuarenta años es un orbe bien definido. Pudieran, en cierto modo, llamarse novelas de tesis. […] En *Luna de miel* el pequeño orbe es el amor. Yo me había propuesto hace tiempo, desde muy joven, hacer una serie de novelas que habían de titularse «novelas originales», presentando los sentimientos fundamentales del alma humana en el punto de su origen, tal como se engendran y tal como aparecen. En *Luna de miel* me serví de una fábula para ver cómo se presenta el amor en su primer germen (Calvo, 1930: 5).

En su análisis, Andrés Amorós insiste en un punto clave para comprender la obra: el autor está partiendo del asunto de la educación amorosa, pero no se limita a ese aspecto, sino que desarrolla con ello cuestiones educativas más amplias (1972: 321). La madre del protagonista, que había ideado un plan para «proteger su inocencia», proporciona a Urbano una educación basada en la censura de los libros con los que trabajaba, en el aprendizaje dependiente en exclusiva de la memorización mecánica, en el aislamiento de los demás jóvenes, y en la imposición de un régimen pedagógico en el que no había lugar para la curiosidad ni la imaginación (1969: 42-44). El idealismo autoritario de Micaela se opone, punto por punto, al reformismo educativo

generacional. Simona, por su parte, fue enviada a un convento de Salesas en el que pasó toda la adolescencia, aunque no se dan demasiados detalles de la educación del personaje femenino, mucho más desatendido. La ignorancia en temas amorosos hace ver a Urbano que no conoce nada de la vida, lo que trae consigo la consecuencia inevitable de no tener capacidad de decisión ni libre disposición de sí mismo: «No soy dueño de mí. Soy una cosa. Iré, lo mismo que una maleta» (73). A lo largo de la novela, asistimos al proceso por el cual el protagonista, Urbano, debe aprender desde cero, pero no mediante la adquisición de un conocimiento acotado, sino que debe aprender «a ser hombre», esto es, una formación completa de la personalidad, profundamente vinculada con el ideal del krausismo y de la ILE tal como apuntábamos al principio, en lugar de una pedagogía especializada de carácter técnico. Desde el primer capítulo, queda anunciada la necesidad de una formación individual; ante la «voluntad latente, y aún no ejercitada» del protagonista, que afirma desear casarse, su padre le replica: «Críate primero» (1969: 28). Como Norma Urrutia señala, en la primera parte de la novela se va produciendo para Urbano un conocimiento gradual, que alcanza a la naturaleza, después a los hombres y, por último, al cuerpo, en un sentido amplio, en la inteligibilidad de lo sensible, en el esfuerzo físico, en la muerte y la sexualidad (1960: 76-77). Es de notar que, como sucede en la última producción de Pérez de Ayala –entre las que se cuentan, además de las novelas que tratamos aquí, *Belarmino y Apolonio* (1921) y *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (1926)–, el conocimiento se adquiere principalmente de dos maneras, experiencia y contemplación, de tal modo que ambas se plantean como necesarias, si bien la segunda nunca debe suplantar a la primera. El conocimiento gradual de las cosas concretas se va abriendo hacia una idea universalizante, de apreciación del mundo en lo que es en sí, camino que va recorriendo, también, gracias al amor por Simona. Así, el amor concreto es conocimiento necesario para descubrir la idea del amor en general.

El ideal de inocencia del que se parte resulta, entonces, «tragicómico» dado su carácter utópico. La madre de Urbano, Micaela, que había organizado el asunto del matrimonio, declara que los jóvenes, en su inocencia, «serán como Adán y Eva, antes del pecado… Salvo que ahora, en estos tiempos corruptos, se necesita de casa y vestidos» (1969: 22). En clave humorística, en realidad, se está ya enunciando el problema que se interpone entre el idealismo desaforado de la madre y las circunstancias efectivas a las que se enfrentan: la vida no es como una fábula, y son otras las necesidades que se anteponen. Es evidente en todos los diálogos de Micaela el juego satírico de la novela, y se extiende por todo el relato, hasta tal punto que la «pérdida

del Paraíso», es decir, la salida forzada del jardín idílico en el que habían sido recluidos con el fin de que consumasen el matrimonio, sucede por motivos económicos: el ideal desidealizado. El ideal de inocencia no es otra cosa que desconocimiento, es decir, no hay *tabula rasa*, ni inocencia absoluta. Se apunta hacia la necesidad de una formación completa del individuo como garantía de un correcto desarrollo de la relación amorosa, o lo que es lo mismo, la importancia de formar una cierta autonomía y una noción de la personalidad individual como paso previo para asumir la responsabilidad con el otro dentro del matrimonio[9]. Hemos de tener en cuenta que todo lo anterior se conduce, finalmente, hacia una idea de paternidad y maternidad, presente, por otro lado, en toda la última obra de Pérez de Ayala.

La dimensión ética de la novela resulta fundamental. La crítica más aguda va dirigida contra la iglesia, por un lado, y contra la censura social, por otro, puesto que ambas, considera el autor, imponen un criterio moral contrario a la propia naturaleza del ser humano, en tanto parten de un concepto moral de la sexualidad impositivo y contradictorio. En la novela, las consecuencias de esta posición llevan a un inicio desgraciado en el matrimonio, especialmente en el hecho de que el desconocimiento provoca a los jóvenes una intranquilidad que no pueden combatir porque carecen de las herramientas necesarias para ello. En Urbano, el miedo le lleva a huir en la primera noche de su luna de miel, mientras que, ya juntos en la hacienda de Simona, la ignorancia lleva a pensar a la joven que está embarazada, a pesar de que en ningún momento han tenido relaciones. Tras verse obligados a separarse, en la segunda parte de la novela, Urbano y su padre mantienen un diálogo al respecto que, creemos, sintetiza en buena medida el pensamiento del autor:

> Aunque sin ilustración, yo sostengo que el criterio y la manera de educación que, tanto la Iglesia como la sociedad, nos obligan a aceptar, en lo tocante al amor, están mal, están mal, están mal […]. Nos mencionan el amor, lo mismo la Iglesia que la Sociedad, como lo más bello, lo más santo, lo más sublime de la vida. ¿Qué es el amor?, preguntamos ilusionados. Nadie nos lo quiere decir. El amor, nos responden evasivamente, es el Amor, todo el mundo lo sabe. Entonces, un día, llegamos también a saber lo que es el amor. Pero lo tenemos que aprender de tapadillo, cuchicheando, con el corazón oprimido y las mejillas abrasadas, porque resulta que el amor es un acto vergonzoso, indecente, bestial, que la Iglesia y la sociedad reprueban y persiguen. ¿Cómo salimos de este endrijo? El Amor, palabra, palabra vacía, es lo óptimo. El amor, acto, el amor encarnado, es lo pésimo. La Iglesia y la sociedad sólo

9. En *Urbano y Simona* no se plantea otra opción más que el matrimonio, al contrario que en *Tigre Juan*.

> toleran el acto del amor oculto, disfrazado de sacramento y de contrato: el matrimonio (248).

La radical separación que se pretende dar entre la vivencia corporal, sensitiva, y la idealización del amor, se comprueba falsa en el momento en el que el sacramento del matrimonio –el contrato, mero trámite– se toma como validación de lo anterior. Claro que, en todo momento, se promueve el punto medio moderado, o según el símil gastronómico, «si tu padre se refocilase a diario con vinazo y aguardiente de taberna: eso ya sería vicio y flaqueza» (249). Y así concluye que el amor humano no se reduce a los sentidos, lo cual no quiere decir que esa clase de amor sea reprobable (250).

La tesis de la obra se perfila con todo lo anterior bastante clara: la falta de educación en el ámbito de la sexualidad conduce, inevitablemente, a la insatisfacción amorosa. De ello se desprende una postura marcada por la defensa de la dimensión sexual-corporal inherente a la relación amorosa y a la realidad del ser humano, y se resuelve un error condenarla (tal como harían la Iglesia y la sociedad). Todo lo anterior se condensa en la figura de la madre de Urbano, Micaela, caracterizada por «la ausencia de sensualidad. No la dominaban los sentidos. Casi, casi no tenía sentidos, puesto que no los utilizaba para entregarse al mundo ni deleitarse en su hermoso espectáculo» (32) y se ejercitaba en un «modo seco y puritano de religiosidad; conciencia del deber más que sentimiento. La religión le demandaba precisamente aquella conducta vigilante e imperativa a que ella aspiraba» (35). En opinión de Amorós, Pérez de Ayala coincide con el escritor Gabriel Miró en considerar que «la falta de sensualidad implica carencia de sensibilidad, sequedad de corazón, carácter autoritario, fanatismo religioso, puritanismo cruel» (Amorós, 1969: 11).

La experiencia sexual se considera entonces no solo lícita, sino natural; precisamente, «lo absurdo está en que no podamos hablar naturalmente de estas cosas naturales» (126). Ya previamente en la novela habían quedado recogidas las dos posturas por la abuela de Simona y el preceptor de Urbano, durante una conversación en la que oponen dos tipos de educación: la que concibe que la cultura y la educación, precisamente consisten en sobreponerse a la naturaleza para superar el instinto; y la que, en realidad, defiende el autor también en sus ensayos, que asume al ser humano como parte de la naturaleza. «Aunque racionales, animales somos. Sería absurdo oponerse o sobreponerse a la buena digestión […]. Por el contrario, la buena educación debe enseñar a digerir bien» (82). Así, al tiempo que se va desarrollando la historia de Urbano y Simona, Cástulo (que, como el nombre indica, tampoco tiene experiencia en el ámbito sexual) y la criada de la familia de Simona,

Conchona, se enamoran. Esta pareja funciona de contrapunto a la de los protagonistas. Dentro de lo paródico, para Cástulo ella no solo es el descubrimiento del amor, sino de la naturaleza. La reflexión acerca de la naturaleza idealizada se presenta a través del *Emilio* de Rousseau, preconizando volver a la naturaleza y, como consecuencia directa, abandonar los libros y aprender de la experiencia propia (117). Todo ello va acompañado de cierta ironía crítica: por lo pronto, el medio por el que se exalta el abandono de los libros es en sí mismo un libro. En realidad, como en toda la obra perezayalina, la búsqueda es siempre la de la conciliación hasta llegar al punto medio, por eso el consejo que el preceptor le da a su pupilo no es otro que «no leas libros, todavía»; los libros son un medio favorable para la formación, «pero que no se antepongan a tus experiencias, provocando la embriaguez de una vida imaginaria que te dejará inútil para la vida verdadera» (118). En estas palabras, de las que se desprende una clara prevención contra el quijotismo, consideramos que radica buena parte del sentido de la obra. La lectura, por tanto, debe también educarse para resultar provechosa, formativa, si bien en ningún momento es sustitutiva de lo vivencial. Como termina exclamando Cástulo, «¡abrázate con la vida y con el amor!» (118).

Educación vitalista

Consideramos así que el trasfondo pedagógico de la novela tiene una orientación precisa: una reivindicación de la actitud vitalista vinculada al concepto de voluntad. Tal como Ángeles Varela (2015: 82 y ss.) desarrolla, el tema de la voluntad, herencia generacional del 98 y aún de Galdós, venía siendo un asunto recurrente en la obra y el pensamiento perezayalino. En este caso, se infiere una noción de la voluntad, repetida con insistencia a lo largo de *Las novelas de Urbano y Simona*, que es en suma fruto de la educación, puesto que solo conociendo puede el individuo llegar a tener voluntad. Es de hecho la voluntad de saber, a la que se alude en el libro con la metáfora del árbol de la ciencia edénico, lo que principia el desarrollo de los acontecimientos, con lo que la evolución de Urbano llega al punto en que reconoce que «se cerraba una etapa de su historia y se iniciaba otra, larga quizás, acaso tediosa, tal vez combativa; pero él iba a ser, y no el designio ajeno, el hacedor de su propia historia» (1969: 241). Se aprecia en esta resolución una conversión respecto al inicio de la novela, cuyo contraste es evidente: «Aquella sobremesa del 8 de junio fue, como todos los grandes hechos históricos, un suceso al parecer cotidiano, sino que el Destino, que se hallaba presente e invisible, volcó el cubilete de los dados fatales» (21). Son frecuentes en su obra, por otro lado, estas alusiones por lo general irónicas al destino, en contraste con el escaso

papel que juega la fatalidad en el desarrollo de sus historias, excepto en los casos en que, como sucede en *Prometeo*, el ser humano pretende imponerse sobre el curso natural.

Quizá uno de los puntos más interesantes que trata la obra es, entonces, que el aprendizaje no es una cuestión privativa de la infancia, sino que, como Pérez de Ayala escribió en el prólogo de *Las máscaras*, el hombre «es eterno estudiante» (1948: 11) y debe seguir formándose a lo largo de los años. Tras la tutela infantil, aún el individuo debe seguir aspirando a un ideal formativo que no venga impuesto de modo externo, «para que tú por ti mismo te instruyas, sin deberle nada a nadie», tal y como el pedagogo Cástulo le dice a Urbano (1969: 128). Es un tipo de educación que no depende de la tutela de otro, fundamentado en una doble perspectiva, para ser «hombre completo, con las prerrogativas de la intimidad y de la noción de la conducta; hombre interior y hombre activo; alma y cuerpo» (124). El ideal educativo al que se apunta no es sino un desarrollo integral del sujeto, tanto en su dimensión intelectual como corporal, de tal modo que esa «escisión» entre el hombre espiritual y material desaparezca. Al contrastar este ideal con *Amor y pedagogía*, observamos una idea similar: la virtud de la educación debe radicar en no reducirse a ese tipo de pedagogía «científica», sino en apuntar hacia un horizonte vitalista, cuando no, al menos, una educación fundamentada en el equilibrio de sus partes: organicista.

Por lo mismo, la voluntad ejercitada se vincula estrechamente con la libertad. Conecta así con un tema predilecto del 14, la vocación como representación futuriza que dispone la actividad del sujeto para lograrla, y responde (o debiera responder) al ser que se es en lo más íntimo: «nuestro yo es nuestra vocación» (Ortega, 1966: 401), y la tragedia del hombre es decidir no seguirla, falsificar su vida. El acceso al concepto de educación que defiende la novela, en definitiva, garantiza el poder disponer de la voluntad personal y, con ello, de la libertad: «por mi cuenta y con libertad, hubiera elegido a Simona, sólo a Simona, a Simona y a Simona. Pero me hubiera gustado elegirla yo, sin que ustedes ni nadie me la eligieran» (1969: 104). Es, finalmente, cuando ya los protagonistas han llegado a conocer a qué se han de atener en el matrimonio, por un lado, y quién son por sí mismos, por otro, cuando eligen (por propia voluntad) casarse juntos. Esta idea se opone, entonces, al autoritarismo representado en la figura de la madre. Es el amor libre y escogido por propia voluntad un sentimiento vital cuya experiencia es unitaria y expansiva, que se contagia a todos los personajes presentes en la hacienda familiar de Simona: al preceptor Cástulo, a la criada Conchona y a la abuela, doña Rosita.

Es importante recalcar que, tal como la novela la presenta, la voluntad y su otra cara, la ambición, han de ir de la mano de la responsabilidad, en lo que debemos ver, en nuestra opinión, un nuevo eco del 98. La responsabilidad es lo que separa al ser humano de la creencia infantil de estar solo en el mundo y aspirar a que todo se ordene según su disposición. En la narración, se expresa de forma sutil en el momento del relato en el que, por orden de desahucio, les comunican que deben abandonar la hacienda, lo que causa el desvanecimiento de la abuela de Simona y todos temen que esté muerta. Urbano, en un párrafo de extraordinaria concisión, comprende la diferencia entre el egoísmo individualista del niño y la vida intersubjetiva necesaria para la sociedad. En el momento del suceso, Urbano permanece «impasible, las manos en los bolsillos», observando la escena «con una especie de curiosidad intelectual». Su primer juicio es de carácter apático, insensible respecto al sufrimiento ajeno, y piensa que la «nueva representación del drama bíblico no la juzgaba tan digna y decorosa como en el libro del Génesis» y que «la muerte de la vieja no era menester», porque contrastaba con lo que él en ese momento se atribuía a sí mismo, «un papel sublime en la historia del mundo». Pero, disipados esos pensamientos, «Urbano comenzó a sentir irritación ante esta injusticia; y una gran piedad por la abuela; y, por último, un deseo irracional de llorar» (151-152). La conciencia ética del personaje lo ha llevado a reconocer, ante la injusticia, amor y compasión por el otro. El «deseo irracional» choca con la «especie de curiosidad intelectual», es decir, carencia de sensibilidad que genera una distancia fría respecto al sufrimiento de los demás. Este es el primer momento de la novela en que más claramente Urbano comprende que debe salir de su ensimismamiento narcisista para aprender a relacionarse con los otros, aunque no será el último, pues en esto consistirá su aprendizaje.

El ideal vitalista planteado es la clave de la novela. Las últimas horas de vida de la abuela Rosita –el personaje dedica varios monólogos a aconsejar a los jóvenes, además de anticipar el desarrollo de la trama–, son un bello alegato vitalista:

> Mi vida vegetativa y estancada se transmite a vosotros como vida activa y revuelta. De joven, yo deseaba ser gaviota y vencer las tormentas, sobre la arboladura de la fragata que gobernaba mi capitán […]. Cada aniversario de este día de mi muerte, os ruego que me consagréis un recuerdo. No misas de *Requiem*, ni oficios funerarios, no: lo celebraréis con alegría extraordinaria, como una fecha de regocijo, y, a ser posible, cometeréis algún disparate desusado, diciendo: «Este disparate, a la memoria y en sufragio de los muchos disparates que a la abuelita le hubiera gustado hacer» (159-160).

Y concluye, haciendo al tiempo un comentario sobre la narración: «Mirad el jardín, el parque. ¿Diréis que es el Paraíso perdido? No, sino el limbo», un paso previo a la realidad, porque «el paraíso está fuera, más allá de esos muros, en las luchas de la vida» (160).

Desde esta perspectiva, el final de la novela supone una vuelta al terreno de lo real, una vez completos los «trabajos», sin que por ello se deba suprimir la ilusión. Simona, que al inicio de la obra creía haberse quedado embarazada porque eso es lo que ocurre en los matrimonios, ahora sabe, tras haber mantenido relaciones sexuales, que lo está realmente: «Un hijo, sí, un hijo de mi carne; no como antes, un hijo de mis sueños» (340). Al mismo tiempo, los jóvenes deciden realizar un viaje en el que, a modo de divertimento, Simona va vestida de chico, en honor al deseo de la abuela. Los protagonistas han atravesado un proceso transformador con el que han aprendido también a diferenciar el concepto del amor idealizado, inocente, fruto de la imaginación y la creación literaria para comprender, como les reveló el personaje de la abuela Rosita, que la auténtica felicidad se encuentra en la experiencia vital.

Conclusiones

Recogiendo el análisis realizado hasta el momento, surge de nuevo el tema de la educación, aspecto clave de la novela tanto en el plano diegético como en su propia concepción de lo literario. De este modo, a la necesidad de una educación amorosa que contemple la educación sexual en la España de su tiempo, el autor añade una meditación sobre la cuestión pedagógica desde una óptica más amplia. La educación amorosa es indisoluble, según el concepto de la novela, de una determinada concepción de la naturaleza, del individuo y de sus relaciones sociales, entre ellas, la relación de carácter romántico. Del mismo modo que sucede en *Amor y pedagogía*, el amor, fuerza vital, supera en todo punto a cualquier racionalismo ideal del individuo sobre la vida. Si el objetivo de Unamuno era mostrarlo, el de Pérez de Ayala incide en educarlo para hacerlo compatible con la vida en sociedad y para, en último término, potenciarlo. La obra es, asimismo, una exploración del aspecto ideal y del aspecto material-corporal del amor, paralela a la forma literaria que tantea hibridar y, con ello, superar, el realismo y lo ficticio inverosímil. La obra se vuelve, a un tiempo, exploración de su capacidad educativa, y prevención de la misma. Pérez de Ayala, gran lector de Cervantes, sabe que de nada sirve la literatura si antecede y esconde a la experiencia de lo real.

Bibliografía citada

ABELLÁN, J. L. (1989), «Filosofía de la Institución Libre de Enseñanza: el krauso-positivismo», en J. A. Ferrer Benimeli (coord.), *Masonería, política y sociedad*, Zaragoza, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, pp. 405-418.

ALBIAC, M. D. (1977), «Hidalgos y burgueses: la tetralogía generacional de Ramón Pérez de Ayala», en M. Tuñón de Lara y otros (eds.), *VII Coloquio de Pau. del Antiguo Régimen al franquismo*, Madrid, Edicusa, pp. 205-247.

AMORÓS, A. (1972), *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Gredos.

AUBERT, P. (2018), «Introducción», en M. Tuñón de Lara (aut.), *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Pamplona, Urgoiti Editores.

AYO, Á. (2005), «El amor imposible: el hombre, la mujer y otras ficciones en *Luna de miel, luna de hiel* y *los trabajos de Urbano y Simona* de Ramón Pérez de Ayala», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82(4), pp. 447-463. https://doi.org/10.3828/bhs.82.4.3

CALVO, L. (1930), «El día de… Ramón Pérez de Ayala», en *ABC*, 23 de noviembre, pp. 3-6.

CEREZO, P. (1996), *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta.

CLARÍN (1881), «Gloria», en *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.

COSTA, J. (1900), *Reconstitución y europeización de España. Programa para un partido nacional*, Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales.

FABIAN, D. L. (1958), «Action and Idea in *Amor y Pedagogia* and *Prometeo*», *Hispania*, 41(1), pp. 30-34. https://doi.org/10.2307/334592

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1980), «Pérez de Ayala y el compromiso generacional», *LOS Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 2, pp. 34-39.

KING ARJONA, D. (1928), «La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanish Ideology», *Revue Hispanique*, LXXIV, pp. 573-671.

LÓPEZ SERRA, F. (1998), *Historia de la educación física de 1876 a 1898, la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Gymnos.

LOZANO MARCO, M. Á. (1983), *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante.

MACKLIN, J. J. (1980), «Romance and Realism: Pérez de Ayala's Urbano and Simona Novels», *Neophilologus*, 64(2), pp. 208-226. https://doi.org/10.1007/BF01531474

MARTÍN, F. J. (2001), «La experiencia estética en Ramón Pérez de Ayala (De la contemplación a la empatía)», en A. Cancellier y R. Londero (coords.), *Atti del XIX convegno, Roma, 16-18 settembre 1999: Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane*, Padova, Unipress, pp. 207-214.

ORTEGA Y GASSET, J. (1966), *Obras completas*, IV, Madrid, Revista de Occidente.

OTERO, E. (1994), *Manuel Bartolomé Cossío: pensamiento pedagógico y acción educativa*, Madrid, CIDE.

PÉREZ DE AYALA, R. (1948), *Las máscaras*, Madrid, Espasa-Calpe.

PÉREZ DE AYALA, R. (1969), *Las novelas de Urbano y Simona*, A. Amorós (ed.), Madrid, Alianza.

PÉREZ DE AYALA, R. (1942), *Troteras y danzaderas*, Losada, Buenos Aires.

PÉREZ DE AYALA, R. (2022), *Auto de fe con Galdós. Ensayos galdosianos*, J. Serrano Alonso (ed.), Zamora, Prensas de la Universidad de Zamora.

PÉREZ DE AYALA, R. (1963), *Pequeños ensayos*, J. García Mercadal (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva.

PÉREZ DE AYALA, R. (1984), *A.M.D.G.*, A. Amorós (ed.), Madrid, Cátedra.

PRIETO JAMBRINA, J. R. (1999), *El humanismo armónico de Ramón Pérez de Ayala*, Alicante, Universidad de Alicante.

SOBEJANO, G. (1967), *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.

UNAMUNO, M. de (2009), *Niebla*, Madrid, Cátedra.

UNAMUNO, M. de (1984), *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa-Calpe.

UNAMUNO, M. de (1959), *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe.

URRUTIA, N. (1960), *De Troteras a Tigre Juan. Dos grandes temas de Ramón Pérez de Ayala*, Madrid, Ínsula.

VARELA OLEA, Á. (2015), «Pérez de Ayala: poliedro literario del pensamiento novecentista», en J. Peña González (ed.), *1914. Una generación de intelectuales*, Madrid, CEU Ediciones, pp. 65-103.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 29-43
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28395

El espacio literario de Blanchot en la poética de Romero Murube

The Literary Space of Blanchot in the poetry of Romero Murube

Álvaro Cueli Caro

Autoría:
Álvaro Cueli Caro
Universidad de Sevilla, España
alvaro.cueli@safaursevilla.com
https://orcid.org/0000-0002-3701-4794

Citación:
Cueli Caro, Álvaro (2025). «*El espacio literario* de Blanchot en la poética de Romero Murube», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 29-43. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28395

Fecha de recepción: 22/10/2024
Fecha de aceptación: 21/01/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Álvaro Cueli Caro

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

Esta investigación pretende hacer una aproximación original y un análisis distinto de la obra del poeta de Sevilla Joaquín Romero Murube, relacionándolo con las tesis del filósofo francés Maurice Blanchot, desarrolladas, concretamente, en su obra *El espacio literario*. Perteneciente a la generación de 27 y *Mediodía*, nacido hace 120 años, es Romero Murube el poeta que más páginas dedica a la ciudad andaluza en la primera mitad del siglo XX. Precisamente, toda su producción ensayística, periodística, pero sobre todo poética, gira en torno a la ciudad y la convierte su «espacio literario» por medio de una obra que es, además, contemplativa y «paseante». La investigación se centra en las obras poéticas de la década de 1940, momento de encuentro y madurez poética del autor, donde se encuentran y aplican las tesis de Blanchot de la «soledad del escritor» y de la «exigencia de la obra». De igual modo, se establece una correspondencia con el mito de Orfeo, que analiza y propone el escritor francés, con la poesía de Romero Murube. Así, en este entorno de la Sevilla de la Exposición Iberoamericana de 1929, se construye y desarrolla su poesía, concepto «paseante» de la misma y «espacio». Por todo ello, las herramientas de análisis que proporciona Blanchot son una forma, sin duda, novedosa y reveladora de profundización y acercamiento a dicha obra y a Sevilla, sobre todo, en sus poemarios que van desde *Canción del amante Andaluz* (1942) a *Tierra y Canción* (1948).

Palabras clave: Romero Murube; poesía; ciudad; Sevilla; Blanchot; espacio; siglo XX.

Abstract

This research aims to offer an original approach and a different analysis of the work of the Sevillian poet Joaquín Romero Murube, relating it to the theses of the French philosopher Maurice Blanchot, developed specifically in his work *The Space of Literature*. A member of the Generation of '27 and *Mediodía*, born 120 years ago, Romero Murube is the poet who dedicated the most pages to the Andalusian city in the first half of the 20th century. Indeed, all his essayistic, journalistic, and especially poetic production revolves around the city, making it his «literary space» through a body of work that is contemplative and marked by the figure of the flâneur. The research focuses on his poetic works from the 1940s, a period of convergence and poetic maturity for the author, where Blanchot's theses on the «writer's solitude» and the «demand of the work» are found and applied. Likewise, a correspondence is established between the myth of Orpheus–as analyzed and proposed by the French thinker–and Romero Murube's poetry. Thus, within the context of the 1929 Ibero-American Exposition in Seville, his poetry is built and developed through this «flâneur-like» conception and «space.» For all these reasons, the analytical tools offered by Blanchot provide a truly novel and revealing way to deepen and approach both this body of work and the city of Seville–particularly in the poet's collections ranging from *Canción del amante andaluz* (1942) to *Tierra y canción* (1948).

Keywords: Romero Murube; Poetry; City; Seville; Blanchot; Space; 20th century.

Introducción

El espacio literario de Maurice Blanchot, publicado en 1955, es uno de los textos más significativos del siglo pasado para ahondar en el pensamiento poético y literario, es decir, para situarse entre la filosofía y la literatura. Por supuesto, el conocido análisis de Orfeo, por parte del filósofo francés, así como sus ideas sobre la «soledad del escritor» o la «exigencia de la obra», son otras de las interesantes cuestiones que plantea Blanchot y que, como tratará de mostrar esta investigación, no solo sirven para el conocimiento de los resortes que mueven a cualquier escritor y lo relacionan con su obra, sino que también constituyen herramientas de análisis de dichas obras.

En particular, esta investigación pretende acercar las tesis de Blanchot a la poesía del poeta de Sevilla Joaquín Romero Murube. Como se ha mencionado anteriormente, si es posible relacionar las ideas del filósofo francés con la obra de cualquier escritor, en el caso particular de Romero Murube resulta aún más pertinente. Romero Murube lleva a cabo una poesía con dos aspectos fundamentales. En primer lugar, se trata de una obra «paseante», es decir, caracterizada por el movimiento, que se observa en sus versos, por el discurrir

por las calles, por los diferentes espacios y por la contemplación de la luz, del horizonte y de los elementos arquitectónicos. En segundo lugar, igualmente dicho desplazamiento se observa y se produce siempre en torno a la ciudad de Sevilla, acercándose a ella o alejándose, pero siendo esta siempre el centro y el origen de su «espacio literario».

Cenit del «espacio literario» en Romero Murube

En la década de 1940, el poeta de Sevilla se encuentra en el cenit de su vida personal y literaria. Con la publicación de *Canción del amante andaluz* (1942), de *Kasida del olvido* (1945) y de *Tierra y canción* (1948), es cuando la obra de Romero Murube alcanza lo que es su estética poética más característica.

En estas obras Romero Murube desarrolla un sentimiento amoroso y «caminante» en torno a la «amada» / «ciudad», que se va transformando. Es un sentimiento amoroso que no es nuevo en su producción, pero que ahora se manifiesta más nítido y maduro, sobre todo en comparación con obras anteriores, en tanto que deja atrás la influencia de otros autores y, en especial, de las Vanguardias. Es un amor que se acrecienta y a la par se resigna. En tanto que es un amor «logrado» se va convirtiendo en pretérito y se va apoderando de él la nostalgia y un posterior deseo de plenitud y eternidad.

Ese es el fin de la poesía de Romero Murube, la evocación casi constante de lo floral, de lo natural, del campo o el jardín, del pueblo y el señalamiento de los detalles en la ciudad va a ir en aumento, transformando ese amor en naturaleza. Ese amor humano de *Canción del amante andaluz* va a ir madurando, en primer lugar, para marchitarse después con *Kasida del olvido* y hacerse plenitud y eternidad natural en *Tierra y canción*.

Como se ha mencionado, las composiciones de *Canción del amante andaluz* dejan atrás gran parte de las influencias estéticas anteriores y el poeta encuentra su propia voz. Su pensamiento poético se expresa con más claridad y con ello Joaquín Romero Murube se dirige a la «amada», capta la ciudad de Sevilla de una manera más auténtica, desprovista de los recursos y también de las limitaciones estéticas de otras influencias. Se expresa de forma más natural o, si se prefiere, más profunda.

Así, comienza diciendo en *Canción del amante andaluz* en el poema «Canción del aire»: ¡Amigo, qué novia tengo / en el aire de Sevilla! (Romero Murube 1941: 14).

Cuando el poeta habla del amor por Sevilla también hará referencia en sus poemas a otras ciudades. Con ello provocará un constante recuerdo/referencia sobre Sevilla por la ausencia o por comparación. Se aprecia con facilidad la diferencia de la mirada y de la sensibilidad para hablar de otras ciudades. Sin

embargo, ello no significa que su mirada sea más pequeña o costumbrista –siendo este aspecto una de las más injustas valoraciones de la obra de Romero Murube (Ruiz Copete, 2002: 175) respecto de Sevilla–, sino todo lo contrario. La obra de Romero Murube se distancia de Sevilla, hablando de otras ciudades, para de esta forma observarla y advertirla, precisamente, en la distancia, con más precisión y nitidez.

Así, prosigue en *Canción del amante andaluz*, en el poema «Canción del amante andaluz»:

> […] Contigo en Granada
> Si fuéramos brisa
> –jardinillos de la tarde,
> alegrías de las esquinas–
> si fuéramos brisa,
> amor,
> contigo en Sevilla
> Si fuéramos boda
> –rosa de la madrugada
> que en temblores se deshoja–
> si fuéramos boda,
> amor,
> por la noche en Córdoba (1941: 18-19).

El alejamiento vs el acercamiento

Este alejamiento de las modas literarias de comienzos del siglo XX, no solo se observa en Romero Murube. Otros poetas de la misma Generación del 27 optan por dejar atrás el radicalismo inicial de determinados movimientos para adquirir un tono más sosegado y cristalino, abandonando de esta forma también los planteamientos de Mallarmé, que tanta influencia, directa e indirecta, tuvieron en Romero Murube y sus coetáneos. Precisamente, desde el planteamiento de Blanchot, en su cita y análisis de la experiencia de la esencial «soledad del poeta», cuando el Mallarme «profundiza en el verso» sucede que:

> El poeta entra en ese tiempo del desamparo que es la ausencia de los dioses. Palabra asombrosa. Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, encuentra su muerte como abismo (Blanchot, 2011: 31).

Bien parece, cuando se lee *Canción del amante andaluz*, que Romero Murube ha traspasado ese asombro de la palabra y se enfrenta al verso que «encuentra

su muerte». No obstante, conviene anticipar que Romero Murube aún no ha alcanzado la plenitud de su poesía. Esta llegará más adelante en la obra culmen de *Tierra y canción* –y a partir de ahí, se producirá un camino de retorno a su localidad natal de Los Palacios, una recuperación del tiempo y del espacio perdido de la infancia, que lo significará *Pueblo lejano*–. De la misma manera, las profundas convicciones cristianas llevarán al poeta a aferrarse a la esperanza de la fe.

Obsérvese este recorrido que parte de «Siesta» dentro *Prosarios*, donde decía:

> Las viñas tienen sus sarmientos viciosos sobre las calizas encendidas, y el horizonte cuajado de parrales es como un mar de gruesas aguas glaucas movidas por ondas de amplios silencios. […] Crujen las hojas requemadas por el sol, y de la copa umbría de un árbol parte el cantar agudo de un pájaro invisible (1924: 18).

Y continuaba en «Siesta», esta vez en *Sombra apasionada*:

> Soledad de mediodía,
> noche de sol y de fuego,
> del cielo donoso juego
> que finge noche en el día.
> La casa reposa umbría,
> la calma las flores baja
> y la calle, muda, cuaja
> su sueño en oro reseco (1979, p. 26).

Así, llegado a *Canción del amante andaluz*, en «Siesta de la albahaca y el adolescente» se aprecia la continuidad, o revisión / reescritura, del tema y depuración de su estilo:

> El patio en fresca penumbra.
> Por el cenit de los toldos
> penetra un filo de luz,
> columna hirviente de oro.
> Los enjambres del verano
> zumban en las tejas altas
> con rumor de sol batido
> entre mieles y alas (p. 27).

El poeta simplifica la imagen de su metáfora y se desplaza del campo –exterior– al patio –interior– de Sevilla que describe. De esta forma, a pesar de esa desaparición progresiva del poeta, en tanto que su voz es menos personal y llamativa, resuena esta con más claridad. Así, avanza la obra de Romero Murube.

Como propone Blanchot, como el inicio de la poesía en la «imaginación poética» y la «captación fenomenológica», «Escribir es participar de la

afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación» (p. 27). En ella el *eros* y el lenguaje van unidos en el poeta. Ello se debe a la necesidad de salir y compartir el fenómeno poético para ser entendido por los otros. Es un lenguaje que procede de la atracción del poeta hacia ese algo, que halla en la realidad y trata de ser erótico, en la necesidad posterior de captar la atención del otro. El poeta desea ser comprendido por su interlocutor, más allá de esa «palabra asombrosa» que «escapa del ser» según Mallarmé (p. 31).

Por supuesto, esta relación amorosa sigue reglas culturales e influencias literarias. Sin embargo, cada poeta sigue su propio ritmo, sigue su carácter, sobre todo a medida que madura. El ritmo, tan biológico, presente en la respiración, en el latido y también en el lenguaje y más aún en la poesía, está presente en esa captación. En el caso de Romero Murube, su ritmo tiene un acento paseante y cadencioso, lento pero progresivo como los ciclos de la naturaleza, que se observan en la floración y de la que dan cuenta sus versos. Igualmente se observa respecto a las horas del día, la mañana, la tarde, la siesta, el ocaso, la noche… El poeta avanza en ese *eros* hacia la realidad tratando de ser cada vez más preciso y fiel a lo que ve y siente.

La influencia de las modas literarias lo acercan a los otros y le permiten una mejor comunicación con esos otros, pero poco a poco, en su madurez, necesita una diferencia y una mayor claridad con respecto a los poetas anteriores. El abandono de las influencias más superfluas es la manifestación de la fidelidad al *eros* de lo real. Así, el desarrollo característico del lenguaje de Romero Murube y su acercamiento erótico a la realidad, a la ciudad que desvela y ama, se impone sobre lo demás. Dicha erótica de las palabras del poeta, que se unen a la realidad, es la configuración y creación de su semántica, del germen (semen) de su lenguaje. A este respecto, mientras que Blanchot advierte progresivamente la instabilidad del signo y anticipa su «dispersión», Derrida habla de «diseminación» (Derrida, 1975). En ambos casos, sobre la obra de Romero Murube, se está produciendo ese proceso de reflexión y búsqueda en torno a los límites de lo literario y de lo filosófico, a través de la creación de lo poético. Así también, la herencia de Rubén Darío es apartada de la obra de Romero Murube, aunque no del todo, y se observa en una menor exuberancia de su lenguaje.

El poeta no es más que un descubrimiento que provoca una creación, un salto al abismo que se abre entre el fenómeno y el lenguaje, que trata de «fenomenizarlo en palabras». A este respecto, Talleyrand comentaba «La palabra fue dada al hombre para disfrazar su pensamiento» y por su parte Ortega hablaba de la existencia de un «hiato entre el pensamiento y las palabras». A su vez, Jankélévitch comentaba que las mentiras son la impotencia del lenguaje frente

a la riqueza del pensamiento y, de igual forma, Wittgenstein planteaba en el *Tractatus* que «las palabras son como adorno de las formas verdaderas del pensamiento». Estas tesis, que sirven para ahondar en el proceso creativo de distintos autores son señaladas por Steiner en «El discurso en la traducción y La falsedad creativa» (2020). Así, de este modo, se hace la voz poética y madura de Romero Murube, que constituye un interesante y característico equilibrio amoroso entre la ciudad y los recursos lingüísticos.

El amor de Orfeo

Dentro de *Canción del amante andaluz*, recordando los dos poemas titulados de igual forma «El secreto», el primero se trata de una composición poética, precisamente equilibrada, sosegada, en la que se habla de un amor de forma velada, sin ser expresado. «Este secreto, sí, nuestro secreto / nacido sin señales ni vocablos», dice; y continúa: «Ha de quedar así, siempre escondido / por entre mudos pensamientos altos» (p. 60). En el otro, concluye este segundo poema titulado de la misma forma: «y sólo acabará, / señora, mi secreto / su mudo trasminar, / cuando la muerte abrace ya mi cuerpo» (pp. 124-126).

Como puede observarse, se trata del despliegue de un amor «puro» y «alto», según el poeta y que desemboca en la muerte. Es además un amor que recorre todos los espacios poéticos característicos de Joaquín Romero Murube, desde el «jardín», los «cielos», las «campanas», los «horizontes» y el «mar», inscritos –cómo no– en Sevilla.

En el poema se observa ese estilo más sencillo y desprovisto de influencias. En realidad, de otra forma, podría decirse que Romero Murube ya ha escrito este poema anteriormente –tanto de «El secreto» como de otros poemas y espacios–. Lo que ahora sucede es que lo revisa. Y ello lo hace desde la libertad que le confiere el no dejarse llevar por ninguna corriente literaria. La personalidad del poeta se hace más transparente, es decir, cede su importancia y fuerza a la realidad que le rodea. Ello produce el paradójico efecto de una voz más clara y poderosa.

Romero Murube revisita el amor y ahí es donde está su captación y «profundidad del verso». Así, dicha «no expresión» del amor y la huida hacia adelante del mismo, y la citada revisión del verso, recuerdan en esta imagen al conocido análisis de Blanchot en *El espacio literario* sobre Orfeo y su lira. El filósofo francés profundiza en el espíritu de Orfeo en su ascenso del Hades, desarrollando una de las reflexiones filosóficas sobre la literatura más apasionantes del siglo XX.

Todos los poetas son, en cierta medida Orfeo, caminando y haciendo sonar su lira. Pero aún más lo es Romero Murube, poeta paseante desde su primera

línea. El giro que se produce en su poesía de madurez, tras *Canción del amante andaluz*, es notable y produce, más que una repetición con la reedición, una suerte de «revisitación», «resignificación», a través de la reordenación que da a sus poemas en sus posteriores obras. Como propone Blanchot por medio de la figura mítica, después de captar la muerte, en su madurez, Romero Murube avanza como Orfeo paseante y hacia adelante, sin mirar atrás, traspasando el Hades. La «Eurídice» que representa su captación poética y amorosa de Sevilla, sigue ahí, está presente/ausente y el poeta trata de «apresarla», de llevarla a la luz por medio del poema.

Sin embargo, ya se conoce el final del mito. «Eurídice se desvanece como el humo». De ahí que el poeta retorne de nuevo a la soledad y revisite/reescriba el amor en esa marcha incesante que es la realización poética. O se escribe y surge la palabra o lo que queda es el silencio, podría decirse que es la dicotomía que plantea Blanchot. De ahí que considere que Rimbaud «huye al desierto, escapando de las responsabilidades de la decisión poética. Entierra su imaginación y su gloria. Dice «adiós» a «lo imposible»» (p. 47).

Recuérdese que, en *El espacio literario*, Blanchot hablaba, en primer lugar, de la soledad del escritor y de su obra, siendo esta emoción primordial. Dicha «soledad» es un término fundamental para Romero Murube por muchos motivos –desde el nombre de su esposa a su vinculación con la cofradía de Sevilla de la Soledad de San Lorenzo– y él mismo describe como su nacimiento como poeta –según relata en *Los cielos que perdimos* (1964)–. Sin embargo, dicha emoción, como su poesía misma, madura y varía, y es en la «correspondencia» con Blanchot donde se descubre la novedosa perspectiva de la «soledad», que afecta a Romero Murube de nuevo.

Más allá de dicha «soledad» y del poeta aislado, dice Blanchot refiriéndose a Valéry:

> El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido. Quien es despedido, además no lo sabe. Esa ignorancia lo preserva, lo distrae, autorizándolo a perseverar. El escritor nunca sabe si la obra está hecha. Recomienza o destruye en un libro que terminó en otro. Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, sólo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista, incapaz de ponerle fin, es capaz, sin embargo, de hacer de ella el lugar cerrado de un trabajo sin fin […] (p. 15).

Todo ello, como se advierte, justifica esa revisitación, corrección, reedición y variación constante de Romero Murube en su obra. No obstante, si bien en *Canción del amante andaluz*, concretamente, es una de las pocas obras en la que no se observa dicha reutilización de textos, si se aprecia esa revisitación del amor y esa variación de su estilo, anteriormente descrita. Más adelante con

Kasida del olvido en *Tierra y canción* y con la edición de *Silences d'Andalousie*, sí se apreciará esa reescritura, corrección y reedición abiertamente.

Al margen de los textos que se publican una y otra vez, acompañados de otros, revisados, corregidos o aumentados, la obra de Romero Murube no deja de reiterarse a través de los términos, de los temas y de las preocupaciones. Sobre este aspecto uno de los más destacables pasajes recuperados es «El entierro de Angelita», que apareció en *Prosarios*, en 1924, y volverá a reaparecer en *Pueblo lejano*, en 1954, ni más ni menos que treinta años después.

Del «Noli me legere» a Kafka

Siguiendo las tesis de Blanchot, más allá del descubrimiento de lo inacabado de la obra de arte, en palabras de Valéry, de lo que la obra «es» como «libro» y no de «obra infinita» o inacabada, el filósofo francés comenta que la obra jamás es leída por su autor, porque para él la obra es lo «ilegible». Este planteamiento puede contradecir la misma idea de revisión o de corrección. Si un escritor no corrige ni reescribe, se limitaría a crear constantemente y sucedería lo manifestado por Valéry que la «obra sea infinita» e inconclusa. Esto no le sucede al artista que realiza su obra transformando el mundo, sino que es solo característico del escritor. Podría decirse que el *fenómeno* del libro es algo ajeno y distinto del *noúmeno* de la literatura, de la acción literaria (pp. 16-18). El libro recoge la inacción, la «no-acción» en tanto que la actividad ha concluido, del escritor.

Al margen de dicha controversia acerca de la lectura como aspecto revisionario, en cualquier caso, la separación de la acción y la actividad es para Blanchot lo que provoca la necesaria vuelta al punto de partida, la necesidad de perseverar y de volver a escribir o mejor dicho a reescribir. Sea como sea, la reescritura es evidente y ello justifica tanto la revisitación como el cambio de estilo del poeta, y en el caso particular de la obra de Romero Murube.

Los motivos por los que un escritor no deja de escribir o de revisar su obra son descritos con acierto por Blanchot. Se trata de contar mejor probablemente lo que se ha escrito ya, de manera que dicha tarea se termina con el final de la vida del autor (pp. 19-20). Son muchos los escritores conocidos por sus constantes revisiones, como las de Jorge Guillén y su «Cántico» o las de Juan Ramón Jiménez (Blasco Pascual, 1997: 318). Igualmente, la obra se concluye por agotamiento o cuando el poeta «ya no es retenido por la obra» (Blanchot, p. 46). Para el filósfo francés, el caso más paradigmático es el de Franz Kafka. Según el Blanchot, Kafka escribe en una mezcla de desesperación y preocupación por la salvación (pp. 47-48). A partir de sus diarios, el escritor checo refiere la vocación y el deseo de escribir, que crece a medida que su salud

empeora. La paradoja llega con la situación en la que Kafka sacrifica su vida por la escritura y para tratar de salvarla a través de ella. Es la cesión de todo el tiempo a la obra, lo que lleva al escritor a un «espacio sin tiempo», a un «tiempo sin tiempo» (p. 54). Este «tiempo sin tiempo» resultaría un constante momento de «captación de la obra». Y la cuestión no quedaría aquí, a través de Kafka, Blanchot profundiza todavía más y explica la «salvación» del escritor que renuncia a la salvación en la vida para buscar dicha salvación en su obra. La reflexión sobre la exigencia de escribir en Kafka, como explica Blanchot, es agónica. Así, se pregunta: «¿Por qué existe el arte cuando nada lo justifica?» (p. 67) y al agravarse la enfermedad de Kafka, por suerte, su enfermedad «lo ayuda a ver que pertenece a la otra orilla (a este mundo)» (p. 69). El error fatal es la «impaciencia» (pp. 72-73) y todo es una tara «imposible» (p. 75), pero para el escritor checo solo puede existir la tarea de «buscar la tierra prometida, o a este lado o al otro» (p. 76). Por otro lado, son muchos los autores que sienten el mismo conflicto existencial que Kafka a la hora de escribir. El propio Blanchot da cuenta de otros y de otras posibles acciones, como por ejemplo en los casos de Hörderlin y Rimbaud.

No obstante, en lo que interesa a esta investigación y volviendo a Romero Murube, lo expresado por medio de Blanchot es lo que justifica el cambio de actitud y estilo del poeta de Sevilla frente a la necesidad de la escritura. Se desconocen las motivaciones personales de Joaquín Romero Murube, pues son pocas las reflexiones que vierte sobre su quehacer poético, pero resulta innegable la búsqueda incesante, manifiesta en la reiteración expuesta.

Por otro lado, como también se ha expuesto, el encuentro de su voz, el hecho de dejar atrás las influencias literarias y variación de su estilo dan muestras evidentes de un cambio de relación con su propia obra. Romero Murube escribe de lo mismo, pero de otra forma, porque su relación con la necesidad de escribir es otra. De la misma manera que Kafka escribe de manera más agónica, Romero Murube hace lo mismo, pero desde su propia experiencia y perspectiva. El poeta de Sevilla cultiva el sosiego y la calma, la nitidez y la palabra más sencilla.

El afuera, la noche

«Nuestro anhelo es de Dios, ya no de hombre» dice Romero Murube en «Balada del recuerdo» (1941: 73). Entonces, el poeta echa la vista atrás, al tiempo pasado, y a continuación escribe «Romance del pueblo lejano» –anticipo del libro y con casi el mismo título de *Pueblo lejano*–. Romero Murube profundiza en su «espacio literario», dándole un valor creciente a la naturaleza, lo cual se

observa en los poemas agrupados en «Jardín enamorado», con los que prosigue *Canción del amante andaluz*.

Para Blanchot Orfeo encarna al «escritor que busca», más allá de Eurídice que le sigue, en mitad de la oscuridad. Eurídice, el amor del poeta, no es más que «algo velado», algo «envuelto por la noche». El escritor, como Orfeo con su música, tiene la capacidad de adentrarse en esa «noche oscura», en esa realidad poética o fenomenología, que trata de acercar y devolver a la luz. Porque la obra ha de ser llevada a la luz, al día. El escritor desea darle forma y realidad. Pero cuando Orfeo se vuelve hacia Eurídice, la obra se arruina. Cuando el escritor redacta y deja de escribir por su obra, la música cesa, Orfeo se gira y la obra se arruina porque solo es una «bruma», un reflejo de su amor, de Eurídice (pp. 149-159). «Todo es sombra imprecisa». Orfeo, dice Blanchot, quiere mirar la «noche más noche», al infinito. Y no es que Orfeo no mire adonde no debe mirar, puntualiza Blanchot que «es adonde mira desde que baja a los infiernos» (pp. 161-166). Sucede que el cometido de Orfeo no es retenerla, sino cantarle, añade Blanchot.

La «Eurídice» de Romero Murube es Sevilla y la «noche oscura» se refleja en la profundización y disolución poética en el «patio» o «jardín» que atesoran sus poemas. Y como toda obra, y como toda poesía que el lector lee, es también la crónica de un fracaso. La Sevilla de Joaquín Romero Murube no es más que «sombra», no es más que un fragmento de esa «noche más oscura e infinita», que se comienza a vislumbrar distinta –y paradójicamente de lo que se expone, más clara, en el cambio de estilo– con *Canción del amante andaluz*.

Para corroborar todavía más esta visión de fracaso sobre Romero Murube y su obra, más allá de las obras poéticas, estas preocupaciones sobre Sevilla se expresan de forma creciente en sus ensayos, artículos, entrevistas y conferencias, textos asociados al género periodístico o ensayístico, como puede observarse en su «Memorial para curiosos sevillanos» en *Sevilla en los labios* (1939), en el que Romero Murube refiere «que nadie lee sus obras».

Aunque el comienzo de la década de 1940 tiene para Joaquín Romero Murube una incesante actividad, tanto en su cargo al frente del Alcázar como en la remodelación del Museo de Bellas Artes y el traslado de parte del patrimonio arqueológico a uno de los pabellones de la Plaza de América; como en el literario, con las publicaciones, no solo de *Canción del amante andaluz*, sino además con la segunda edición de *Sevilla en los labios* y con la publicación de *Discurso de la mentira* en *Revista de Occidente*; la personalidad del poeta sevillano se hará más clara en su poesía, pero más oscura en torno a sus posibilidades de poeta de mayor relevancia y en su «fe en la ciudad».

A este respecto, Luis Miracle, editor de Romero Murube en aquellas fechas, apunta sobre el poeta de Sevilla en una carta: «Romero Murube es una interesantísima personalidad literaria, oscurecida por la ausencia, en España, de una crítica valorativa y justa –equitativa, jerarquizadora–, y, quizá también por el propio carácter de Joaquín, espíritu recogido, hombre al margen…» (Lamillar, 2004: 128).

Y de la misma forma, el propio Romero Murube escribe a su amigo Eduardo Llosent, acerca de la finalización del plazo para la presentación de su libro al concurso nacional de poesía, en la que se refiere a su también amigo Adriano del Valle, y en la que se trasluce el tono melancólico y la oscuridad.

> Se me ha pasado la fecha y no he enviado mi libro de poesías al concurso nacional y en el fondo no me desagrada el haberlo hecho así, pues si en algo puedo facilitar por ausencia que el premio sea para Adriano yo me alegraría infinitamente de ello, y al decir ausencia, no digo por méritos, sino porque siendo menos tal vez sea más claro el trabajo del jurado (2004, p. 128).

Conclusiones

Más allá de *Canción del amante andaluz*, de las variaciones analizadas y de la conformación plena del «espacio literario» y poético de Romero Murube en torno a Sevilla, su obra continúa. Avanzando como Orfeo y su lira, el poeta prosigue debatiéndose entre la «gracia», como la definía José María Izquierdo, que capta y muestra en su poesía y la «des-gracia» o la «no gracia» de una Sevilla que evoluciona social, cultural y arquitectónicamente, y no para bien, según da cuenta Romero Murube en sus ensayos, artículos y conferencias.

De cualquier manera, la Sevilla real, como Eurídice tras Orfeo, está ahí, tras las palabras y los silencios –que se producen en los espacios entre las letras y las palabras mismas–. El poeta sigue ahí, frente a la Sevilla *nouménica* y *fenoménica* que capta y escribe, y que el río heracliteano de vida permite.

En composiciones como «Jardín nocturno», que comienza con una advertencia: «¡Cuidad que no se rompan los cristales / de este maravilloso encantamiento», se percibe la relación filosófica y literaria que plantea Blanchot, esa «noche oscura» y el quehacer de Orfeo, que esta investigación ha tratado de señalar en la obra de Romero Murube. «Vago rumor en el verdor sombrío / la eternidad acuerda con lo breve», prosigue el mismo poema, que evoca una vez más a Eurídice. Y a partir de ahí, la tercera estrofa concita los olores y sonidos de la noche.

«Es el jardín de noche», precisamente, el que revela Joaquín Romero Murube al inicio de la cuarta estrofa, y con el que concluye: «Misteriosas /

corrientes de humedad suben al cielo / creando entre luceros y entre rosas / el misterio nocturno, como un velo».

De igual forma, en «La ascensión del jazmín» vuelve a recordarse la figura mítica y a observarse la labor del poeta como la del intento de traer a la luz a Eurídice. «Es un perfume de jazmín», el que mueve al poeta desde la oscuridad de la noche hacia las estrellas, haciendo avanzar el paso y el canto del poeta. Así dice:

> Desde el pretil de mi ventana insomne,
> en esta dulce calma veraniega,
> he sentido el amor de todo el mundo
> abandonar mis venas
>
> Sólo un aroma que nos brinda rutas […]
>
> Y hay una fuerza pura, encelestiada
> que nos eleva, claros, por el aire […]
>
> …Es un perfume de jazmín. La noche,
> cegando los estanques del recuerdo,
> nos arrastra los ojos y la vida
> a mansión de luceros (pp. 129-131).

Las composiciones expresan la mencionada tarea órfica y el fracaso del poeta. Sin embargo y a pesar de ello, la tarea del poeta no termina, las evocaciones fragmentarias continúan y apuntan a un todo que es imposible de narrar, por el que el propio poeta no deja de revisar, corregir y reescribir y reordenar los poemas una y otra vez. Desde el primer poema, «Canción del aire», hasta el último poema del libro, «Jardín final», donde está presente lo que se denomina, en palabras de Blanchot, el «velo órfico» (pp. 154-158).

Por eso, el poeta se limita a fracasar con un hermoso esbozo, un hermoso y reiterativo intento sobre lo interminable en mitad de la oscuridad. «Orfeo arruina la obra», donde queda lo escrito. Concluye *Canción del amante andaluz*:

> Queda muerta la vida en los confines
> que limitan los muros del silencio.
> ¿Soy yo quién va pasando entre los mirtos
> rompiendo los cristales de este sueño?
>
> Ya el silencio se rompe estremecido
> por un leve temblor de vagas frondas.
> Y brota en el latir de nuestra sangre
> la pena de no ser canción o aroma (pp. 152-154).

Bibliografía citada

AAVV. (2001), *Antología del grupo poético de 1927*. Ed. Vicente Gaos. Madrid: Cátedra.

ADORNO, T. (2004), *Teoría estética*. Madrid: Akal.

BACHELARD, G. (1973), *La intuición del instante*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BACHELARD, G. (1975), *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BALAKIAN, A. (1969), *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

BARTHES, R. (1972), *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

BARTHES, R. (2012), *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI.

BLANCHOT, M. (2011), *El espacio literario*. Madrid: Trotta.

BLANCHOT, M. (2023), *El libro por venir*. Madrid: Trotta.

BLASCO PASCUAL, F. J. (1997). *La poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

BLOOM, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

BOLLOW, O. (1969), *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.

CELAN, P. (2000), *Obras completas*. Madrid: Trotta.

CERNUDA, L. (2002), *Epistolario*. Ed. James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

CERNUDA, L. (2004), *Ocnos*. Barcelona: Biblioteca de Autores Andaluces.

CHAVES NOGALES, M. (2020), *Obras completas,* I. Barcelona: Libros del Asteroide.

CORTINES, J. y LAMILLAR, J. (2004), *En el aire de Sevilla. Álbum de Joaquín Romero Murube*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

CORTINES, J. y LAMILLAR, J. (2004), *Joaquín Romero Murube. Silencios de Andalucía, obra selecta [I]. Lírica y Narrativa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

GULLÓN, R. (1986), *Una poética para Antonio Machado*. Madrid: Espasa-Calpe.

IZQUIERDO, J. M. (2001), *Divagando por la ciudad de la gracia*. Sevilla: Ediciones Libanó.

JANKÉLÉVITCH, V. (2005), *La música y lo inefable*. Barcelona: Alfa Decay.

LAMILLAR, J. (2004), *Joaquín Romero Murube. La luz y el horizonte (Biografía)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1971), Prólogo, en *Verso y Prosa de Joaquín Romero Murube*. Sevilla: Imp. Municipal.

MACHADO, A. (1998), *Obras completas*. Madrid: Austral.

MALLARMÉ, S. (1987), *Prosas*. Madrid: Alfaguara.

ORTEGA Y GASSET, J. (1995), *¿Qué es filosofía?* Madrid: Espasa Calpe.

ORTEGA Y GASSET, J. (1998), *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.

ROMERO MURUBE, J. (1924), *Prosarios*. Sevilla: Tipografía Gironés.

ROMERO MURUBE, J. (1929), *Sombra apasionada (Colección, 1925-1927)*. Sevilla: Mediodía. Reed. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1979.

ROMERO MURUBE, J. (1937), *Siete romances*. Sevilla: Imprenta Alemana. Reed. Sevilla: Point de Lunettes, 2004. Pról. Manuel García y A. Martínez.

ROMERO MURUBE, J. (1941), *Canción del amante andaluz*. Barcelona: Luis Miracle. Reed. Los Palacios: Ayuntamiento de Los Palacios y Diputación de Sevilla, 1999. Pról. Claudio Maestre.

ROMERO MURUBE, J. (1945), *Kasida del olvido*. Madrid: Adonais. Reed. Sevilla: Gráficas del Sur, 1992. Pról. Joaquín Caro Romero.

ROMERO MURUBE, J. (1948), *Tierra y canción*. Madrid: Editora Nacional.

ROMERO MURUBE, J. (1954), *Pueblo lejano*. Madrid: Ínsula. Reeds. Los Palacios: Monte de Piedad y Ateneo de Los Palacios, 1989; Sevilla: Ateneo, 2004.

ROMERO MURUBE, J. (1959), *Lejos y en la mano*. Sevilla: Gráficas Sevillanas.

ROMERO MURUBE, J. (1964), *Los cielos que perdimos*. Sevilla: Gráficas Sevillanas. Reed. Sevilla: Hermandad de la Soledad, 1995.

ROMERO MURUBE, J. (1971), *Verso y prosa*. Sevilla: Ed. Homenaje al autor del Ayuntamiento de Sevilla.

ROMERO MURUBE, J. (1971), *Discurso de la mentira*. Madrid: Revista de Occidente. Reed. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando, 1985.

ROMERO MURUBE, J. (1950), *Memoriales y divagaciones*. Sevilla: Gráficas Tirvia (colofón 1951).

ROMERO MURUBE, J. (2001), *Sevilla en los labios*. 6.ª ed. facsímil. Sevilla: ABC, Biblioteca Hispalense. (1.ª ed. 1938).

ROMERO MURUBE, J. (2004), *Obra selecta*. Tomo I*: Silencios de Andalucía*. Tomo II*: Los cielos perdidos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

ROMERO MURUBE, J. (2004), *Obra poética*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores.

RUIZ COPETE, J. D. (2002), *La otra generación del 27*. Málaga: Estudios del 27.

STEINER, G. (2002), *Presencias reales*. Barcelona: Destino.

STEINER, G. (2006), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.

STEINER, G. (2020), *Pasión intacta*. Madrid: Siruela.

VARCÁRCEL, A. (2020), *La experiencia de la literatura a través de Maurice Blanchot*. TFG inédito. Universidad de Sevilla. Recuperado el 1/07/2023 de: https://idus.us.es/handle/11441/130986

VÁZQUEZ ROCCA, A. (2009), «Poética del espacio en Blanchot y Sloterdijk; hacia un encuentro de otredades entre filosofía y literatura», *Observaciones Filosóficas*, (8). Recuperado el 1/07/2024 de: https://www.observacionesfilosoficas.net/poeticadelespacio.htm

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 45-65
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29515

Formas de la melancolía en Juan José Millás

Forms of melancholy in Juan José Millás

Sofía DOLZANI

Autoría:
Sofía Dolzani
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral, CONICET, Argentina
sofiadolzani@conicet.gov.ar
https://orcid.org/0009-0004-0469-4588

Citación:
DOLZANI, Sofía (2025). «Formas de la melancolía en Juan José Millás», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 45-65. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29515

Fecha de recepción: 28/02/2025
Fecha de aceptación: 01/05/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Sofía Dolzani

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 escrito se propone explorar las formas y variantes que la melancolía adopta en dos novelas de Juan José Millás: *Letra muerta* y *La soledad era esto*. Ambos textos se encuentran publicados en el período de la Transición española –entendida en un sentido amplio–, un proceso político y cultural que es leído por algunos autores en clave melancólica. Partiendo de este supuesto, nuestro trabajo indaga los modos en que estas novelas de Millás inscriben el temperamento melancólico como apuesta narrativa, desplegando sentidos que permiten, por un lado, explorar cierta sensibilidad respecto del proceso transicional, y por otro, situar estas ficciones en el marco de la obra de un escritor que hace de la enfermedad una de las obsesiones de su poética. Nuestra hipótesis sostiene que tanto en *Letra muerta* como en *La soledad era esto* la melancolía despliega dos fuerzas contrapuestas que posicionan a los sujetos de distinto modo ante la escritura. Mientras que en *Letra muerta* la escritura deviene un espacio de opresión, inscribiendo allí un gesto de sujeción y clausura, en *La soledad era esto*, la melancolía encuentra en la escritura un espacio de liberación y resignificación para la experiencia del desencanto.

Palabras clave: Melancolía; desencanto; Transición; enfermedad; Millás; siglo XX; novela española.

Abstract

This paper aims to explore the forms and variants that melancholy adopts in two novels

by Juan José Millás: *Letra Muerta* and *La Soledad era esto*. Both texts are published in the period of the Spanish Transition (understood in its expanded sense). A political and cultural process that is read by some authors in a melancholic key. In this sense, our work investigates the ways in which these Millás' novels inscribe the melancholic temperament as a narrative bet, deploying meanings that allow, on the one hand, to explore a certain sensitivity regarding the transitional process, and on the other, to place these fictions within the framework of the work of a writer who makes illness one of the obsessions of his poetics. Our hypothesis maintains that in both novels melancholy displays two opposing forces that position the subjects in a different way towards writing. While in *Letra muerta* writing becomes a space of oppression, inscribing there a gesture of subjection and closure; In *La soledad era esto*, melancholy finds in writing a space of liberation and resignification for the experience of disenchantment.

Keywords: Melancholy; disenchantment; Transition; illness; Millás; 20th century; Spanish novel.

Melancolía española

Se ha descrito en más de una ocasión que un cuerpo en solitario reposo, con la mirada extraviada en el vacío y las manos sosteniendo un rostro abatido, puede sintetizar en una imagen una serie de rasgos del temperamento melancólico. El desgano, la lentitud, la falta de sentido, el desatino, el cansancio, el desvarío, la locura, la imposibilidad de duelo ante la pérdida; y también, la inteligencia, la sensibilidad, la mirada aguda y extrañada, la disposición a la reflexión y al pensamiento, a las artes y a la escritura: un amplio espectro de sentidos se circunscribe en torno a la palabra *melancolía*.

«Toda imaginación es, abierta o secretamente, melancólica» (1987: 11) escribió Julia Kristeva en su libro sobre el sol negro. Y de ello da cuenta uno de los personajes emblemáticos de la tradición literaria española que ha hecho del ejercicio de la imaginación el motor de sus andanzas. Nos referimos, claro, al hidalgo que con sus artificios se abre paso a la modernidad: Don Quijote. Ejemplo de cómo melancolía, enfermedad e imaginación pueden articularse en una reflexión sobre los poderes de la ficción (Grappa y Mezzetti, 2006).

Dice Roger Bartra que el enigma de la melancolía constituye una de las características de la cultura en España:

> La melancolía es un problema vivo que permea la cultura contemporánea. Más de una vez, durante los últimos años, me he preguntado si todavía existe esa España melancólica cuyos humores negros se cristalizaron en el Siglo de Oro y que fueron celebrados o deplorados durante siglos como uno de los rasgos propios de la identidad española (2021: 10).

Este escrito se propone no tanto responder a la pregunta de Bartra y cotejar la existencia de cristalizaciones áureas en torno a un *ethos* melancólico, sino más bien explorar las formas y variantes que la melancolía puede adoptar en la literatura española contemporánea, particularmente, en la narrativa de Juan José Millás. Un escritor que, como sabemos, inicia su obra en 1975, año en el que fallece Francisco Franco y tiene lugar el proceso de Transición democrática. Proceso que, en las estelas de un discurso celebratorio, entre la pérdida y el trauma, es leído por algunos autores en clave melancólica (*vid*. Vilarós, 1998; Medina Domínguez, 2001; Moreiras Menor, 2002).

Partiendo de este supuesto, quisiéramos abordar aquí el problema de la melancolía en dos novelas de este autor, *Letra muerta* y *La soledad era esto*. En ambos textos el temperamento melancólico se inscribe como apuesta narrativa y despliega sentidos que permiten, por un lado, explorar cierta sensibilidad respecto del proceso transicional, y por otro, situar estas ficciones en el marco de la obra de un escritor que hace de la enfermedad una de las obsesiones de su poética. En este sentido, este trabajo pertenece a una investigación más amplia donde sostenemos que la obra de Juan José Millás puede leerse a luz de la enfermedad como problema, en tanto la misma no es solo un tema recurrente de sus escritos, sino el elemento que estructura y motoriza el *modus operandi* de su imaginación literaria.[1]

El tratamiento de la enfermedad constituye un rasgo isotópico de la escritura millasiana y, por tal motivo, traza una senda desde la cual puede leerse toda la obra, teniendo en cuenta que en los diversos textos la misma obtendrá diferentes manifestaciones. Nuestra investigación postula que dichas variaciones pueden ser entendidas a partir de una diversidad de *figuras* de la enfermedad

1. La enfermedad en la literatura de Juan José Millás cifra el *modus operandi* de su *imaginación* literaria. Esto significa que se erige como elemento estructurante de su narrativa en la medida en que configura un lenguaje que se vale de lo patológico para sedimentar las bases de su imaginario ficcional. En ese sentido, la enfermedad no se define desde un lugar unívoco, sino que funciona de manera polisémica. A saber: (a) como tópico de sus novelas, a partir del cual se ficcionalizan los cuerpos en tanto cuerpos enfermos, inscribiendo allí una dimensión (bio)política de su narrativa; (b) como procedimiento metonímico y metapoético, a partir del cual la literatura de Millás busca decir el hacer de la ficción; (c) como figura metafórica mediante la cual se aspira construir una noción propia de escritura; (d) como lugar de figuración de una pose de escritor, donde la enfermedad impulsa una fuerza creativa que inscribe la literatura millasiana en un imaginario de lecturas; (e) como valor literario, en tanto contribuye a la construcción de un lenguaje singular en el cual se define su poética. Por todo ello, la enfermedad se erige como elemento que estructura la imaginación ficcional millasiana y posibilita así el funcionamiento de su maquinaria narrativa.

(Link, 2006; 2009)[2] en torno a las cuales se monta el universo ficcional de Juan José Millás. La infección en *Cerbero son las sombras*, la lectura febril de la infancia en *El orden alfabético*, los fármacos en *La vida a ratos* permiten nombrar algunos ejemplos[3].

La melancolía vendría a conformar una más de las figuras con las que se delinea el imaginario literario millasiano en torno a la enfermedad, por lo que elucidar la especificidad de su funcionamiento es el objetivo que orienta este escrito. Nuestra hipótesis sostiene que tanto en *Letra muerta* como en *La soledad era esto* la melancolía despliega dos fuerzas contrapuestas que posicionan a los sujetos de distinto modo ante la escritura. Mientras que en *Letra muerta* la escritura deviene un espacio de opresión y desencanto, inscribiendo allí un gesto de sujeción y clausura, en *La soledad era esto* la melancolía encuentra en la escritura un espacio de liberación y resignificación en tanto plantea una salida. Salir de la melancolía resulta, en tal caso, poder tomar la palabra y comenzar a escribir en otra clave.

Una Transición melancólica

Ros Ferrer sostiene que la Transición española se erige como *locus* imaginario de un relato político, social y cultural en el que se inscribe un corte temporal: el que se produce con el fin del franquismo y el inicio de la democracia; una especie de paréntesis, «tiempo en suspensión» (Ros Ferrer, 2020: 13) o «colgado» (Vilarós, 1998: 20) entre un régimen que se busca dejar atrás y el advenimiento de un porvenir democrático. Sin embargo, la Transición se reconoce como un período conflictivo, difícil no solo en la limitación del tiempo que abarca, sino

2. Daniel Link (2006) –quien recupera a su vez los aportes en torno a la producción discursiva de los cuerpos en clave foucaultiana– sostiene que reflexionar sobre la enfermedad en la literatura supone entenderla «en el registro de lo Imaginario, y por eso, parte de la ecología de la Imaginación» (249). Los conceptos de *imaginación* e *imaginario* involucran desde la perspectiva de Link (2009) un hacer con el lenguaje que conduce a la producción de imágenes y formas de pensamiento condensados en figuras. Las figuras, según explica, son unidades de la imaginación que se distinguen en tanto piezas discursivas y que podemos reconocer dada su reiteración. Son las figuras barthesianas de *Fragmentos de un discurso amoroso* mediante las que el sujeto actúa y con las cuales se identifica; aquello que Barthes busca explicar cuando expresa «*¡Qué cierto es! Reconozco esta escena del lenguaje!*» (2011: 18, cursiva en el original). Así, por nombrar un ejemplo, la languidez de la enfermedad como exaltación de una sensibilidad singular, o los síntomas como encarnación de un mal, conforman ese repertorio de figuras de la enfermedad propias de una tradición humanista y moderna (Sontag, 2003; Utrera Torremocha, 2015) que pueden ser actualizadas en el ejercicio de la imaginación literaria.
3. Para reconstruir el análisis de estas figuras ver los siguientes trabajos (Dolzani, 2023a; 2023b).

también en su interpretación. Gómez Montero (2007) señala su inicio entre noviembre de 1975, con el fallecimiento de Franco en la cama de un hospital, y enero de 1986, con el ingreso de España en la Unión Europea. Eric Bou y Elide Pittarello (2009) delimitan la Transición entre 1975 y 1992, cuando tienen lugar una serie de eventos como los Juegos Olímpicos en Barcelona, la Expo en Sevilla, entre otros, que ubican a España en el mapa internacional. Teresa Vilarós, por su parte, presenta una visión ampliada, considerando su inicio con el asesinato del general Carrero Blanco en 1973 y su desenlace en 1993, con la firma del Tratado de Maastricht.

Más allá de la delimitación de fechas, la Transición española se erige como fábula de un tiempo histórico de transformación, un nuevo comienzo para España. Es un punto común en estos estudios señalar críticamente la construcción de un relato oficial, donde la retirada del Régimen significa no solo el fin de la dictadura, sino también la puerta de entrada a un proceso de modernización democrático que permite a España subirse con euforia al tren de la globalización europea. Al respecto, explica Vilarós:

> A pesar de las múltiples cuestiones por solucionar, el término que mejor cualifica este periodo es aparentemente el de «euforia» y «celebración» y las razones para tal sentimiento son obvias en una primera mirada hacia atrás. Los primeros años del posfranquismo celebran la muerte del dictador. Marcan el fin de un régimen autoritario y represivo, el fin de la tiranía, de la censura social, ideológica y política y la llegada, tan esperada, de la democratización, que se aúna de manera amplia en lo social y en lo político con una voluntad de integración europea (1998: 41).

Asimismo, esta euforia y negación del pasado es leída por María del Pilar Lozano Mijares como rasgo de la amnesia histórica que caracteriza la posmodernidad[4]. Citando a Jameson, la autora explica lo siguiente: ««Borrar el pasado para posibilitar la reconciliación: tal fue la sustancia de aquel debate que ha dado pie a una tesis según la cual la Transición habría sido posible gracias a un "pacto del olvido" firmado sobre el fondo de una amnesia colectiva» (2bid.: 48). Al promulgarse la Constitución en 1977, la Transición se cerró gracias a este olvido» (Lozano Mijares, 2007: 210). Pese a ello, el relato celebratorio se

4. No es parte de los objetivos de este trabajo adentrarse en las discusiones respecto del concepto de *posmodernidad*, ni tampoco discutir respecto de si la literatura de Millás forma parte de «la novela posmoderna» (Navajas, 1987). Tal propósito excedería los fines de este artículo. Sí cabe mencionar que la crítica literaria española ha tendido a situar las producciones millasianas como parte de dicha narrativa, en la medida en que en ella encontramos un tratamiento prioritario del sujeto, una matriz metaliteria dominante, una consideración del público lector, una preferencia por narrar (*vid.* Villanueva, 1992; Navajas, 1987; Gracia, 2000; Lozano Mijares, 2007).

revela prontamente en su condición de teatralidad (Medina Domínguez, 2001: 55), en la medida en que el ocultamiento de la violencia causada por los años de guerra y dictadura resulta un punto fantasmático en los albores del discurso oficial. El pasado traumático está allí, hecho carne en el cuerpo biopolítico que el franquismo ha creado (Labrador Méndez, 2017)[5]. De ahí que la crisis provocada por el fin de la dictadura se manifieste no solo en el orden social, económico y político, sino también como crisis narrativa. ¿Cómo contar, al fin y al cabo, la retirada del franquismo cuando en los márgenes de la celebración aún quedan sus resabios?

En esta línea, Cristina Moreiras Menor (2002) se interroga respecto de las formas que adoptan el cine y la literatura en la década que sigue a la muerte de Franco, reconociendo allí modos de tramar una relación con el pasado a partir de la violencia, el trauma y el espectáculo como posiciones enunciativas. Frente a un discurso hegemónico que promueve una política cultural cifrada en el «olvido activo de un pasado que pesa con tanta fuerza que decide someterse a borradura» (21), coexisten otras narrativas que visibilizan la falla, dejando entrever el punto donde la herida se revela «fisura sin suturar» (29). De modo que el salto de la dictadura a la democracia producto de la muerte de Franco y la pronta celebración de un nuevo régimen democrático abre paso a un proceso de duelo difícil de tramitar. Por un lado, porque con el pacto de olvido y la narrativa en torno a consenso se produce una negación de la violencia encarnada en el cuerpo social, dificultando así su posibilidad de simbolización. Y por otro, porque con el fin de la dictadura tiene lugar también el abandono de las utopías de revolución y el advenimiento del llamado *desencanto*, sintetizado en la reconocida frase de Vázquez Montalbán «contra Franco estábamos mejor» (1985: 207).

Desde tal perspectiva, la Transición puede leerse como un proceso melancólico. Si, de acuerdo con Bartra (2021), la melancolía resulta un rasgo de la sociedad española cuyo esplendor tiene lugar en el Siglo de Oro, este aspecto adquiere una nueva modalidad en las últimas décadas del siglo XX, convirtiéndose en marca de un proceso histórico y político que atraviesa a la sociedad. La imposibilidad de hacer duelo por la muerte del dictador en tanto *padre* de España, así como el abandono de un proyecto emancipador, hacen de la

5. En su libro *Culpables por la literatura: Imaginación y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Labrador Méndez refiere al *cuerpo biopolítico del franquismo* como «un modo de somatizar el régimen, a la in-corporación de la dictadura en lo más propio del ser» (2017: 45). El aparato disciplinario del Régimen y su moralidad queda arraigado en las formas de construcción subjetiva y por eso resulta difícil desarticular su funcionamiento una vez entrada la democracia.

Transición un proceso melancólico que impide a España salir de la estructura de tutelaje que el franquismo ha instalado. Tal es la lectura que desde una línea freudiana realiza Alberto Medina Domínguez en su libro *Exorcismos de la memoria: Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la Transición*. Lejos de una radical transformación social añorada por las juventudes antifranquistas de los años sesenta y setenta, la continuación del Régimen «se preserva convertida en una enfermedad que desde el principio se situará en el centro de la Transición: el desencanto» (2001: 53). Dicho más específicamente:

> En definitiva, el «desencanto» supone un nuevo proceso melancólico sobre el que se edificará la Transición. Esta no solo se fundamentará en el duelo o la celebración por la pérdida del Caudillo y su tutela, sino también en la sensación de otra pérdida, la de una «auténtica» emancipación que hubiese roto definitivamente las ligaduras de esa tutela (54).

En su lectura, situada en las estelas del pensamiento freudiano, Medina Domínguez asocia la dimensión política de la melancolía con la permanencia en un estadio infantil. El proceso melancólico funciona, en tal sentido, como negación de la mayoría de edad, «un intento de diferir el proyecto de autogobierno del yo y prolongar el "privilegiado" estado tutelaje» (2001: 27). La metáfora de la enfermedad para nombrar los modos de subjetivación con que el franquismo se ha instalado, a través de años de control y disciplina, en el seno del cuerpo social español, pone de manifiesto la dificultad de dejar atrás el pasado. La transformación estructural esperada por las filas antifranquistas no encuentra ocasión y genera en su lugar una serie de «esperanzas desactivadas» (Cossalter, 2009: 44). Frente a tal panorama, la imposibilidad de simbolizar la violencia encarnada, así como la búsqueda por narrar el vacío que deja la muerte del padre, convierte la escritura en un espacio «donde realizar un duelo inacabado» (Moreiras Menor, 2002: 123). Se trata de narrativas «que recuperan el trauma que las posee desde su afecto en duelo o desde su imposibilidad, constituyéndose así en melancolía» (123).

Esta posición melancólica frente a la Transición, sintetizada en la experiencia del desencanto, emerge en ciertas novelas de Millás como espacio de revisión. La crítica ha tendido a leer la relación con el pasado histórico y el presente transicional sobre todo en las primeras publicaciones de este autor. De allí que *Cerbero son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977) y *El jardín vacío* (1981) aparezcan como casos emblemáticos. De acuerdo con Luigi Contadini (2013), tales novelas construyen una mirada crítica y desencantada, recuperando así «el otro lado» de la Transición. Dicho en sus palabras: «Estas obras representan el aspecto más siniestro, turbio e insondable de semejante proceso: lo que no aparece en los actos y en las declaraciones oficiales y parece

contrastar con la idea optimista y confiada del nuevo trayecto emprendido por España» (34). En tal sentido, sostiene José Carlos Mainer que Millás «ha sobrellevado con notable desagrado ese síndrome colectivo que hemos llamado el *desencanto* y que ha concernido tan visiblemente a las gentes de su edad» (2005: 294). Este desagrado se manifiesta en una mirada crítica que revela la fatalidad del proceso para ciertos sectores. De ahí la insistencia en la construcción de personajes que buscan resistir en el marco de nuevas condiciones que, en tanto que adversas, devendrán circunstancias fatales (172). Asimismo, la construcción de espacios opresivos, la emergencia de lo siniestro y el ambiente de pesadilla presentes en las primeras novelas materializan en la escritura la angustia que se desprende del extrañamiento producido por una realidad que no es posible comprender del todo, punto en el que coinciden las lecturas de Gonzalo Sobejano (1992) y de Pepa Anastasio (2009).

En su trabajo, Sobejano (1992) postula que las fábulas de extrañezas estructuran las primeras novelas de Millás a partir de la pesadilla como eje. La pesadilla, según explica, toma forma bajo tres motivos de la angustia: «la soledad, la convivencia y la pertenencia» (316). Por su parte, Pepa Anastasio (2009) recupera el ensayo de Sobejano para plantear que «el ambiente de la pesadilla angustiosa» (207) es un rasgo común de las primeras cinco novelas de Millás –*Cerbero…* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983) y *Letra muerta* (1984)– y explica que es sobre todo la segunda la que ha sido interpretada como novela que trabaja sobre el escenario histórico de la Transición, recuperando sus personajes desplazados y la angustia de una juventud «incapaz de mejorar» (Sobejano en Anastasio, 2009: 208). Aspecto con el que también acuerda José Carlos Mainer cuando postula que *Visión del ahogado* puede interpretase como el más «desasosegante diagnóstico sobre la alta transición» (2005: 167). Asimismo, Anastasio (2009) retoma la lectura de Brad Epps (2001), quien interpreta esta novela como representación del desencanto en la medida en que sus personajes resultan «seres pequeños, quizás mezquinos, cuyas vidas transcurren y se relatan sin ningún asomo de grandeza ni heroísmo, sin posibilidad alguna de redención» (Anastasio, 2009: 208).

Si cabe nombrar aquí estas primeras publicaciones de Millás, no es solo porque en ellas se reconoce un interés singular por el franquismo y su deriva transicional, sino porque agrupándolas de tal manera estos estudios encuentran, en relación a las siguientes publicaciones, una especie de corte en la escritura millasiana. De ahí que Pepa Anastasio sostenga, por ejemplo, que a partir de *Papel mojado* gana terreno el humor, la narratividad, la complicidad

con el lector, estrategias que se profundizarán aún más en *El desorden de tu nombre* (2009: 209). Transformaciones que también Contadini considera:

> Si con *Papel mojado* y *Letra muerta* se da inicio a estos nuevos procedimientos, es con la redacción de *El desorden de tu nombre* (1987) que se inaugura de manera plenamente reconocible una segunda fase de escritura. Aquí Millás lleva al extremo temas ya presentes en la época anterior, profundizando en la condición de extravío de los personajes, pero reduciendo las tonalidades dramáticas que caracterizaban gran parte de sus escritos anteriores, en los que abundan lexemas de negación y puntillosas reflexiones que, interrumpiendo el flujo lineal de la narración, arrojan sobre la obra toda una sombra de hosco pesimismo (2013: 36).

Si bien coincidimos con lo señalado por Contadini en cuanto a cierto cambio de tono en la escritura millasiana, no es de nuestro interés reconocer en esta obra fases de la escritura, sino, antes bien, señalar aquellas líneas donde es posible trazar una continuidad. En tal sentido, si retomamos los argumentos de estos críticos es para mostrar que, si bien algunos trabajos recuperan *Letra muerta* como una novela de la Transición, *La soledad era esto* no encuentra el mismo énfasis con el que integrarse a la serie. Más bien, esta última tiende a ser leída en relación con otras dos publicaciones que conforman la llamada *Trilogía de la soledad* (*El desorden…* y *Volver a casa*), donde se plantean nuevos puntos de interés por parte del autor.

Nuestra intención, en cambio, radica en exponer un modo de agrupamiento que, aun reconociendo las diferencias narrativas señaladas por la crítica, se centra en los puntos de contacto que permiten leer ambas novelas en conjunto. Estos puntos tienen que ver, como dijimos al comienzo, con la presencia de la enfermedad como eje metafórico transversal. En otra ocasión hemos estudiado la manera en que *Cerbero son las sombras* da inicio a una noción de escritura en clave de infección, en la medida en que la somatización del Régimen deviene en una lengua infectada e infecciosa que seguirá operando en otros textos (Dolzani, 2023a). Podemos sostener, así, que dicha infección se manifestará aquí bajo otra forma, otra figura: la de la melancolía. La misma adopta en las dos novelas de nuestro corpus distintas modalidades, dejando entrever en cada caso cómo la presencia de un temperamento melancólico señala formas metafóricas de tramitar el presente transicional a partir de la escritura.

La escritura como clausura

Letra muerta fue publicada en 1984 y es la quinta novela de Juan José Millás. En ella reconocemos algunos rasgos ya presentes en otros de sus textos: el clímax claustrofóbico, el desvarío de los personajes o la escritura simultánea a

la lectura, entre otros. Desde su título, la novela se vale de los recursos metapoéticos para introducir al lector en una primera escena metafictiva: *Letra muerta* se refiere a los cuadernos donde el hermano Turis relata en primera persona la historia de cómo, siguiendo las órdenes de una Organización, se introduce en un convento para convertirse en lego. Esos cuadernos que el monje escribe son justamente a los que accedemos como lectores.

El título adelanta, además, un indicio respecto de la concepción de escritura que la novela pone en juego, donde esta, lejos de señalar una posibilidad de vida, como hemos observado en otras ocasiones (Dolzani, 2020), pareciera indicar un gesto de clausura. Es decir, la escritura como lugar donde no se encuentra «otra salida que la muerte» (Millás, 1984: 95). Pese a ello, para el hermano Turis escribir será la herramienta que permite ordenar el propio desvarío, funcionando como sostén de una experiencia de búsqueda que el sujeto emprende, a sabiendas de que tal proyecto no conduce más que a la propia destrucción. Y es aquí, justamente, donde es posible reconocer un primer rasgo clave del temperamento melancólico, en el trabajo de aniquilación que encauza la labor creativa.

En el libro *Bajo el signo de Saturno*, Susan Sontag escribe lo siguiente: «La tarea ética del escritor moderno no es ser creador sino destructor: destructor de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano, de la creatividad del aficionado y de las frases vacías» (2007: 141). De acuerdo con ello, el trabajo creativo, lejos de encarnar una fuerza redentora, funciona para el escritor saturnino como espacio que canaliza emociones corrosivas. La turbación y el desasosiego que acompañan al melancólico, antes que impedir la realización de la tarea, hacen que la misma sea asumida con mayor esfuerzo: «Pensar, escribir, son en última instancia cuestiones de vigor. El ser melancólico, que siente que le hace falta voluntad, acaso tenga la sensación de que necesita todas las energías destructivas que puede reunir» (140). En tal empresa se embarca el protagonista de *Letra muerta*, haciendo de las «*escenas de escritura*» (Prósperi, 2013: *passim*) el espacio de su realización:

> Me incorporo a esta locura escrita sometido a toda clase de sentimientos antagónicos. Este papel mojado, esta letra muerta, este texto sin futuro, parece destinado a recoger los desperdicios de mis fluctuantes estados de ánimo. El encuentro entre la exaltación y el fracaso, la desventura y la dicha, el terror y el arrojo, suele producir unas cenizas, resultantes de una combustión infernal, que mezcladas con el coñac que me proporciona Seisdedos dan lugar a este discurrir intermitente del bolígrafo sobre las hojas de un nuevo cuaderno (Millás, 1984: 81).

Más allá de las referencias a la circulación de las emociones como eso que fluctúa y combustiona en el cuerpo, la escritura aparece como lugar que habilita

un flujo de desecho, el espacio sin futuro en el que, sin embargo, el sujeto puede decirse y narrar la propia destrucción. En este sentido, la concepción de escritura puesta en juego en *Letra muerta* se aproxima a la ya presente en *Cerbero son las sombras*, donde quien escribe desde un sótano oscuro en compañía de unas ratas sabe que la carta al padre resulta solo un espacio de demora hasta ser atrapado.

En la novela que aquí abordamos la escritura también se erige como lugar de demora para un sujeto que ha perdido el contacto con la Organización que le había asignado un proyecto al cual ajustar su vida. Esta Organización a la que Turis se une tiene como objetivo «liquidar esta nueva forma de barbarie y opresión que llaman democracia» (Millás, 1984: 77). Tal enunciado expresa de forma explícita la posición desencantada que asume la novela respecto al nuevo régimen social, del cual ya nada se espera. De ahí el siguiente comentario del lego: «La única clase de satisfacción social que espero recibir a estas alturas se refiere a cuestiones así de sencillas: que mi jefe se caiga por las escaleras y se quede tonto; que al director le salga un hijo drogota […]. Lo demás me la viene sudando desde el setenta y cinco» (46).

Desencantado y abandonado a su propia deriva, tras el silencio de la Organización, al hermano Turis no le queda más que aceptar su pérdida, una falta originaria que lo llevó a abandonar su puesto de funcionario para trabajar en la clandestinidad y llegar así hasta el convento. Tales actividades, sin embargo, no han sido suficientes para saldar la sensación de vacío:

> Revisado el desastre que ha sido mi vida, pienso que en efecto obtuve de ella todo, excepto aquello que siempre le pedí en secreto y que, honradamente, debo decir que no sé lo que es. Imagino, pues que al llenarme de cosas y cuidados no intentaba sino ocultar el hueco producido por lo que ella sabía que no podía darme nunca. Pero en fin, esto es una reflexión hecha en el momento de escribir (55-56).

He aquí, en la enunciación de una falta indescifrable, otra manifestación del temperamento melancólico. La melancolía no solo ha sido considerada desde una perspectiva médica en el marco de la teoría humoral, que la concibe como producto del exceso de bilis negra, sino que con el paso del tiempo ha pasado a formar parte del terreno de la psicología y la psiquiatría. Giorgio Agamben explica este pasaje en su libro *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, donde traza un recorrido a partir de sus variantes. Así, en la Edad Media la melancolía se asociaba a un estado de *acidia*, enfermedad que provocaba «la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía» (2006: 27). Según la medicina medieval, la acidia (o acedía) se presenta bajo el signo de la angustia y la desesperación, y afecta de manera privilegiada

a los recluidos en la vida monástica y los intelectuales (Starobinski, 2017: 46). Tal angustia es movilizada por un deseo de algo que el mismo sujeto se ha planteado difícil de alcanzar, constituyendo en su lugar un vacío insalvable.

Cuando la melancolía pasa a ser considerada una enfermedad mental, abandonando su concepción humoral –no así muchos de sus tratamientos–[6], el problema en torno a la sensación de vacío que acecha al melancólico persiste. Desde una perspectiva freudiana, explica Agamben, el melancólico sufre la pérdida de un objeto difícil de identificar, por lo que «la melancolía no sería tanto la reacción regresiva ante la pérdida del objeto amado, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable» (2006: 53). En esta misma línea, Julia Kristeva plantea que la melancolía involucra una falta de traducción en el orden de lo simbólico, donde los sintagmas no alcanzan a formularse y la dificultad para simbolizar impide la realización del duelo (1987: 41).

En *Letra muerta*, pese a la elaboración de los sintagmas, el duelo resulta imposible y la vida del sujeto insalvable, en tanto la indiferencia y el vacío producto del desencanto se han hecho un sitio con el final del Régimen. Ante ello se antepone un espacio de goce en la destrucción, cuya máxima expresión se alcanza en los arrebatos febriles que el hermano Turis experimenta tras una gripe. La enfermedad, la fiebre, al igual que en *Cerbero son las sombras*, cumple aquí una función fundamental, porque revela el origen de una pulsión que se sostendrá como obsesión en la escritura millasiana, adoptando distintos significados. En este caso, el arrebato febril no es solo un síntoma más del temperamento melancólico (Starobinski, 2017: 46), sino el espacio donde coexisten dos pulsiones, una defensiva y una destructiva:

> El espacio febril donde yo actuaba, y en el que me muevo aún la mayoría de las tardes, tiene una doble vertiente cuyas partes son inseparables: de un lado, es el lugar en el que mis pesadillas alcanzan una mayor concreción; se convierten, por así decirlo, en una masa palpable y moldeable, aunque su manipulación, por alguna virtud que les es inherente, no puede producir otra cosa que monstruos de una obscenidad más grande cada día. Pero, por otro lado, la fiebre resulta también un espacio protector condicionado por reflejos felices de una intensidad casi insoportable. Imagino que esto se debe a la dicha producida ante el espectáculo de una destrucción personal completa, llevada

6. Según explica Starobinski, a partir de la Ilustración y con la llegada de la modernidad hay un desplazamiento en la localización del mal melancólico. Si al principio se lo asociaba con el vientre y la digestión, pasará luego a considerarse como una afectación en el sistema nervioso y se la asociará así al ser sensible (2017: 65). Sin embargo, tal desplazamiento no rompe el vínculo con la tradición, ya que su tratamiento seguirá involucrando el aparato visceral, a partir de métodos purgantes y digestivos (67).

> a cabo meticulosamente durante años y meses de trabajo oculto por una parte de mí a cuya actividad subterránea he permanecido ajeno (Millás, 1984: 102).

Al igual que en la lectura que Kristeva realiza sobre Dostoievski, el arrebato febril del melancólico pone en escena el valor doble inherente a los procesos de enfermedad que aparecen en la obra de Millás. Por un lado, la fiebre interviene como mecanismo defensivo, reacciona ante una infección instalada en lo profundo del cuerpo, donde lo monstruoso se hace presente. Eso monstruoso y pesadillesco, esa infección que provoca la fiebre, puede leerse, siguiendo a Vilarós (1998), como la *fisura infecta* provocada por el franquismo sobre los cuerpos. Al igual que en *Cerbero*, la fiebre aparece como marcación negativa; la metáfora de un mal que perdura en el cuerpo manifestándose como síntoma[7]. Por otra parte, la fiebre es también un lugar de goce, el momento en que la destrucción aparece como posibilidad de liberación. Movimiento que, sin embargo, el melancólico hermano Turis no alcanza del todo. Porque más allá de los días de fiebre y enfermedad, más allá de la escritura y los cuadernos, la convalecencia de este personaje millasiano nos muestra qué lejos está este sujeto de poder liberarse de las ataduras y la disciplina que lo llenaron de odio y rencor. Por el contrario, la agonía del sujeto y el final de *Letra muerta* nos enfrenta a alguien que ha decidido desistir y acatar, finalmente, la disciplina que le espera. La escritura de los cuadernos contiene, en última instancia, las palabras de una despedida; el abandono de una última utopía que deja al individuo sujeto a un espacio y a una forma de vida diseñados por unas fuerzas que le exceden.

Salir de la melancolía

Si, de acuerdo a lo planteado, podemos entender el desencanto como un síntoma somatizado en el cuerpo en clave melancólica, *Letra muerta* expone una posición que se revela en tanto espacio sin salida, mostrando cómo las frustraciones de las clases medias del último franquismo «*duran*, como las condiciones que las han creado» (Mainer, 2005: 172). De manera que cabría preguntarse

7. El estudio «Fiebres del texto-ficciones del cuerpo» (2009) de Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo reconstruye el territorio metafórico desde el que la literatura ha trabajado sobre la enfermedad. Los críticos focalizan en el carácter discursivo de la enfermedad como lugar donde se cifran representaciones en torno a los cuerpos. En particular, aquellos cuerpos que desafían los lugares de poder dominante y encarnan los miedos y temores de una sociedad. De allí las metáforas militares que nombran en el cuerpo enfermo un elemento a eliminar o neutralizar. Este último aspecto ha sido desarrollado por Sontag en su clásico ensayo *La enfermedad y sus metáforas: El sida y sus metáforas* (2003).

de qué modo se resuelve este aspecto en *La soledad era esto*, novela publicada seis años después y galardonada con el Premio Nadal en 1990.

Dividida en dos partes, este texto de Millás cuenta la historia de una mujer llamada Elena, quien tras la muerte de su madre descubre unos diarios que acompañarán su duelo. La primera parte, narrada en tercera persona, se focaliza en la lectura que Elena realiza de estos cuadernos maternos. En la segunda, la narración nos ofrece la voz de la propia Elena, quien, reproduciendo el gesto materno, ha empezado a escribir para contar el proceso de desarraigo que experimenta respecto a sus lazos más cercanos –sus hermanos, su esposo Enrique, su hija embarazada–. En este sentido, si, como afirma Moreiras Menor, las ficciones que trabajan desde el trauma buscan «reincorporar a las narrativas de los 80 y 90 las representaciones del afecto sobre el que se construye la represión de un suceso en estado de duelo» (2002: 124), *La soledad era esto*, por su parte, asume el duelo como proceso transformador que estructura la novela. El duelo que Elena debe afrontar tras el fallecimiento materno se desborda hacia un proceso de desarraigo más general, uno que aspira a dejar atrás los lazos familiares y las formas de vida que atraviesan a este personaje, buscando así salir de toda estructura de tutelaje (Medina Domínguez, 2002).

En su lectura de esta ficción millasiana, afirma Germán Prósperi que «el tema del desencanto opera nuevamente aquí como matriz para leer un grupo social adscripto a los valores y disvalores de un sistema que sus integrantes combatieron en la juventud» (2013: 169). Esa juventud que se enfrentaba a las ideas movilizadas por las filas del franquismo, una vez entrada la democracia y perdidas las utopías de revolución, adopta distintas posiciones frente al devenir transicional. Labrador Méndez (2017) ubica a este grupo social como una parte de una *generación bífida*, expresión utilizada para referirse a aquel sector de la población juvenil antifranquista que llegada la Transición se divide según la aceptación o no a la nueva realidad consensual y en cuya posición se jugarán la vida[8]. En la novela de Millás tanto Elena como su marido forman parte de esos sujetos que han conseguido acomodarse a las nuevas condiciones de la democracia liberal, ese grupo que «jugó a la revolución en su momento, y después, como tantos otros, se fue adaptando poco a poco a sus necesidades

8. Retomando las palabras de este crítico: «Frente al relato de la reconciliación –como base moral de la narrativa de la transición satisfecha–, existe otro relato, el de la bifidez, que denuncia la distancia insalvable que se dio entre las promesas y los actos, los valores y las acciones, las palabras y las cosas a propósito de las nuevas instituciones y de sus valedores. La crítica a la transición bífida distingue perfectamente entre las piruetas morales que un puñado de gente supo hacer en relación con el pasado de sus familias –importantes a la altura de 1956– de las verdaderas causas y reclamaciones que los jóvenes demócratas expresaban durante los años setenta» (Labrador Méndez, 2017: 147).

gastronómicas y sexuales. Sin ninguna ruptura, en una Transición imperceptible y lenta que lo condujo a los aledaños del poder donde hoy se encuentra confortablemente instalado» (2019a: 85). Sin embargo, la posición de Elena frente a las condiciones aceptadas revela pronto su zona de incomodidad, de ahí la confrontación y el desacuerdo que atraviesan su vida marital: «Has tenido siempre lo que has querido: de joven, la revolución; ahora, el dinero. ¿De qué te quejas?» (126).

La falta de algo inclasificable se hace así su lugar, dejando a la vista una posición melancólica cuyo punto de inflexión se produce en Elena tras la muerte de la madre. Pero, a diferencia de *Letra muerta*, en *La soledad era esto* la melancolía no se identifica con el gesto autodestructivo del escritor moderno –como decía Sontag–, sino que adopta otra forma somática reconocible en la tradición de la enfermedad: la obstrucción intestinal que puede leerse en la figura de la atrabilis, propia de las doctrinas de Hipócrates y Galeno. Efectivamente, la angustia de Elena se manifiesta en el bajo vientre, a través de movimientos intestinales que no conducen más que al estreñimiento; un bulto que «cambiaba de lugar caprichosamente, pero que se negaba a ser expulsado» (Millás, 2019a: 49-50).

Según explica Starobinski en *La tinta de la melancolía*, la historia de esta enfermedad y su abordaje se ha planteado como un fenómeno amplio, y de acuerdo a cada época se ha relacionado con distintos síntomas. La perspectiva de Hipócrates concibe, desde la Antigüedad, la melancolía como producto del desbalance de uno de los cuatro humores que, desde esta perspectiva médica, conformaban el cuerpo humano: «La bilis negra se relacionaba con el prestigio temible de las sustancias concentradas, que encierran en muy poco volumen una gran cantidad de fuerzas activas, agresivas, corrosivas» (Starobinski, 2017: 22). Su exceso podía dar lugar no solo a la melancolía, sino también a otro tipo de enfermedades como la epilepsia, la locura, la tristeza, las lesiones cutáneas. Starobinski explica que es Galeno quien fija una descripción y definición de melancolía que funciona como marco de referencia hasta el siglo XVIII. En estas descripciones la melancolía puede manifestarse de tres maneras localizadas: como una afección del encéfalo, como una afección generalizada de la sangre o como una afección situada a nivel del estómago y los órganos digestivos (2017: 39). En tal sentido, la bilis negra se relaciona con la combustión, la circulación y la temperatura de los fluidos corporales. Por lo que en una de sus variantes se presenta como una obstrucción digestiva, y su tratamiento implica abordar los problemas de excreción del cuerpo mediante dietas restrictivas que faciliten el proceso de evacuación. Según la medicina medieval de Constantino Africano, «la atrabilis es una sustancia difícil de expulsar cuando se le ha permitido

acumularse en el transcurso de una enfermedad prolongada; es un depósito denso, un atascamiento de materia espesa y viscosa» (Starobinski, 2017: 53).

En *La soledad era esto* el problema principal de Elena deriva de sus dificultades de evacuación, que advienen con mayor fuerza tras la muerte de su madre. La ausencia materna, antes que producir un vacío, se manifiesta en un malestar generalizado que recorre su cuerpo «como si la enfermedad buscara un lugar apropiado en que asentarse y durar» (Millás, 2019a: 69). Son varias las escenas donde la angustia se presenta como un bulto situado en el aparato digestivo difícil de eliminar. Esta obstrucción intestinal que, en palabras de la madre, adquiere el nombre de «cólico cerrado» (2019a: 109) muestra, asimismo, uno de los mayores obstáculos que Elena deberá enfrentar: el de la clausura de un cuerpo y una vida que se estriñe sobre sí misma.

De modo que es el propio cuerpo de Elena el que interpela su posibilidad de liberación a través de la búsqueda de una tercera posición que permita salir de los caminos trazados. Es decir, retomando la concepción de bifidez desde la cual Labrador Méndez (2017) lee los recorridos adoptados por ciertos sujetos de la Transición, los síntomas melancólicos de Elena son el primer paso para asumir un duelo mediante el cual se vuelve posible generar un desvío. Ni la autodestrucción –como el hermano Turis–, ni la aceptación –como su marido Enrique–, la melancolía en *La soledad era esto* funciona como fuerza que motoriza el proceso de duelo hacia otra cosa, aunque al comienzo nada de ello se presente de forma clara:

> Una sucesión de imágenes –fuera de su control– comenzó a desfilar por su cabeza. Se trataba de imágenes desprovistas de pensamiento o reflexión, pero algo había en ellas capaz de provocar una angustia excesiva cuyos efectos tendía a concentrarse en el vientre. Pensó que si lograba vomitar se quedaría bien, pero no podía levantarse, pues se sentía mareada y temía caerse al suelo. Finalmente, cuando la angustia llegó a resultar insoportable, se incorporó y puso los pies en el suelo. Entonces notó que le faltaba el aire y comenzó a sudar a la vez que sus miembros se aflojaban; un instante después perdió el miedo e inmediatamente se quedó sin conocimiento cayéndose de costado sobre la cama con los pies fuera de la misma, a punto de alcanzar el suelo. Antes de eso, había tenido un segundo o dos de felicidad absoluta (Millás, 2019a: 29).

Tras el vaciamiento de la casa materna, el cuerpo de Elena aspira a hacerse escuchar. La felicidad que antecede al desmayo resulta aquí similar al goce febril que experimenta el hermano Turis, como si al eliminar del cuerpo las manifestaciones somáticas tuviera lugar un proceso liberador. Sin embargo, en esta novela entregarse a los síntomas resulta insuficiente, puesto que Elena deberá descubrir cómo deshacerse de ese estado de tutelaje conformado no solo por la figura materna, sino por los demás vínculos, en los que la protagonista

se ve atrapada. Para ello se vuelve necesario, primeramente, reconocerse en la letra de la madre, en la escritura hallada en esos cuadernos que Elena lee con fervor. Es allí donde la protagonista descubre que también su madre padecía de la presencia de un bulto que tomaba su cuerpo: «El descubrimiento de los cuadernos maternos enfrentará a Elena con una simetría obvia, la que la coloca en el mismo lugar en que su madre estaba en el momento de empezar su escritura» (Prósperi, 2013: 173). Pero Elena corre con cierta ventaja, porque no solo puede leer la escritura materna, sino también leerse en los informes enviados por un detective que ella misma ha contratado para que la observe. El segundo paso en este nuevo camino no implica únicamente leer en el propio cuerpo el bulto que la asemeja al cuerpo de la madre, sino también leerse en otra mirada, aprender de la percepción que otro sujeto forma sobre su vida.

El tercer paso que Elena debe dar es el que implica hacerse cargo de su bulto y poder tomar la palabra, actividad que se inicia en la segunda parte de la novela con la escritura de un diario propio. De modo que, si «entre las puntas bífidas de aquella generación cabe reconocer toda una escala de grados y matices, de zonas híbridas» (Labrador Méndez, 2017: 129), Elena deberá descubrir en la escritura qué hacer con los bultos que determinan su existencia: el de la madre, el de su hija y el propio (Millás, 2019a: 137). A los dos primeros, Elena los enfrenta mediante un proceso de transformación de esa red familiar de la que decide no formar parte ya, abandonando su casa, su marido, su vínculo filial, así como los objetos maternos. Y en esa metamorfosis –la referencia kafkiana es explícita en esta novela– la escritura resulta el soporte de una «imaginación desmadrada» que emerge como posibilidad para inventarse a sí misma (Rivera-Morales, 2011: 140). Abrir el «cólico cerrado», desobstruir la angustia intestinal, implica para Elena tomar ese bulto donde la vida pareciera constreñirse para hacer del mismo otra cosa. Ni lo que ha hecho la madre, ni lo que ha hecho su marido Enrique, ni lo que ha hecho su hija, ni el dinero, ni la revolución, sino más bien «acelerar el proceso de convertirme en otra para encontrar al fin mi propio infierno y descansar» (Millás, 2019a: 150-151).

La escritura del diario, en tal sentido, emerge como posibilidad para salir de la melancolía y tramitar un duelo que permita a este sujeto transformarse en otra; dar los pasos hacia un futuro que, lejos de una continuidad con ese presente consensual de la Transición, se abre en esta novela como fisura de un tiempo imprevisible, un tiempo que no niega esas marcas que perviven arraigadas en el cuerpo, pero busca, sin embargo, hacer de ellas otra cosa: «El futuro es un bulto que ha empezado a crecer en alguna parte de mí y al que alimentaré como a un hijo. Se trata de que al final haya merecido la pena haber vivido» (Millás, 2019a: 155). Ni el dinero ni la revolución, la salida de

la melancolía en esta novela se esconde en ese otro deseo indescifrable cuyo sentido aún queda por descubrir.

Más allá de la melancolía

El presente trabajo ha pretendido analizar dos novelas de Juan José Millás a la luz de la melancolía como una de las variantes de la enfermedad presentes en sus ficciones. Según planteamos al comienzo, indagar en la melancolía como parte de un repertorio de figuras de la enfermedad que operan en el imaginario millasiano nos permite no sólo trazar un acercamiento al funcionamiento particular de la misma en *Letra muerta* y *La soledad era esto* –punto que desarrollamos extensamente en este trabajo–, sino, además, contribuir a una lectura más amplia de la obra de este autor. Sabemos que la enfermedad aparece como una de las obsesiones de Millás, una marca isotópica que su escritura no abandona pese a los años. Dado que nuestra investigación aspira a desentrañar la poética que se construye en torno a este espacio de recurrencia, cabe reconocer, más allá de las reiteraciones, las variantes que conforman ese imaginario, las inflexiones que se producen, los desvíos que encausan ese punto de interés.

El tratamiento de la melancolía vendría a señalar una variante singular de la enfermedad en la obra millasiana, poniendo de manifiesto los sentidos metafóricos que este tópico despliega a lo largo de su escritura. Ha sido Sontag quien en su clásico ensayo *La enfermedad y sus metáforas* ha explicado cómo los discursos en torno a la enfermedad contienen un alto contenido metafórico. En las ficciones de Millás aún resta por desentrañar esa multiplicidad de sentidos, sobre todo porque en ellos se juega una concepción de escritura no siempre unívoca, puesto que en esta obra la enfermedad no es solo metáfora, sino también metonimia; es decir, acompaña, sustituye, nombra los procesos de escritura. O, como dice el propio autor, «en todas mis novelas siempre hay un personaje que está a punto de escribir o está escribiendo, o está a punto de enfermedad si no ha enfermado ya» (2001: 164).

En el caso de las dos novelas aquí estudiadas, la melancolía deja leer el espacio en el que Millás circunscribe modos de tramitar un presente transicional atravesado por el desencanto. El posicionamiento ante la escritura en cada novela nos enfrenta a dos modos diferentes de asumir el duelo frente a un pasado disciplinario «hecho carne» (Fumis, 2019: 185) en el cuerpo y al mismo tiempo revela lo que puede el gesto de escribir. En este sentido, según mostramos, la escritura en *Letra muerta* funciona en clave melancólica conduciendo al sujeto a la autodestrucción; en *La soledad era esto*, por el contrario, actúa como fuerza que desobstruye el estreñimiento melancólico. En ambos

casos, sin embargo, encontramos un gesto común: el de inclinar la cabeza sobre una página para hacer de la palabra el espacio donde transitar el desencanto transicional. He aquí las claves del abordaje para el temperamento melancólico; puesto que, como afirma Sontag, «para el personaje nacido bajo el signo de Saturno, el verdadero impulso cuando lo están mirando es bajar los ojos y contemplar un rincón. Mejor aún: se puede inclinar la cabeza sobre el libro de notas» (2007: 135). Más allá de la melancolía, los personajes de Millás seguirán inclinando sus cabezas, porque si el futuro, como afirma Elena, implica tomar las riendas de la vida, «aún cuando no supiera manejarlas muy bien» (Millás, 2019a: 167), escribir junto a los bultos, las heridas y los síntomas que seguirá teniendo su cuerpo será la llave para transitar ese camino hacia lo imprevisible.

Bibliografía citada

AGANBEN, G. (2006) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental.* Valencia: Pre-Textos.

ANASTASIO, P. (2009) «Juan José Millás: la realidad y el delirio». En: Bou, E. y Pittarello, E. (eds.) *(En)Claves de la Transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Veurvet Verlag.

BARTHES, R. (2011) *Fragmentos de un discurso amoroso.* Buenos Aires: Siglo XXI.

BARTRA, R. (2021) *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.

BOU, E. y PITTARELLO, E. (2009) «Las claves de la transición». En: Bou, E. y Pittarello, E. (eds.) *(En)Claves de la transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Veurvet Verlag.

BOUZGLO, N. y GUERRERP, J. (2009) «Fiebres del texto – ficciones del cuerpo». En: Bouzaglo, N. y Guerrero, J. (comps.*Excesos del cuerpo: ficciones de contagio y enfermedad en América Latina.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.

CONTADINI, L. (2013) «Las novelas de la Transición de Juan José Millás: *Cerbero son las sombrás, Visión del ahogado, El jardín vacío*». *Impossibilia*, 5, pp.32-46.

COSSALTER, F. (2009), «Las raíces del desencanto. Notas sobre la memoria literaria de la transición». En: Bou, E. y Pittarello, E. (eds.) *(En)Claves de la transición. Una visión de los novísimos. Prosa, poesía, ensayo.* Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Veurvet Verlag.

DOLZANI, S. (2020) « Niños, monstruos, zombis, escrituras. Posibilidades de vida en *El mundo* y *Mi verdadera historia* de Juan José Millás», *Boletín GEC*, 26, pp. 73-97.

DOLZANI, S. (2023a) «Los comienzos de la infección. Escritura y enfermedad en *Cerbero son las sombras* de Juan José Millás», *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas,* 46, pp. 91-104.

DOLZANI, S. (2023b). «La fiebre de la infancia. Comienzos de una imaginación patológica en *El orden alfabético* de Juan José Millás», *Recial*, *14*(24), pp. 322-333. https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n24.43447Ferrer, R. (2017) *Representaciones de la Transición en la novela española actual Poéticas, afectos e ideología en el campo literario (2000-2016)*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Valencia.

FUMIS, D. (2019) *Ficciones de familia e infancia en tres narradores españoles contemporáneos: Juan José Millás, Eduardo Mendicutti y Manuel Rivas.* Tesis doctoral inédita. Universidad Nacional del Litoral.

GRACIA, J. (2000). *Historia y crítica de la Literatura Española 9/1. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica.

GROPPO, M. y MEZZETTI, S. (2006) «La melancolía, entre la enfermedad y la imaginación creadora». En: Parodi, A. et al. (eds) *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.

KRISTEVA, J. (1991) *Sol negro. Depresión y melancolía.* Venezuela: Monte Ávila Editores.

LABRADOR MÉNDEZ, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Ediciones Akal.

LINK, D. (2006) «Enfermedad y cultura: política del monstruo». En: Bonger, W. y Olbrich, T. (eds.) *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós.

LINK, D. (2009) *Fantasmas. Imaginación y sociedad.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

LOZANO MIJARES, M. P. (2007) *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.

MAINER, J. C. (2005) *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.

MEDINA DOMÍNGUEZ, A. (2001) *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. España: Ediciones Libertarias.

MILLÁS, J. J. (1975) *Cerbero son las sombras*. Barcelona: Alfaguara.

MILLÁS, J. J. (1977) *Visión del ahogado*. Barcelona: Alfaguara.

MILLÁS, J. J. (1983) *Papel mojado*. Madrid: Anaya.

MILLÁS. J. J. (1984) *Letra muerta*. Barcelona: Alfaguara.

MILLÁS, J. J. (1988) *El desorden de tu nombre*. Barcelona: Alfaguara.

MILLÁS, J. J. (1990) *Volver a casa*. Barcelona: Destino.

MILLÁS, J. J. (1998) *El orden alfabético*. Barcelona: Alfaguara

MILLÁS, J. J. (2019a) *La soledad era esto*. Barcelona: Booket.

MILLÁS, J. J. (2019b) *La vida a ratos*. Barcelona: Debolsillo.

MORALES RIVERA, S. (2011) «La imaginación desmadrada de Juan José Millás: humor y melancolía en *La soledad era esto*». *Revista Hispánica Moderna*, 64 (2), pp. 129-148.

MOREIRAS MENOR, C. (2002) *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias.

NAVAJAS, G. (1987) *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Ediciones del Mall.

PRÓSPERI, G. (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges, Santa Fe: Orbis Tertius, Ediciones UNL.

SOBEJANO, G. (1992) «Juan José Millás: fábulas de la extrañeza». En: Rico, F. (comp.) *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 9*. Barcelona: Crítica.

SONTAG, S. (2003) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

SONTAG, S. (2007) *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires: Debolsillo.

STAROBINSKI, J. (2017) *La tinta de la melancolía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

UTRERA TORREMOCHA, M. V. (2015) *Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna*. Madrid: Clásicos Dykinson.

VILLANUEVA, D. y otros. (1992) *Historia y crítica de la literatura española. Volumen IX: Los nuevos nombres: 19975-1990*. Francisco Rico (Dir.). Barcelona: Crítica.

VILARÓS, M. T. (2018) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 67-88
https://doi.org/10.14198/ALEUA.26856

Luis Mateo Díez y la Fundación Sierra Pambley

Luis Mateo Díez and the Sierra Pambley Foundation

Mónica Fernández Herrera

Autoría:
Mónica Fernández Herrera
mfh7@alu.ua.es
Universidad de Alicante, España
https://orcid.org/0009-0006-8278-9114

Citación:
Fernández Herrera, Mónica (2025). «Luis Mateo Díez y la Fundación Sierra Pambley», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 67-88. https://doi.org/10.14198/ALEUA.26856

Fecha de recepción: 26/01/2024
Fecha de aceptación: 11/03/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Mónica Fernández Herrera

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

Hablar de la Fundación Sierra Pambley implica vincular esta institución educativa con Villablino, pueblo natal de Luis Mateo Díez, ubicado al noroeste de la provincia de León. El presente artículo evidencia, a través de la escritura de Díez, lo que la Fundación supuso en el ámbito pedagógico y social en la provincia leonesa. El escritor rinde homenaje a un grupo de prohombres que habían llevado a un pequeño pueblo minero de montaña modernas técnicas pedagógicas, promovido la igualdad entre los alumnos, atendido a las necesidades de las clases desfavorecidas, fomentado la enseñanza de las mujeres y procurado la profesionalización de los oficios mediante lo que hoy entendemos como Formación Profesional. Este afán en la promoción del magisterio y sus correspondientes avances pedagógicos fueron borrados por la Guerra Civil y la posterior represión, aunque quedaron latentes algunos ecos. El escritor leonés refleja aquel bello ideario, así como los logros referidos, en dos obras emblemáticas de su narrativa, *Días del desván* y *Las lecciones de las cosas*, a medio camino entre lo ficcional, lo histórico y lo autobiográfico. Esta impronta se deja sentir también en otras obras de Díez, en las que de manera secundaria o principal aparece la figura del maestro de escuela que ejerce su actividad en plena posguerra española, y cuya metodología, pedagogía y valores entroncan con los propugnados por la Institución Libre de Enseñanza en la que se inspiró la Fundación, y

que de manera soterrada aplicaban los maestros más comprometidos con su profesión y sus alumnos.

Palabras clave: Luis Mateo Díez; Fundación Sierra Pambley; maestro; posguerra; censura; regeneracionismo; siglo XX; León; España; enseñanza.

Abstract

Any description of the Fundación Sierra Pambley must draw attention to the links between this educational institution and Villablino, Luis Mateo Díez's hometown in the northwest of the province of León. This article aims to highlight, through Díez's writing, the importance of this Foundation in the pedagogical and social circles of his province. The writer pays tribute to a group of prominent men who brought modern teaching techniques to a small mining town in the mountains, promoted equality among students, attended to the needs of the poor, encouraged the education of women and pushed for the professionalisation of trades through what today has become Vocational Training. This movement to foster the teaching profession and its consequent pedagogical advances was wiped out by the Civil War and subsequent repression, but some of its lessons lived on. Díez reflects on this noble set of ideas and its achievements in two emblematic novels, *Días del desván* (Days in the attic) and *Las lecciones de las cosas* (Lessons of things), which combine fiction, history and autobiography. This influence is also present in other works by Díez in which the main or secondary character of a schoolteacher is seen against the backdrop of the Spanish post-war period. The methodology, pedagogy and values brought forth are linked to those championed by the Institución Libre de Enseñanza, on which the Foundation was based, values which were secretly upheld by teachers deeply committed to their profession and their students.

Keywords: Luis Mateo Díez; Fundación Sierra Pambley; teacher; post-war period; censorship; regenerationism; 20th century; Leon; Spain; Teaching.

Introducción

> Cuando don Bartolomé Cossío recordara aquella noche de mil ochocientos ochenta y cinco, cincuenta años más tarde, en las palabras que dejó escritas para ser leídas con motivo de la inauguración de la fuente pública erigida en homenaje a don Francisco Sierra Pambley por los pueblos de Babia y Laciana, citaría el viejo refrán lacianiego que anuncia que las nieves no están en las puertas pero sí en los altos (Díez, 2004: 13).

Con estas palabras, procedentes de *Las lecciones de las cosas* (2004)[1], Luis Mateo Díez homenajea a la Fundación Sierra Pambley, nacida al «amor de la lumbre lacianiega» en la reunión que tuvo lugar el 1 de noviembre de 1885

1. El texto específico se publicó anteriormente en *Laciana. Suelo y sueño* (Díez, 2000b).

en la casa de uno de los prohombres más importantes de la provincia de León, Francisco Sierra Pambley, «don Paco», tal y como lo conocían cariñosamente en su pueblo natal, Villablino.

La relevancia pedagógica y regeneradora de dicha Fundación ha sido destacada en diversas ocasiones y por distintas plumas. Pero lo que interesa aquí especialmente es la importancia que le confiere a la oralidad y la memoria colectiva, así como la incidencia que estas tienen en la concepción literaria y en la conformación de los territorios ficcionales de Luis Mateo Díez, Premio Cervantes de 2023. Ello es notorio en algunas de sus obras de madurez, situadas a medio camino entre lo ficcional y lo autobiográfico, como *El porvenir de la ficción* (1992), *Días del desván* (1997), *Las lecciones de las cosas* (2004*), Orillas de la ficción* (2010) y, entre las más recientes, *Invenciones y recuerdos* (2020).

La Fundación Sierra Pambley es un ambicioso proyecto educativo que se iría implantando en la provincia de León desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XXI, dentro del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), de la que es heredera directa. Vinculada a la recepción del «racionalismo armónico» del alemán Karl Ch. F. Krause (1781-1832), la ILE (1876) cuajó en la mente reformadora del profesor Sanz del Río, a cuya muerte, fracasada la *Gloriosa* y con el inicio de la Restauración borbónica, sus primeros seguidores –Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón…– trataron de compensar el fracaso de la acción política directa con la habilitación de un modelo educativo basado en las ideas krausistas.

Focalizada en una reforma integral del hombre, la ILE se erigió como emblema de un nuevo modelo formativo para el profesorado, al incluir técnicas y pautas que actualizaban las enseñanzas de la Luces en el terreno pedagógico. En palabras de Elías Díaz, «la Institución fue la Ilustración en España» (2015: 15), hecho que queda constatado si tenemos en cuenta sus estatutos fundacionales, que en el artículo 15 subrayan su neutralidad religiosa, política y filosófica, así como la libertad de enseñanza y la supeditación de la indagación científica únicamente a la conciencia del profesor[2].

En cierto modo, y como se ha apuntado atrás, fue el fracaso del Sexenio revolucionario el que revitalizó una propuesta intrínsecamente krausista por la que había abogado Sanz del Río, pero que fue desatendida cuando surgió la oportunidad de los cambios políticos tras 1868. De ahí la importancia de la

2. «La Institución Libre de Enseñanza es completamente ajena a todo espíritu e interés de comunión religiosa, escuela filosófica o partido político, proclamando tan solo el principio de libertad e inviolabilidad de la ciencia, y de la consiguiente independencia de su indagación y exposición respecto de cualquier otra autoridad que la de la propia conciencia del Profesor, único responsable de sus doctrinas» (en Huertas, 1986: 31).

educación como senda del cambio social futuro, una vez que las soluciones rápidas, con las que algunos krausistas de ocasión habían soñado, quedaron enterradas en 1875. En este sentido, el éxito de la ILE fue el resultado de una cadena de fracasos de quienes, apartados de sus cátedras cuando viró la situación política, hubieron de optar por la acción pedagógica que era, paradójicamente, el camino recto del que se habían apartado tras los señuelos revolucionarios[3].

La conexión de la ILE con la provincia de León procede de las relaciones que estableció en Madrid años antes Francisco Sierra con los principales institucionistas, asiduos invitados en su casa de la calle Ferraz. Cantón Mayo (1993) incide en la importancia de la familia Sierra Pambley en la provincia de León, pero también resalta al resto de miembros de la Fundación, sobre todo al institucionista leonés Gumersindo de Azcárate, que ya en 1880 había realizado una excursión a León, acompañado por Giner de los Ríos y Ricardo Rubio, al frente de un grupo de alumnos de la ILE. A raíz de ello se crearon las colonias escolares con alumnos de bajo estrato social o enfermos, hecho ponderado por el periódico *El Porvenir*. En la práctica, y debido a que los impulsores de la Fundación Sierra Pambley eran también institucionistas, esta quedó conectada por la base de sus principios e intenciones con el espíritu regeneracionista de la ILE, orientando su actuación a hijos de la clase obrera y a las capas sociales desfavorecidas.

Francisco Sierra y Pambley, el «sembrador de escuelas»

Esta caracterización, la de «sembrador de escuelas», reza en la placa conmemorativa que la ciudad de León colocó en la vivienda de la familia Sierra

3. Este planteamiento nació como reacción a la II Cuestión Universitaria que, en los albores de la Restauración, provocó un Decreto del ministro de Fomento, Manuel Orovio, de 26 de febrero de 1875, al imponer en el ámbito educativo una férrea confesionalidad del estado, sacralizando la monarquía como única forma política posible y no permitiendo la libertad de cátedra ni la de expresión en el ámbito universitario. En este contexto, Gumersindo de Azcárate, encabezando a varios profesores de talante liberal, de entre los que destacan Nicolás Salmerón, Emilio Castelar, Segismundo Moret, Laureano Figuerola y Montero Ríos, redactó la «Exposición colectiva», negándose a aceptar tal circular, a consecuencia de lo cual muchos de los implicados fueron despedidos de sus cátedras y, haciendo de la necesidad virtud, buscaron implantar sus presupuestos en el ámbito de la enseñanza no universitaria. Considerada como «un movimiento de índole educativa y liberal», e inspirada en el modelo de la Universidad Libre de Bruselas, la ILE nació el 31 de mayo de 1876, bajo la batuta hasta su muerte en 1915 de Francisco Giner de los Ríos. El ideario de la ILE consta en sus estatutos, y la acción rectora estaría canalizada por una Junta General presidida por Laureano Figuerola, exministro de Hacienda y excatedrático de la Universidad de Madrid.

Pambley en la antigua calle Bayón, número 2 –Plaza de Regla–, frente a la catedral. Además de unir simbólicamente la imagen agrícola y hasta evangélica del sembrador con la vocación pedagógica connatural al institucionismo, el rótulo permite percibir la relevancia del personaje y su saga familiar en la provincia, a muchos de cuyos organismos e instituciones vinculados a la cultura leonesa ayudaron e hicieron generosas donaciones: entre otros, Escuela de León, Asociación Leonesa de la Ciudad, Casa del Pueblo e Hijas de la Caridad.

Francisco Fernández Blanco de Sierra y Pambley nació un 24 de abril de 1827 en la casa solariega de la actual Avenida Sierra Pambley en Villablino, pueblecito de la montaña occidental de León, asentado en la comarca de Laciana. Provenía de una familia de larga tradición liberal ilustrada, con cartas de hidalguía y blasones familiares. Varios de sus miembros ocuparon altos cargos políticos, compaginando la administración de su patrimonio, notablemente incrementado con la desamortización, con desempeños en el Gobierno de la nación, en el Senado, en la Diputación Provincial y en el Gobierno Civil de León.

Huérfano muy joven de padre y madre, el niño pasó al cuidado de su tío Segundo Sierra y Pambley, un relevante político liberal cuyo influjo fue más allá de la esperable tutorización, pues se convirtió en el espejo donde se miraría el muchacho, al que le inculcó austeridad personal, respeto a la tradición y a los designios de los mayores, apego a las formas de vida ancestrales (el calendario agrícola como pauta para medir el tiempo), así como también pudo influirle en una actitud esquiva con las mujeres (relacionado o no con ello, ninguno de los dos dejó descendencia).

En Madrid entró en contacto con el círculo krausista, y solo diez años después de la creación de la ILE tendría lugar en Villablino la inauguración de la primera Escuela Sierra Pambley (el 1 de octubre de 1886). La idea de la creación de la Fundación y la concreción del Patronato se gestaron tras la reunión habida, el 1 de noviembre de 1885, entre Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate y Manuel Bartolomé Cossío, invitados a la casa que los Sierra Pambley poseían en Villablino, e imbuidos todos por el ideario liberal y filantrópico de don Francisco Sierra. Florentino Díez González, padre de Luis Mateo Díez, refleja el filantropismo de este hombre en relación con el fervor pedagógico:

> La creencia de Sierra-Pambley, compartida con sus amigos de la ILE, en el poder de la educación para formar hombres, y la carencia de herederos directos, son los motivos que hicieron destinar su cuantiosa herencia incrementada por las circunstancias personales de soltería y por las muertes de su tío y de su hermano a los que heredó (Díez González, 1984: 163).

La primera escuela fue inaugurada en octubre de 1886 y bautizada como Escuela Sierra Pambley, Mercantil y Agrícola, y se dedicó al tío de don Paco, Segundo Sierra, puesto que se llevó a cabo en parte gracias a la herencia recibida de él. El objetivo era el de proporcionar a los habitantes de Villablino, de manera gratuita, cultura comercial y agrícola, con especialidad en productos lácteos. Más tarde se crearían otras escuelas: la Escuela de Hospital de Órbigo (1890), especializada en agricultura, que propiciaría grandes avances e innovaciones; la Escuela de Villameca de Cepeda (1894), y la Escuela de Moreruela de Tábara, en Zamora (1897), las últimas como ampliación de la Instrucción Primaria. Estas escuelas de ampliación de los estudios primarios tendieron a organizar también la enseñanza de niñas. En 1903 se fundó la Escuela Industrial de Obreros en León, donde se crearía asimismo un Centro de Ampliación de Estudios Primarios para mujeres.

Francisco Sierra quiso unir todas las escuelas bajo el paraguas de una Fundación, a la que denominaría Fundación Sierra Pambley, mediante escritura de ampliación ante el notario Luis Sagrera y Ciudad (Madrid, 11 de mayo de 1907), constituyéndose a la vez el Patronato como el órgano encargado de regirla. Su presidente era Francisco Sierra, y como vocales figuraban Gumersindo de Azcárate (al frente de los aspectos legales) y Manuel Bartolomé Cossío (como encargado de los asuntos pedagógicos). Años más tarde los cargos serían ocupados por Germán Flórez, Juan Flórez Posada, Ricardo Rubio y Pablo de Azcárate. En 1915 fue nombrado presidente del Patronato Gumersindo de Azcárate, tras la muerte del fundador y hasta la suya propia en 1917. Lo sustituyó Cossío, a quien, tras su muerte en 1935, lo sucedió José M. Pedregal, hasta el levantamiento militar de 1936.

Gran relevancia cultural tuvo para la ciudad de León la creación de la Biblioteca Azcárate, fundada en 1921 gracias a la generosa donación de más de 25.000 ejemplares por parte del propio Gumersindo de Azcárate. Al frente de esta actuó como bibliotecario Pío Álvarez. La biblioteca tuvo enseguida un importante afluencia de lectores y suscriptores, gracias a las excelentes instalaciones y a la riqueza de los volúmenes allí depositados, que cualquier leonés, también mujeres y niños, podía consultar o sacar.

Asimismo tuvo una extraordinaria importancia la granja escuela, ubicada a las afueras de León (Monte de San Isidro), para jóvenes agricultores y ganaderos, y cuyo último director fue Nicostrato Vela Esteban.

Tal y como expone Celada Perandones (1997), las Escuelas Sierra Pambley pretendían reforzar y remozar los estudios de la enseñanza primaria, convencido como estaba Francisco Sierra de que las escuelas estatales no cubrían las

necesidades educativas; de ahí la necesidad de ampliar la educación y unificar la primera y la segunda enseñanza.

En su conjunto, en estas escuelas se defendía la libertad de enseñanza, el abandono del libro de texto como única o principal herramienta metodológica, y el uso de los manuales de Pestalozzi y Froëbel, cuyos principios de la Escuela Nueva se introdujeron en España gracias a la incorporación de los compendios informativos denominados genéricamente *Lecciones de cosas*. El núcleo de esta metodología fue introducido en España por Manuel Bartolomé Cossío, quien realizó numerosos viajes por Europa para formarse en pedagogía:

> Que el niño aprenda jugando; que represente y realice los objetos de sus concepciones; que la memoria deje de ser, como ha venido siendo hasta aquí, el casi único instrumento de enseñanza; que amplíen los programas escolares, dando entrada en ellos a las ciencias naturales; que se practiquen las lecciones de las cosas; que los alumnos trabajen en oficios mecánicos; que no se desatienda el desarrollo físico (Cossío, 1979).

Aspecto fundamental tanto para el patrono como para los maestros fue la cuidadosa atención a todo el alumnado, que pasaba a ser centro del proceso educativo, dejando al profesorado el papel de mero –aunque imprescindible– «guía o mentor». La principal exigencia a los educandos era la de un comportamiento acorde con unas normas básicas de respeto, en las que no cabía la insubordinación o la incorrección cívica –aunque estaban prohibidos los castigos físicos–, todo ello a fin de conseguir un ambiente educativo plural y respetuoso. De este comportamiento queda testimonio en diversos textos de Díez, como «La mano de tiza»[4]. En ellos se refleja este ideario, que permite ponerlo frente a los dogmas y métodos que el nuevo Régimen trató de implementar tras el levantamiento militar de 1936, oposición que dejó registro en las propias vivencias personales del autor volcadas a la literatura.

En suma, de la aventura pedagógica referida debe valorarse la creación de una formación profesional que conectaba el mundo del trabajo con el académico, las escuelas para adultos, la enseñanza como un proceso constructivo del que el alumno constituía el eje central, la oferta de becas para los mejores estudiantes con pocos recursos económicos o con necesidades educativas especiales, la consideración y profesionalización de la labor docente, la obligatoriedad de elaborar en todos los centros las memorias educativas anuales y, en fin, el seguimiento personalizado de los educandos. Estos avances se mantuvieron en el tiempo gracias a la Asociación de Antiguos Alumnos de las

4. Se trata de un texto publicado en diversas obras del autor, como *El porvenir de la ficción* (1992), *Valles de leyenda* (1994; con F. A. Díez y A. Díez) y *Días del desván* (1997).

Escuelas Sierra Pambley, muestra de la pervivencia de esta nueva concepción educativa, incluso en condiciones muy distintas a las de sus orígenes.

Las Escuelas Sierra Pambley y la Guerra Civil

Vaya por delante una obviedad: no hay en los últimos dos siglos, al menos, de la historia de España un hecho histórico de consecuencias más devastadoras, y no solo para la educación, que la guerra posterior al levantamiento militar de 1936. Los componentes del magisterio español vinculados manifiestamente a la República, junto con el resto de funcionarios públicos en parecidas circunstancias, fueron «depurados» de diferentes maneras. En lo que a nuestro tema se refiere, el 3 de septiembre de 1936 la Junta de Gobierno de Burgos, a propuesta del nuevo Gobierno Civil de León, destituyó de manera fulminante al Patronato de la Fundación y encargó la incautación de sus bienes. El 18 del mismo mes y año, Pedregal tuvo que acompañar al nuevo presidente de la Fundación, Enrique González Luaces, a quien se le hizo entrega de las actas y bienes decomisados. La recién constituida Junta Provincial de Beneficencia instruyó expedientes de depuración a los hasta entonces patronos de la Fundación, acusados de pertenecer y representar a la República y a la ILE, considerada esta como organización clandestina formada por ateos y promotores de la masonería. El obispo de León, al socaire de velar por la conservación de la fe y pureza del dogma cristiano, se encargó de acabar con los principios liberales y laicos defendidos por la anterior forma de gobierno.

Wenceslao Álvarez aporta de manera fehaciente la cifra de maestros depurados en la provincia de León, pese a la dificultad de su constatación y cuantificación. Desde el levantamiento de julio de 1936, el control de la educación se llevó a cabo de distintas maneras: entre otras, suspensiones de empleo y sueldo, prohibición de petición de vacantes, inhabilitación para el desempeño de empleo público. Estas medidas represoras provocaran la dispersión de muchos docentes, a la espera de la resolución condenatoria de un expediente depurador, tal y como Luis Mateo Díez reflejó en el personaje de Ambrosio Leda, protagonista de *La soledad de los perdidos* (2014), cuya trama refiere la huida de este maestro, para evitar su propia depuración y la de su familia, a la ciudad de Balma, que se erigirá como emblema de las Ciudades de Sombra.

Otros maestros corrieron peor suerte y acabaron encarcelados por el mero hecho de pertenecer a cualquier sindicato vinculado a la izquierda o simplemente a los partidos operantes durante la República. La represión más extrema tuvo forma de ejecuciones y «paseos», de los que fueron víctimas principalmente inspectores de educación, directores de centros públicos, etc. Entre los que sufrieron este fin ignominioso figuran Nicostrato Vela Esteban, director y

profesor de la Granja Escuela del Monte de San Isidro («paseado» junto con el alcalde de León, Miguel Castaño, en el campo de tiro de Puente Castro en León), y el bibliotecario auxiliar de la Biblioteca Azcárate, Pío Segundo Álvarez Rodríguez, acusado de pertenecer y fomentar la masonería a través de los libros.

Después de todo, una circular dictada por el gobierno de Burgos el 7 de diciembre de 1936 (BOE 10-XII-1936) calificaba las depuraciones en el ámbito educativo como «sagrada misión»[5]. La «depuración ideológica» llegó hasta los propios libros de lectura y enseñanza, y no conoció límites. Mariano Domínguez Berrueta se encargó de realizar los informes pertinentes sobre los libros que eran idóneos y los que no lo eran, para la consecución de sus fines políticos e ideológicos de control, purgando todas las bibliotecas vinculadas a la Fundación Sierra Pambley. De ello Luis Mateo Díez dejó testimonio en el relato «El libro cautivo»[6]: el descubrimiento de un libro en el desván de la casa consistorial de Villablino, donde transcurrió su infancia, le marcó profundamente.

Los libros condenados atendían a dos categorías: a) los vinculados a las tendencias revolucionarias, socialistas y anarquistas, y b) los prohibidos por la Iglesia en tanto que representaban tendencias heréticas o antirreligiosas. La única biblioteca que corrió una suerte menos adversa fue la Biblioteca Azcárate –no así su bibliotecario, tal y como hemos señalado anteriormente–, puesto que pusieron a su frente al sacerdote don Antonio González de Lama, gran intelectual y humanista, quien también hubo de sufrir exclusiones y pretericiones por parte del nuevo Estado. González de Lama dio cobijo a los disidentes y guardó, en una habitación a la que solo accedían antiguos alumnos de la

5. «Innecesario resulta hacer presente a los señores Vocales de las Comisiones depuradoras del personal docente la trascendencia de la sagrada misión que hoy tienen en sus manos. […] El carácter de la depuración que hoy se persigue no es solo punitivo, sino también preventivo. Es necesario garantizar a los españoles, que con armas en la mano y sin regateos de sacrificios y sangre salvan la causa de la civilización, que no se volverá a tolerar, ni menos a proteger y subvencionar, a los envenenadores del alma popular primeros y mayores responsables de todos los crímenes y destrucciones que sobrecogen al mundo y han sembrado de duelo la mayoría de los hogares honrados de España. No compete a las Comisiones depuradoras el aplicar las penas que los códigos señalan a los autores por inducción, por estar reservada esta facultad a los Tribunales de Justicia, pero sí proponer la separación, inexorable de sus funciones magistrales, de cuantos directa o indirectamente han contribuido a sostener y propagar a los partidos, ideario e instituciones del llamado «Frente Popular». Los individuos que integran esas hordas revolucionarias, cuyos desmanes tanto espanto causan, son sencillamente hijos espirituales de catedráticos y profesores que, a través de instituciones como la llamada "Libre de Enseñanza", forjaron generaciones incrédulas y anárquicas».

6. «El libro cautivo» se publicó originariamente en *El porvenir de la ficción* (1992) y, de nuevo, en *Días del desván* (1997) –capítulo 12, con el título «Requisados»–, *Las palabras de la vida* (2000c) –con el título «Clima del corazón»– e *Invenciones y recuerdos* (2020).

Fundación, los libros prohibidos que se habían salvado de la quema; de ahí la denominación de «habitación del infierno». Hay que consignar, no obstante, que las buenas intenciones del clérigo no impidieron el extravío de más de la mitad de los volúmenes que había donado don Gumersindo de Azcárate, y que habían estado hasta entonces ubicados en dicha biblioteca.

El nombre de González de Lama está vinculado a la creación y codirección, junto con Victoriano Crémer y el joven Eugenio de Nora, de una de las revistas poéticas más importantes de la posguerra española: *Espadaña* (1944-1951), enfrentada al formalismo garcilasista preponderante en los primeros años de posguerra. Años después, con otros miembros pero con una cierta línea de continuidad, surgiría la revista *Claraboya* (1963-1968), comandada por Luis Mateo Díez, Agustín Delgado, Antonio Llamas y Ángel Fierro. González de Lama falleció en 1969 y no se volvió a abrir la biblioteca hasta 1978, con la recuperación del modelo del antiguo Patronato y en plena época transitoria, esta vez con Justino de Azcárate al frente de la Fundación.

Vino nuevo en odres viejos

La vinculación de Luis Mateo Díez con la Fundación va más allá de lo literario, a tenor de manifestaciones en que destaca la valentía de los maestros de las escuelas graduadas en plena posguerra, algunos de los cuales seguían empleando de manera discreta la pedagogía propugnada por la Fundación Sierra Pambley, que entroncaba con la defensa de los valores culturales del Valle. Las escuelas de Villablino, tal y como apunta el propio Luis Mateo Díez, disponían de libros, guardados en los armarios de las aulas, que eran empleados para su lectura oral cuando los rigores del invierno impedían salir a los recreos, sobre la base de que la lectura es «algo absolutamente decisivo en la formación de un ser humano y hasta en el destino de un escritor: en la escuela había una biblioteca, poco más que un armario lleno de libros y un maestro, un buen maestro, que propiciaba y practicaba la lectura» (Díez, en Val & Toledo, 2010: 17).

La Fundación fomentaba la pedagogía de la oralidad, apoyada y complementada mediante la lectura en voz alta en las aulas, algo que causó honda emoción en Luis Mateo Díez, cuyo primer acercamiento a los grandes clásicos se realizó de esta manera, en la línea del ideario institucionista:

> Cuesta no imaginar la escena: un maestro leyendo en voz alta las aventuras de don Quijote, del Lazarillo, del Buscón, a un puñado de niños mientras, quizás, nevaba al otro lado de las ventanas. No tuvo que ser muy diferente en el pasado, en los tiempos de Francisco Fernández-Blanco y Sierra Pambley, cuando su cercanía con Gumersindo de Azcárate, Francisco Giner de los Ríos

> y Manuel Bartolomé Cossío, miembros de la Institución Libre de Enseñanza, le llevaron a crear la Fundación que lleva su nombre. Un maestro leyendo y unos niños escuchándole: no hay herramienta educativa más formidable. España será lo que debe, decían los institucionistas, cuando el mejor maestro esté en la escuela de la aldea más perdida (Díez, en Val & Toledo, 2010: 18).

Pero su interés por lo literario e histórico en relación con la provincia de León, sus leyendas y su cultura, no nace por generación espontánea, sino que se debe también en gran parte al estudio de temas leoneses en diversos ámbitos que fomentó en investigaciones propias su padre, Florentino Agustín Díez[7]. Este se ocupó de las comarcas y pueblos que conforman la provincia, además de centrarse muy específicamente en los aspectos relativos a la cultura y la enseñanza en Villablino, según testimonio de su hijo Luis Mateo:

> En el colegio de Nuestra Señora de Carrasconte, donde estudiábamos, había una biblioteca interesante. Villablino fue uno de los primeros sitios de España donde se hizo lo que se llamaba Centro Libre Adoptado, una fórmula muy de posguerra. Por iniciativas privado-institucionales, podían crearse algunos centros bajo la tutela de algún Instituto que otorgaba licencia para dar clase. Mi padre y don Garcilaso, el boticario; y don Gerardo, el médico; y algunas otras personas, decidieron fundar el colegio de Nuestra Señora de Carrasconte. Funcionaba de una forma un poco precaria pero eficaz, se estudiaba el Bachillerato y tenías que irte a examinar a Ponferrada. Respondía, sin duda, al clima didáctico de la herencia de la Institución Libre de Enseñanza, muy viva en el Valle. Luego, ese colegio lo patrocina el Ayuntamiento y funciona durante muchos años. Fue el precursor del Instituto de Enseñanza Media y del Instituto Laboral que más tarde se crearon en Villablino (en Val y Toledo, 2010: 15).

En relación con su formación como lector, Luis Mateo Díez da cuenta de su poética narrativa. Así, es creador de ensayos vinculados a su propia producción y concepción novelística, de entre los que destacamos *El porvenir de la ficción* (1992), *Las palabras de la vida* (2000c), *Orillas de la ficción* (2010) y su discurso de ingreso en la RAE, titulado *La mano del sueño* (2001), así como *Invenciones y recuerdos* (2020).

Relato de Babia (1981) es una obra de difícil catalogación, a la que su editor, Ángel G. Loureiro, caracteriza como «ficción verdadera». La recreación de Babia permite a Loureiro explicar, en hitos sucesivos, los orígenes y formación

7. De la producción literaria de don Florentino Agustín Díez deben destacarse numerosos artículos en la revista *Tierras de León*, así como las siguientes monografías: *Memoria del antiguo y patriarcal concejo de Laciana* (1946), *La noble tierra de Ordás (Monografía histórica y concejil)* (1950), *Retablo de la leyenda de Luna* (1971), *En la España rural* (1974) y *Comarcas de León en la España comarcal* (1984). En colaboración con sus dos hijos, Luis Mateo y Antón, es autor de *Valles de leyenda* (1994).

de la prosa narrativa de Luis Mateo Díez. Así, en el capítulo primero, «Contar y escuchar», rinde el autor homenaje a filandones y calechos[8], a los que considera su primigenia experiencia literaria: «Mi aprendizaje de lo literario está en lo oral» (Díez, 1981: 34). La oralidad, la memoria, la palabra narrativa y la imaginación conforman los pilares básicos de su poética. El valle de Laciana se convierte en su primer referente geográfico para la construcción de sus territorios ficcionales, vinculados al tiempo mítico de la infancia, y se verá reflejado sobre todo en la metáfora del desván como espacio de la memoria personal y, en un sentido que desborda lo individual, «de la memoria educativa de la posguerra» (Payeras Grau, 2023: 186).

Este desbordamiento de lo individual se percibe en la conformación de espacios vivenciales compartidos, como el que establece con su amigo y también narrador José María Merino, en un sentido que va de lo local a lo universal por un procedimiento de irradiación imaginaria:

> Nos hallamos ante dos escritores que reconocen la conexión entre naturaleza y ficción, entre paisaje y memoria, y que, por lo tanto, no rechazan la propia vivencia y la geografía originaria a la hora de crear sus imaginarios, no reniegan del ámbito de la provincia en su camino a la universalidad (Álvarez Méndez, 2017: 134).

En este mismo sentido, Castro Díez sostiene que el valle de Laciana se conforma como telón de fondo de sus primeras obras y «espacio rural vinculado con la memoria mitificada de la infancia en las montañas […] en obras como *Apócrifo del clavel y la espina*, *Blasón de muérdago, Relato de Babia*, *Días del desván, Las lecciones de las cosas*, algunos cuentos de *Las palabras de la vida,* así como el ciclo de Celama» (2017: 108).

De una manera directa, *El porvenir de la ficción* (1992) reúne materiales de varia índole –artículos, reflexiones, capítulos de otras publicaciones– donde establece su poética narrativa, la serie de influencias literarias y personales, los procedimientos de construcción del relato literario, etc. De esta obra destacan tres capítulos a los que nos referiremos desglosadamente, por cuanto ayudan a entender la deuda literaria y sentimental del escritor con su pueblo natal y las vivencias de su infancia en las escuelas graduadas.

8. *Filandón* es una reunión vecinal que se producía al calor de las cocinas de leña en las casas de los vecinos durante las duras y largas noches de invierno, donde se contaban historias de miedo, romances medievales, etc. *Calecho* es una reunión vecinal por la tarde, tras acabar las labores en el campo, con la misma finalidad que los filandones: reproducir de manera oral cuentos, romances, etc., al calor del llar.

En el capítulo «*Don Quijote* cuando nieva»[9] narra su conexión con la obra cervantina, que marcó su destino como escritor y cuya inicial aproximación se produjo con la lectura dentro del aula. El invierno simbólico del tiempo de precariedades de la posguerra admitía un paréntesis de felicidad en la lectura y los relatos orales, según manifiesta a propósito de las Escuelas Sierra Pambley:

> A cierto escenario infantil tengo que remitirme para escuchar –alrededor de una estufa de serrín– la voz entre ceremoniosa y cálida de uno de aquellos maestros que con muchas dificultades pudieron obviar o paliar la amenaza de la depuración, comprometidos como habían estado con alguna Fundación conectada con la Institución Libre. Años perdidos de un tiempo malo, de un invierno perpetuo (Díez, 1999: 74).

En «El libro cautivo»[10] revela la importancia del desván de la casa consistorial (Ayuntamiento de Villablino) donde trabajaba su padre como secretario, y donde se escondían los libros requisados a la escuela del pueblo, por su condición de lecturas que fomentaban las Escuelas Sierra Pambley:

> También mi hermano y yo hicimos allí infinitos hallazgos, nunca tan preciosos como el trabuco y la emisora, casi todos relacionados con el más impensable utillaje de un edificio que, entre otras cosas, había sido hospital de sangre en la guerra.
>
> El más importante fue un cajón de madera, que apenas pudimos mover, bien cosido con puntas en sus listones, y que contenía gran cantidad de ejemplares de un libro meticulosamente sellado en la primera página, con las letras entintadas y sucias que componían la palabra «requisado» como a modo de condena y advertencia.
>
> Ese libro, allí almacenado con tanta abundancia, cautivo en el enorme cajón con la contraseña vergonzante de su captura, adquirió para nosotros la aureola del temor y el secreto, bajo la apesadumbrada impresión de que un objeto así también podía ser encarcelado, como los presos intermitentes que albergaba el cercano calabozo del Juzgado Comarcal, a quienes nosotros surtíamos de cortezas de pino para entretener sus horas haciendo barquichuelas.
>
> Y fue definitivamente el libro de nuestra infancia: rescatado en las sombras del desván y leído con la emoción de lo que te va ganado entre la inocencia y la condena (Díez, 1999: 77).

El libro al que hace alusión es el de Edmondo de Amicis *Cuore* (1886) –del que habla más detenidamente en el capítulo «Requisados» de *Días del desván*–, y que narra el día a día en una escuela de Turín de un muchacho llamado

9. Publicado originariamente en *El Urogallo*, 12 (abril de 1987).
10. Publicado originalmente en *Diario 16*, 15 de diciembre de 1987.

Enrique[11]. El texto de Luis Mateo Díez, que en su primera salida señalaba en su título esa condición de requisado y cautivo, en *Las palabras de la vida* (2000c) y en *Invenciones y recuerdos* (2020) pasó a denominarse «Clima del corazón», acaso porque, como el propio autor ha confesado, el hallazgo del libro que refiere le proporcionó la emoción cordial y viva de su primer territorio imaginario:

> Decir que el libro imponía la huella más honda de una cierta educación sentimental no es exagerado. La lectura marca un grado de intimidad enorme y en aquella secreta intimidad de desván, fraternalmente compartida, la escuela Baretti del Turín de Amicis era el primer espacio imaginario del que Antón y yo nos apropiábamos, inmersos en la ficción y en el destino de aquellas aulas y de aquellos chicos, sin otra conciencia que la de la extrema fascinación de lo que les sucedía en la rutina de sus jornadas (Díez, 2020: 184).

Cierra *El porvenir de la ficción* el capítulo «La mano de tiza»[12], en que se nos refiere, a través de la figura de un maestro de primaria llamado Sergio, la metodología y forma de enseñanza institucionistas, mediante estrategias de trabajo activas y visuales, a través de la belleza de las imágenes, el dibujo y la fotografía, así como del diálogo activo entre docente y alumno, tal y como propugnaban los idearios pedagógicos de la Fundación. Y, a pesar de que no se nos detalla de manera directa, se puede inferir que se trata de un maestro depurado, que deambula a lo largo de todo el relato envuelto en una aureola de misterio:

> Era un hombre juvenil, ligeramente ausente tras el resplandor de una sonrisa que alimentaban la vivacidad de sus ojos, el gesto siempre cordial que alberga la disposición bondadosa, apenas matizado por la melancolía.
>
> Cierta aureola de indeciso misterio quedaba flotando alrededor de su figura y de su familia. Los rumores aventuraban oscuras desgracias en un pasado del que pretendían huir, dificultades apenas nombradas, como en un vago entendimiento lleno de curiosidad y compasión. […]
>
> Fuera de toda costumbre decidieron instalarse en la vivienda de la escuela, unas dependencias mal acondicionadas, en la parte trasera, que el desuso había llevado a la decrepitud (Díez, 1999: 78-79).

El final del relato refleja el gran afecto del maestro por sus alumnos de Villablino, a quienes regaló un bellísimo dibujo del pueblo hecho con tizas de

11. Dicha obra, de cuya relación con el institucionismo habla el hecho de que fue traducida por Hermenegildo Giner de los Ríos, está cargada de una gran emotividad, valores familiares y humanos (laicos) que ayudan al crecimiento y desarrollo emocional de los niños.
12. Publicado originariamente en *Barcarola*, 26-27 (1988), ha sido posteriormente incluido en otras recopilaciones, como *Días del desván* (1997) y *Valles de leyendas* (1994) –capítulo II, con el título «Laciana, el valle de la libertad»–.

colores, y la reciprocidad de estos, tanto hacia él como a su familia; también la gran tristeza que provocó el que tuvieran que abandonar el país de manera accidentada antes de acabar el curso, intuyéndose el motivo por el que han de exiliarse en Argentina.

Días del desván (1997) es, sin duda, una de las obras más netamente autobiográficas de Luis Mateo Díez. En ella se produce un extraño hibridismo entre lo ficcional y lo vivencial, a través de la mirada de dos niños: los hermanos Luis Mateo y Antón. Todo el libro refleja la vida en un pueblo de montaña (Villablino) durante la dura posguerra en que transcurrió su infancia, y los modos de evadirse, sustrayéndose a la miseria y a la sordidez, a través de los juegos, la imaginación y la lectura, en este caso de «libros prohibidos».

El marcado carácter híbrido de dicha obra ha sido subrayado por Payeras Grau, que señala la conjugación de diferentes materias con una ilación temática y simbólica que evidencia la constante autorial en lo que respecta a la tensión entre realidad y ficción: «Materia autobiográfica, materia histórica y materia narrativa se amalgaman en un texto híbrido, donde la realidad y la ficción, la emoción y el humor, la cotidianidad y la excepcionalidad, etc., crean caminos convergentes» (2023: 197).

En el capítulo denominado «Requisados» se vuelve a aludir al sentimiento que provoca en unos niños el valor de lo no permitido y condenado; en concreto, unas inocentes lecturas que sufrieron también la represión franquista. El capítulo titulado «Las voces» recrea de nuevo las clases en las escuelas graduadas, en las que algunos docentes sí seguían las directrices impuestas por el Régimen; así, don Servo –con su vara–, que oteaba las cabezas y pupitres de los alumnos. Pese a su severidad como maestro, los alumnos le tenían cariño, puesto que, cuando las fuertes nevadas les impedían salir al recreo, sacaba del armario libros clásicos y, mediante la lectura en voz alta, conseguía fomentar el amor por lo literario y lo fantástico en los niños, tal y como se llevaba a cabo en filandones y calechos:

> Don Servo se acercaba a la estufa de serrín, que había alcanzado la temperatura propicia, y cuando el libro que acababa de coger en el armario se abría entre sus manos, todos seguían su ejemplo, abandonando los pupitres y situándose a su vera en los alrededores de la estufa.
>
> La voz del maestro tenía en la lectura un tono más sosegado, como si se demorara en las frases para facilitar su comprensión y alargar aquellas historias que unían en el invierno, entre el clamor monótono de la lluvia y el rumor de la estufa, las desventuras del caballero andante, los ardides del pícaro o las habilidades de un náufrago remoto.
>
> Esa voz no era muy distinta de las voces nocturnas que entretenían las reuniones en las cocinas del Valle, cuando todas las labores estaban hechas y

> los vecinos concurrían con la paciencia de un ocio que podía demorarse hasta el aviso del sueño (Díez, 1997: 63).

En la trilogía *El reino de Celama* (2003), obra cumbre de su narrativa cuya segunda entrega, *La ruina del cielo (un obituario)*, fue distinguida con el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica, inaugura su ansiado «territorio imaginario» al estilo de Faulkner, Juan Rulfo o Juan Benet. La obra se compone de tres novelas: *El espíritu del páramo* (1996), la citada *La ruina del cielo (un obituario)* (1999) y *El oscurecer (un encuentro)* (2002). Hay en *La ruina del cielo* un capítulo muy especial, el 58, en el que, al más puro estilo rulfiano, nos encontramos con la historia de dos muertos, de quienes vamos paulatinamente conociendo sus circunstancias vitales y óbito, gracias al diálogo que ambos establecen y en el que divagan sobre su profesión como maestros de escuela en Celama. El más joven relata cómo ejercía su magisterio, de cuyos detalles podemos inferir la aplicación en esos modos de las pautas de las Escuelas Sierra Pambley: aprendizaje a través de la intuición, la curiosidad y la reflexión, así como interés por distintos aspectos y materias que no aparecían en los contenidos curriculares oficiales de la época (leyendas y mitos vinculados a la comarca de Laciana). También despliega el sentido de la existencia proporcionado por el amor a su profesión, y la ligazón de las enseñanzas generales y más académicas con las del entorno inmediato:

> –Bueno, lo mío fue vocacional. Siempre quise enseñar, que es una buena manera de aprender. Y voy a decirle una cosa: quise enseñar en Celama, quise aprender el sentido de la vida, enseñar no solo las cuatro reglas, la ortografía, la geografía y las dos historias, la sagrada y la de andar por casa. También me gustaba que mis alumnos oyeran hablar de la agrimonia y la ninfa salicaria, de las lecherinas y el botón de oro, de la filipéndula, el lamio, la mantisalca, la salvia, los silenes y la manzanilla de los adiles. Tan importante me parecía la flor más menesterosa como el Sacrificio de Isaac o el Tratado de Utrech (Díez, 2003: 464).

El sol de la nieve o el día que desaparecieron los niños de Celama (2008) está considerada como una breve y bellísima continuación de *El reino de Celama*, cuya temática se prosigue a modo de cuento, sobre unos niños que desaparecieron una fría mañana de invierno (17 de febrero de 1964) sin una explicación lógica. Tras el susto inicial y las indagaciones de la Guardia Civil, se llegó a la clarificación de dicha desaparición, debida a un secuestro fallido llevado a cabo por dos delincuentes habituales del Erial.

Tal y como sucede en *El reino de Celama*, el diálogo entre dos personajes muestra la diferente postura ante el magisterio español en plena posguerra española. Así, don Cancio considera a los maestros como simples «funcionarios

de tres al cuarto», representantes de una profesión carente de utilidad futura, y aplicados a una «clientela» que está en la inopia (visión del Régimen franquista); frente a él está la postura de Antimio Veda, maestro vocacional de primaria, que defiende la importancia e inteligencia de los niños, y más en concreto los de Celama, de quienes los maestros son en alguna medida también discípulos:

> No se trata de hablar por hablar, ni los hombres y mujeres de Celama hacen un gasto excesivo de palabras; antes al contrario, son más bien parcos y reconcentrados, ni los niños se las regalan al primero que viene, aunque entre ellos tienen esa lengua tan expresiva de las cosas que pertenecen al mundo en que viven. Y hablan de tal manera, con tanto conocimiento de causa de su mundo, que todos los maestros que pasaron por Celama apreciaron la espontánea sabiduría de sus alumnos (Díez, 2008: 23-24).

Haremos, por último, mención a *Las lecciones de las cosas* (2004), en que de una manera más directa ofrece el autor un hermoso homenaje a la Fundación Sierra Pambley y, por ende, a su escuela de Villablino. El título de la obra no es baladí, pues alude a los manuales empleados en las Escuelas Sierra Pambley, en línea con la metodología de la ILE. En su primer capítulo, que da título al volumen, se recrea el diálogo que pudieron haber mantenido en el coche de caballos que los trasladaba los prohombres de la ILE –don Gumersindo de Azcárate, don Manuel Bartolomé Cossío y don Francisco Giner de los Ríos– cuando se dirigían desde la ciudad de León hacia el pueblo natal de don Francisco Sierra y Pambley, el 1 de noviembre de 1885.

Este primer capítulo evidencia el conocimiento del autor tanto de la figura de don Francisco Sierra como de su familia. A través de las palabras de Azcárate y de Cossío elabora una verdadera etopeya en que queda realzada la importancia de este grupo de personas que llevaron a la provincia de León unas innovaciones pedagógicas y culturales que han subsistido, soterradas, bajo coberturas distintas. Se evidencian los lazos de amistad, políticos e ideológicos que los unen en la creación de esta Fundación. El retrato personal de «don Paco» Sierra establece analogía entre su sobrio porte y su personalidad, hace hincapié en su generosidad, y se fija en las formas austeras y atenidas a los usos agrícolas que lo llevaban a, según se ha comentado atrás, medir los ciclos de la existencia mediante los rituales agrícolas (al igual que hacía su tío don Segundo). Se desvela en esas páginas su pasión por la cultura y el arte, el amor por la lectura de los grandes clásicos españoles y franceses, su asistencia asidua a la ópera en Madrid, su concepción vital e ideológica de la educación y la ponderación de su importancia, en contraste con el abandono sistemático por parte del gobierno central de cuanto tuviera que ver con ella. El autor suscribe

y asimila esa enseñanza, establece la conexión entre vida y literatura, y llega, incluso, a establecer correspondencia entre el espíritu del filántropo y su propia concepción de la literatura y la novela:

> Soy de los que entienden que las novelas devuelven a la vida lo que la vida por sí misma no lograba expresar. Esa idea de que lo novelesco estiliza el afán de lo que se vive, compone la metáfora de nuestra existencia, es algo que me agrada sobremanera. A don Segundo me hubiera prestado conocerlo de la mano de don Benito Pérez Galdós (Díez, 2004: 30).

A lo largo del relato, los personajes históricos asumen la voz del propio escritor y reflejan sus obsesiones sostenidas en su trayectoria narrativa; así cuando habla del sueño como forma de entender la vida, estableciendo una vinculación entre lo literario y lo biográfico, o de la importancia de la novela para explicar la existencia humana: «El novelista novelaría, y en la novela comprenderíamos mejor el alma humana, ya que la novela teje y ofrece las claves imaginarias de la existencia, lo que casi siempre veda la realidad» (Díez, 2004: 38).

Francisco Sierra y Manuel Bartolomé Cossío compartían la filantropía, un hecho alimentado en gran parte por su temprana condición de huérfanos; también el amor por los clásicos literarios –desde Cervantes a Enrique Gil y Carrasco, pasando por Larra–, así como un mismo ideario pedagógico basado en la circulación y mezcla incesante de vida y escuela, y entendido como la única manera de evolucionar y crecer como país:

> Hay que ampliar los programas escolares dando entrada en ellos a las ciencias naturales, a las lecciones de las cosas, a los oficios mecánicos sin desatender el desarrollo físico de los alumnos. […] hacer de la vida la escuela y de la escuela la vida, las lecciones de las cosas, de que el niño está en la vida, está entre ellos, y con todo lo que hay en el mundo se aprende y se vive, porque se aprende para vivir y se vive para aprender (Díez, 2004: 54-55).

El autor manifiesta lo afortunado que se siente por haber vivido una infancia en un pueblecito de montaña en el que, de manera precaria, los maestros que pasaban por las escuelas graduadas continuaban con el sistema impulsado por las Escuelas Sierra Pambley, proporcionando un acercamiento a los clásicos literarios a través de lo oral y mediante el empleo de los manuales de *Lecciones de cosas* que, pese a la prohibición del Régimen de hacer uso de cualquier herramienta metodológica y didáctica empleada durante la República, siguieron utilizándose de manera encubierta con algunos sutiles cambios. En «Ámbitos de la leyenda», introducción a *El pasado legendario* (2000a), incide el autor de nuevo en la idea de una «sabiduría pedagógica heredada de la Institución Libre de Enseñanza en el valle, que auspiciaba con absoluta naturalidad la correa de transmisión de lo oral a lo literario» y que facilitaba la circulación

entre cultura escrita y cultura oral, el tránsito «de las cocinas nocturnas, donde escuchaba contar viejas historias, al aula donde nos enseñaban a leerlas» (Díez, 2000a: 21).

En el capítulo final de esta obra, «El desván del Valle», se retoma el tema del primer capítulo para cerrar estructuralmente un relato circular. Se conecta así con *Días del desván*, pues se nos narra el viaje en autobús que realizaron Luis Mateo y su hermano Antón desde León a Villablino, para «recrear y homenajear» aquel otro viaje fundacional que Cossío, Azcárate y Giner de los Ríos hicieron a Villablino para tratar con Francisco Sierra y Pambley lo relativo a la creación de la Fundación y las Escuelas vinculadas a ella:

> Volví al Valle con mi hermano Antón muchos años después, era un día de noviembre y en el viaje nos habíamos demorado como si quisiéramos invertir un tiempo no muy distinto al que invertían los viejos coches de línea Beltrán en los que habíamos hecho todos los viajes de nuestra infancia (Díez, 2004: 259).

La vuelta a ese desván de su infancia constituye un punto de inflexión vital y literaria: «En esa impalpable emoción de las cosas perdidas, de los extravíos, es donde mejor se refleja el fantasma del tiempo» (Díez, 2004: 263). Es en ese preciso momento cuando ambos hermanos deciden colaborar en la edición de *Días del desván*, donde Antón se haría cargo de los grabados que ilustrarían el texto de su hermano Luis Mateo:

> Antón y yo íbamos a hacer un libro sobre aquella infancia que hermanaba el recuerdo de nuestras aventuras de niños de posguerra, y ese libro estaría presidido por el escenario de nuestros juegos más secretos, aquel que habíamos compartido más intensamente con los amigos de aquellos años. […] Antón dibujaría el Desván, yo contaría las historias (Díez, 2004: 264-265).

Llegados aquí, es de justicia plasmar las palabras que pronunció el escritor leonés en su discurso de ingreso en la RAE, el 20 de mayo de 2001, en tanto que resumen de su profundo sentir y su débito con su tierra natal:

> Y mi suerte, mi condición de niño privilegiado, compaginaba ese escenario vecinal con la biblioteca familiar, ya que mi padre velaba muy especialmente porque los clásicos, los griegos, los latinos, los de nuestro Siglo de Oro, suscitaran lo antes posible la curiosidad y atención de sus cinco hijos. He repetido más de una vez que entre los más vivos recuerdos de mi infancia está el camino que un niño de posguerra emprendía cada jornada hacia la escuela rural, donde algún viejo maestro leía al pie de la estufa de serrín las aventuras de don Alonso Quijano, cuando todavía ese niño no había olvidado la emoción nocturna de una leyenda, un cuento, un romance anónimo en la voz de sus paisanos (Díez, 2001: 8-9).

Coda

Tal y como se ha constatado a lo largo de los distintos textos aludidos, el valle de Laciana se erige como el primer referente geográfico real que coadyuva a la construcción de los territorios ficcionales de Luis Mateo Díez. Aquel espacio primigenio se sustenta en un tiempo mítico, legendario y rural cuya estela ayudará a conformar el mundo de Celama, y, a medida que avance su trayectoria literaria, terminará cuajando en las Ciudades de Sombra. Ello va indefectiblemente unido al homenaje al sistema de enseñanza mantenido en las escuelas del Valle, deudoras del ideario pedagógico de la Fundación Sierra Pambley, y por ende, de la ILE, en tanto que no supuso una sustitución, eliminación al cabo, de aquella cultura eminentemente oral por otra escrita y eminentemente culta, sino la comunicación natural entre ambas. Díez refrendará la importancia de la oralidad como forma natural de acercamiento a lo imaginario: una oralidad confirmada, y no negada ni rebatida, en las lecturas realizadas en las aulas, cuya continuación se producía en los nocturnos filandones como depositarios de la memoria colectiva y popular de toda una cultura, y cuya permanencia se sustenta en la palabra narrativa, la imaginación y la memoria.

Bibliografía citada

ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2017). «Geografías de la memoria y otros territorios fabulados. Los espacios narrativos de Luis Mateo Díez y José María Merino», en A. Casas y Á. Encinar (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid: Cátedra, pp. 133-155.

ÁLVAREZ OBLANCA, W. (1986). *La represión de postguerra en León. Depuración de la enseñanza (1936-1943)*. León: Santiago García, 1986.

CANTÓN MAYO, I. (1995). *La Fundación Sierra Pambley. Una institución educativa leonesa*. León: Universidad de León.

CARANTOÑA ÁLVAREZ, F. (coord.) (1999). *La historia de León. Edad contemporánea*, vol. 4. León: Diario de León.

CASTRO DÍEZ, M. A. (2017). «Celama, la configuración de un territorio literario en el imaginario de Luis Mateo Díez», en A. Casas y Á. Encinar (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid: Cátedra, pp. 107-131.

CELADA PERANDONES, P. (1997). «Don Paco Sierra y las "Escuelas Sierra Pambley" de León: aspectos generales e ideario pedagógico», *Historia de la Educación*, 6, pp. 38-65.

COSSÍO, M. B. (1979). «El carácter de la pedagogía contemporánea. El arte de saber ver», *BILE*, 1, 2.ª época.

DÍAZ, E. (2015). «Giner de los Ríos: la Institución como Ilustración», *Anales de Literatura Española*, 27; monográfico *Hacia otra luz más pura (Memoria de Francisco Giner de los Ríos)*, ed. Á. L. Prieto de Paula.

DÍEZ, L. M. (1981). *Relato de Babia*, ed. Á. G. Loureiro. Madrid: Espasa Calpe.

DÍEZ, L. M. (1997). *Días del desván*. León: Edilesa.

DÍEZ, L. M. ([1992] 1999). *El porvenir de la ficción*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

DÍEZ, L. M. (2000a). *El pasado legendario*. Madrid: Alfaguara.

DÍEZ, L. M. (2000b). *Laciana. Suelo y sueño*. León: Edilesa.

DÍEZ, L. M. (2000c). *Las palabras de la vida*. Madrid: Temas de Hoy.

DÍEZ, L. M. (2001). *La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*. Madrid: RAE.

DÍEZ, L. M. (2003). *El reino de Celama*. Barcelona: Areté.

DÍEZ, L. M. (2004). *Las lecciones de las cosas*. León: Edilesa.

DÍEZ, L. M. (2020). *Invenciones y recuerdos*, ed. Á. Encinar. León: Eolas.

DÍEZ, Florentino Agustín, Luis Mateo DÍEZ y Antón DÍEZ, *Valles de leyenda*. León: Edilesa.

DÍEZ GONZÁLEZ, F. A. (1984). *Las comarcas de León en la España comarcal*. León: Diputación de León.

GONZÁLEZ, J. R. (2001). *León bajo la dictadura franquista (1936-1951)*, Tesis doctoral, Universidad de León.

GONZÁLEZ CASTRO, S. (2007). «Estrategias para la represión en León (1936-1950)», *Estudios Humanísticos. Historia*, 6, pp. 273-294.

HUERTAS VÁZQUEZ, E. L. (1986). «La Institución Libre de Enseñanza y su despliegue institucional», en E. L. Huertas Vázquez, L. Sáenz de la Calzada y J. López Contreras, *León y la Institución Libre de Enseñanza*. León: Diputación de León, pp.17-69.

HUERTAS VÁZQUEZ, E., L. SÁENZ DE LA CALZADA y J. LÓPEZ CONTRERAS (1986). *León y la Institución Libre de Enseñanza*. León: Diputación de León.

JIMÉNEZ LANDI, A. (1973). *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente. I: Los orígenes*. Madrid: Taurus.

ORTEGA MORALES, N. I. (1998). «La educación estética: Manuel Bartolomé Cossío», *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 12, pp. 29-41.

PAYERAS GRAU, M. (2023). «El desván de la memoria. Tres aproximaciones a *Días del desván*», en A. Encinar (ed.), *Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez*. Madrid: Instituto Cervantes (Las Ínsulas Prometidas), pp. 179-197.

SÁNCHEZ RAMÓN, J. M. (2006). «Lecciones de cosas», *Cuaderno del Museo Pedagógico y de la Infancia de Castilla-La Mancha*, Publicaciones del Museo del Niño, Serie Cuadernos del Museo, 8.

SERRANO FERNÁNDEZ, S. y W. ÁLVAREZ OBLANCA (1987). «La represión ideológica: las depuraciones», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 27, 67, pp. 87-96.

SOTO ARRANZ, R. M. (1996). «Treinta y cinco años de cultura leonesa (1961-1996)», *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 35, 100, pp. 51-86.

VAL, T. y C. TOLEDO (2010). *Inventario de Luis Mateo Díez*. Segovia: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.

Anales de Literatura Española
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 89-111
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29630

Artículo de investigación

El carnaval y lo grotesco en *La pared de tela de araña*, de Tomás Borrás: distorsión estética y violencia discursiva

Carnival and the Grotesque in *La pared de la tela de araña*, by Tomás Borrás: Aesthetic Distortion and Discursive Violence

Alain Íñiguez Egido

Autoría:
Alain Íñiguez Egido
Investigador independiente, España
alainini@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-1870-2070

Citación:
Íñiguez Egido, Alain (2025). «El carnaval y lo grotesco en *La pared de tela de araña*, de Tomás Borrás: distorsión estética y violencia discursiva», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 89-111. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29630

Fecha de recepción: 09/03/2025
Fecha de aceptación: 20/03/2025

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Alain Íñiguez Egido

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 aborda el uso del carnaval y la estética de lo grotesco en *La pared de tela de araña* (1924), de Tomás Borrás. En la novela se ofrece un retrato deshumanizado del *otro* marroquí. Se inscribe en el discurso africanista de la guerra de Marruecos que sostuvieron numerosos autores que más tarde integrarán la nómina de escritores favorables a Francisco Franco durante la Guerra Civil. Por ello, se ubica la novela de Tomás Borrás en el contexto de la narrativa sobre la guerra del Rif y se incide en aspectos comunes en estas obras, como la descripción del «moro» como un ser salvaje y animalizado o el uso de estéticas deformantes como lo grotesco. Seguidamente, se analizan los distintos recursos para representar al *otro* en la novela, como la animalización, la deformación física o el carnaval en el marco de las tesis de Mijaíl Bajtín. El carnaval desempeña una función esencial en el texto de Borrás porque sirve para mostrar a los bereberes como seres salvajes, algo que posibilita la aceptación de un discurso africanista que justifique la intervención española en suelo africano. Por otro lado, el carnaval y la estética de lo grotesco problematizan la visión unívoca, monolítica de la guerra, y la presentan como el resultado de una farsa continuada que rebaja todo aspecto heroico e idealizado. Por último, se incide en

algunos aspectos grotescos que permiten conectar *La pared de tela de araña* con la novelística posterior de Tomás Borrás.

Palabras clave: Carnaval literario; grotesco; orientalismo; discurso colonial; guerra del Rif; fascismo; otredad; siglo XX; Tomás Borrás; novela española.

Abstract

This article examines the use of carnival and the aesthetics of the grotesque in *La pared de tela de araña* (1924) by Tomás Borrás. The novel presents a dehumanized portrayal of the Moroccan *other*, aligning with the Africanist discourse surrounding the Rif War, which was upheld by numerous authors who would later become supporters of Francisco Franco during the Spanish Civil War. To this end, the study situates Borrás's novel within the context of Rif War literature and highlights common features in these works, such as the depiction of the *Moor* as a savage and animalized figure or the use of deforming aesthetics like the grotesque. Subsequently, the article analyzes the various narrative strategies used to represent the *other* in the novel, including animalization, physical deformation, and carnival, following Mikhail Bakhtin's theoretical framework. Carnival plays a crucial role in Borrás's text, as it reinforces the portrayal of Berbers as savage beings, thus legitimizing an Africanist discourse that justifies Spanish intervention in North Africa. At the same time, carnival and the aesthetics of the grotesque challenge a monolithic, unambiguous view of war, presenting it as a continuous farce that undermines any heroic or idealized aspect. Finally, the study explores grotesque elements that establish a connection between *La pared de tela de araña* and Borrás's later war novels.

Keywords: Literary carnival; grotesque; orientalism; colonial discourse; Rif War; fascism; otherness; 20th century; Tomás Borrás; Spanish novel.

Financiación: este trabajo es parte de los resultados del proyecto de investigación «Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas» (referencia PID2020-113720GB-I00).

Introducción

La mirada atenta a la campaña bélica en Marruecos es algo que conviene tener presente al abordar los inicios narrativos de Tomás Borrás (1891-1976)[1].

1. Este artículo se incluye en el marco de los resultados del contrato predoctoral para la Formación del Profesorado Universitario FPU18/02134 del que he sido beneficiario. Es parte, asimismo, de los resultados del proyecto de investigación «Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas» (referencia PID2020-113720GB-I00). El artículo constituye asimismo una versión adaptada, ampliada y corregida de uno de los capítulos de mi tesis doctoral (Íñiguez, 2024a).

Corresponsal para el diario *El Sol* en 1924, supo condensar los pormenores de su estancia en suelo africano en *La pared de tela de araña* (1924), novela que Eugenio de Nora (1923-2018) emparentó tempranamente con cierta actitud noventayochista marcada por la «complacencia estética en las sensaciones "raras" o "fuertes", incluso aquellas moral o intelectualmente recusadas» (1973: 381). No es una característica aislada de este texto, sino que estrecha el espacio existente con otras producciones derivadas de la guerra del Rif –pensamos aquí en *Tras el águila del César. Elegía del Tercio (1921-1922)*, de Luys Santa Marina (1898-1980)[2]–. Ahora bien: ese carácter truculento, cómodo en la contemplación del horror y la barbarie, es precisamente uno de los aspectos que mueven a su análisis por dos principales razones. La primera tiene que ver con la tradición crítica en torno a la obra *borrasiana*: en términos generales, se suele incidir en la presencia de un marcado componente grotesco y esperpéntico en su obra (Albert, 2003; López y Peral, 2016; López, 2020). La segunda radica en la conexión que su obra narrativa previa a la Guerra Civil establece con sus creaciones durante la contienda –pensamos aquí en *Oscuro heroísmo* (1939) y *Checas de Madrid* (1939)–. Es posible establecer una conexión entre *La pared de tela de araña* y estas dos novelas en torno a lo grotesco y al tratamiento del «moro», algo que no solo esclarece el proceder particular de Borrás; también la representación del enemigo o del *otro* en el conjunto de la novelística fascista escrita durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra. Entendemos que puede advertirse un componente grotesco en la descripción del enemigo republicano en el corpus narrativo fascista, y las raíces de dicha estética pueden rastrearse hasta las primeras formulaciones del fascismo español en la novelística de la guerra de los años veinte. El estudio de lo grotesco en una novela como *La pared de tela de araña* se vuelve necesario no solo por la escasez de acercamientos teóricos y críticos a la novela en cuestión, sino porque dicha estética esclarece algunas de las estrategias más frecuentes de representación del enemigo y nos ayuda a comprender mejor las elecciones estilísticas que vertebran la novela de Borrás. Para ello, partimos de las formulaciones teóricas de Mijaíl Bajtín en torno a lo grotesco, según las cuales dicha estética consiste en la degradación de lo elevado materializada en el concepto del cuerpo grotesco y en la inversión de valores y jerarquías inherente al carnaval. Conviene pensar en la relevancia de esta estética si tenemos presentes los asertos de Stephanie Fleichmann, quien apunta que la visión que Borrás dio al respecto de los marroquíes y de la situación en Annual formaba parte de una misión

2. Remitimos a otro estudio (Íñiguez, 2024b), en el que se delimita la dimensión grotesca del libro de Santa Marina.

civilizadora más amplia que se tradujo en el uso de lo abyecto para representar al *otro* salvaje diferenciadamente del colonizador español (Fleichmann, 2017: 194). De esta forma, es frecuente en la narrativa derivada de la guerra del Rif una visión del «moro» fluctuante entre la asimilación y el rechazo (Albert, 2017: 251), una situación particularmente valiosa para la utilización efectiva de una estética ambigua y ambivalente como la que nos ocupa. El carnaval, según la formulación de Bajtín, arroja luz sobre los objetivos que habrían motivado la escritura de la novela de Borrás, pues podría resultar difícil hacer pasar por «choque de civilizaciones» la confrontación con ese *otro* que no era tal: pueden traerse a colación las tesis de Juan Goytisolo (1931-2017) o, incluso, las de Edward Said, quien en la edición española de su célebre ensayo *Orientalismo* reconocía las particularidades del contexto español en relación con el islam[3]. Frente a ello, defendemos que esa visión grotesca del enemigo constituye una estrategia efectiva para deshumanizar al «moro» y facilitar el mensaje colonizador, todo ello inserto en una ambientación exotista en la que las escenas de salvajismo y lujuria desenfrenada resultan poco peregrinas. El objetivo del presente artículo es ofrecer un análisis de lo grotesco *bajtiniano* que arroje luz sobre las estrategias de conformación de la imagen del «moro» en *La pared de la tela de araña*.

La narrativa sobre la guerra de Marruecos

Buena parte de las prácticas literarias resultantes de la experiencia en la guerra del Rif pueden estudiarse como una prefiguración de la literatura escrita y publicada en la Guerra Civil –especialmente aquellas que proceden de la pluma de escritores que sostenían una visión imperialista, como es el caso de Luys Santa Marina o el mismísimo Francisco Franco (1892-1975)–. No en vano, constituye la primera contienda a la que se expusieron muchos de los autores que después apoyaron la sublevación franquista, y, con ello, el origen, para algunos (Viscarri, 2004; Santiáñez, 2013), del fascismo español[4].

3. Afirma Said que «lo que otorga su riqueza y complejidad a la imagen del islam en España es el hecho de ser parte sustancial de la cultura española y no una fuerza exterior y distante de la que hay que defenderse como si fuera un ejército invasor. El Oriente que describo en mi libro como creado en cierto modo por los conquistadores, administradores, académicos, viajeros, artistas, novelistas y poetas británicos y franceses es siempre algo que está «afuera», algo (como decía Schlegel a principios del siglo XIX) que representaba la forma más elevada, y en cierto modo, más inaccesible de ese romanticismo que los europeos buscan sin descanso» (2008: 10).
4. Con la fundación del movimiento liderado por Primo de Rivera en 1933, muchos intelectuales falangistas manifestaron su admiración por el modelo de los Reyes Católicos, caracterizado no solo por la unidad en términos de lengua, raza, ideología o religión;

Sobre la literatura de este período son varios los acercamientos que se han producido hasta la fecha. Es común aproximarse a la experiencia militar en el Rif y a la producción literaria derivada de ella como una suerte de prefiguración de la literatura fascista española –es el caso de José-Carlos Mainer (1971), los hermanos Carbajosa (2003), Mechthild Albert (2003 y 2017) o Julio Rodríguez Puértolas (2008)–. A estos conviene sumar los de Dionisio Viscarri (2004) y López Barranco (2006), autores de las mejores monografías dedicadas expresamente la novela de la guerra de Marruecos. El primero, para más señas, se centra en la obra de tres autores fascistas de primera línea: Francisco Franco, con su obra *Diario de una bandera* (1922); Ernesto Giménez Caballero, con *Notas marruecas de un soldado* (1923); y *Tras el águila del César* (1924), de Luys Santa Marina. A estos nombres podríamos sumar los nombres de Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), galardonado en 1922 con el Premio Nacional de Crónicas de Guerra Fundación Castillo de Chirel con motivo de su labor como cronista de guerra en suelo africano; o Luys Santa Marina, cuya elegía de la Legión, reeditada en 1939, le supuso no pocos problemas con la justicia, pero también su entrada en el corpus general de autores prefascistas (Viscarri, 2004; Carbajosa, 2003: 38).

Marruecos fue un escenario de guerra, pero también un espacio de experimentación estética que hunde sus raíces en la tradición literaria española. La Guerra de África (1859-1860) «también fue una guerra literaria» (Viscarri, 2004: 34) y ofreció numerosos testimonios que marcaron las producciones posteriores sobre materia bélica en suelo marroquí. Recordemos aquí los títulos de Pedro Antonio de Alarcón, *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859)–definido por Goytisolo como un ejemplo romántico de la guerra y del «moro» que recuerda a Chateaubriand (1998: 20-21)– o *Aita Tettauen* (1905), de Benito Pérez Galdós. Lo interesante de estos dos grandes textos sobre la Guerra de África es que anticipan las dos actitudes predominantes en lo relativo a la guerra marroquí en el siglo XX (Viscarri, 2004: 35-36). De esta forma, la novela de Galdós fue el precedente de la serie de publicaciones antibelicistas correspondientes a los autores que durante la Guerra Civil conformarían las líneas de izquierda, como *Notas de un voluntario* (1910), de Eugenio Noel (1885-1936); *El blocao* (1928), de José Díaz Fernández (1898-1941); o *Imán* (1930), de Ramón J. Sender (1901-1982) (Viscarri, 2004: 36). Todas ellas se caracterizaron por un desengaño espiritual y un «espíritu de *lost generation*, curiosamente discrepante dentro de una literatura de la guerra marroquí exigua,

también por la misión conquistadora cuyo origen situaban los falangistas en terreno marroquí (Viscarri, 2004: 32).

pero casi unánime en la protesta» (Mainer, 1971: 27). A esta visión crítica de la guerra contrapone Viscarri el «nacionalismo exaltado y colonialista del libro de Alarcón», que fue el germen de obras como *¡Kelb Rumí!* (1922), de Víctor Ruiz Albéniz (1885-1954); *Tras el águila del César. Elegía del Tercio. 1921-1922* (1923), de Luys Santa Marina; o *La pared de tela de araña* (1924), de Tomás Borrás. Estos dos últimos textos hacen gala de una estética que debe mucho a Valle-Inclán y a sus esperpentos en tanto en cuanto deforman la realidad de la guerra y la imagen del «moro» con el fin de hacer más asimilable la empresa colonial (Íñiguez, 2024).

Nil Santiáñez entiende, en esta última línea, que en la guerra de Marruecos se produce la conformación del «*habitus* fascista», visible en la asimilación, difusión y consolidación de la visión imperialista en las distintas zonas conquistadas –una idea de Hannah Arendt que rescatan asimismo los hermanos Carbajosa (2003: 42)–. Dicho *habitus,* de acuerdo con Santiáñez, condicionó el desarrollo de la violencia en España durante los años veinte y treinta y se materializó en las producciones literarias de estos años, conformando la particular retórica y *modus vivendi* del fascismo español (Santiáñez, 2013: 123-124). El conjunto de símbolos que nutren las manifestaciones derivadas de la guerra del Rif y de los distintos conflictos en suelo africano por los intelectuales de las tres primeras décadas del siglo serán la base sobre la que se edifique la retórica falangista posterior:

> The fascist habitus of the legionnaires provided, with the unsayable evil that underpinned it, a legacy that was later adopted in the Peninsula. The theory of fascism, the direct action performed by the Falangists in the streets of Spain in the 1930s, the tactics and strategy followed by the high command of Franco's army during the civil war, and finally, the repressive organization of the Francoist state together actualized the legionnaires' fascist habitus, which was spread, and more importantly, discursively modified by a literature favourable to the Legion that took up the mission of bringing the Rif War into the Peninsula's bookstores (Santiáñez, 2013: 109).

La guerra de Marruecos constituye un punto importante en la narrativa española del siglo XX no solo por la influencia que ejerció sobre el desarrollo del nacionalismo y del fascismo, sino porque supuso un factor clave en el afianzamiento de algunos recursos estéticos que pueden hallarse en la literatura de la Guerra Civil –un hecho sobre el que da un primer aviso Albert (2003, 2017) en lo que respecta al uso de estéticas marcadas por la violencia o la deformación del enemigo–. El Desastre de Annual atrajo la atención del mundo artístico e intelectual sobre la situación en el Protectorado de Marruecos, un hecho que se tradujo en la publicación de obras de diversa naturaleza, desde memorias o testimonios de soldados o reportajes firmados por distintos corresponsales de

guerra, publicadas, con una tendencia decreciente, en un período comprendido entre la década de 1910 y 1930 (López Barranco, 2006: 94). Lo interesante de esta experiencia bélica tiene que ver con el hecho de que muchos autores afianzaron su particular concepción acerca de las soluciones más factibles para los problemas sociales y políticos del país en un abanico de posturas que oscilaba entre el regeneracionismo deudor de las tesis de Joaquín Costa hasta el imperialismo más «trasnochado», identificable con un todavía informe prefascismo español (Carbajosa, 2003: 35). Viscarri llega a hablar de la «compatibilidad entre el africanismo y el fascismo genérico» (2004: 56), una relación justificada por los ideales de unidad y orden, subsumidos a la violencia y contrarios a la democracia, al liberalismo y al comunismo. A ello habría que sumar «una conciencia militarista, ultranacionalista, elitista, jerárquica, vitalista, imperialista, machista, idealista y autoritaria en cuanto a la estructuración de un Estado orgánico y corporativista» (Viscarri, 2004: 56). El surgimiento del fascismo en España y la fundación de Falange el 29 de octubre de 1933 partiría de un mismo contexto de crisis que el fascismo europeo, pero, en el caso español, el revulsivo lo ejercería el Desastre del 98, la experiencia en la guerra del Rif y el auge de los partidos de izquierda (Viscarri, 2004: 57). Sea como fuere, este clima político se tradujo en una literatura en la que la guerra se representó desde distintos prismas estéticos, algunos próximos a la deformación grotesca.

López Barranco ofrece la reflexión más exhaustiva sobre las distintas producciones novelísticas relacionadas con las guerras en suelo africano desde 1860 hasta 1950, y, de todas ellas, extrae una serie de conclusiones valiosas para su comprensión y para valorar su influencia en la literatura posterior. Así, en términos generales, las entiende como ejemplos de una literatura de carácter popular, con personajes que más bien conviene identificar con *tipos*, con personajes femeninos pobremente perfilados y marcada por un modernismo un tanto caduco, del que solo consiguen zafarse algunas obras señaladas como las de José Díaz Fernández, Ramón J. Sender o Luys Santa Marina, por señalar algunos ejemplos ya citados. Estos autores muestran, en distintos grados, una voluntad manifiesta por orientar la actitud de los lectores en una determinada dirección ideológica mediante obras de un exotismo acusado. La recreación de la vida en los cuarteles africanos, del día a día de los soldados o de distintas formas de colorismo local no es un hecho que encuentre su explicación únicamente en la delectación estética, sino que apunta también a la voluntad de los escritores por saciar la curiosidad de sus lectores ante un contexto que desconocían y ofrecerles una interpretación, en muchos casos, del conflicto (López Barranco, 2006: 94, 143 y 334). La voluntad *persuasiva* de estas novelas se relaciona a su vez con la asunción de determinados referentes literarios,

como ocurre con los *Episodios nacionales* galdosianos[5]. La razón estriba en facilitar al máximo la lectura mediante la elección de historias situadas en un ambiente exótico que giren en torno a una relación amorosa esquemática, en la que, normalmente, un militar se enamora de una mujer marroquí. Otros rasgos habituales de estas novelas son, de acuerdo con López Barranco, el uso de un «narrador entrometido» (2006: 145), que imprime sobre estos textos un carácter reflexivo –cuando no directamente propagandístico– reduciendo, en ocasiones, el grado de historicidad al mínimo. En estos casos, entre los que destacan los relatos románticos de Víctor Ruíz Albéniz, conocido por su pseudónimo *El Tebib Arrumi*[6], se sitúa en primer lugar una relación amorosa deudora de la literatura folletinesca del siglo XIX, «una prueba más de la escasa renovación que había llevado a cabo esta narrativa de corte popular y de su tradicional proclividad a la recurrencia» (López Barranco, 2006: 142). Muchas de las novelas publicadas como resultado de la experiencia militar en terreno africano se materializaron en narraciones de factura romántica, tendentes a la idealización militar propia de la épica guerrera o a la deformación expresionista. Esto se ve, con mayor claridad, en las novelas sobre la Legión, novelas en las que la pertenencia a este cuerpo militar brinda la oportunidad de conformar un ambiente de misticismo y ensueño romántico. Ello explica el tema principal de estas novelas: «La Legión como centro rehabilitador para espíritus descarriados […]. La Legión y la propia guerra han de entenderse meros motivos circunstanciales donde ambientar un argumento que discurre por los habituales caminos del relato popular» (López Barranco, 2006: 99-101).

En ese clima de exaltación romántica de la guerra, resulta coherente que el espacio de estas narraciones se ofrezca como producto de la fabulación y el ensueño, conformado a partir de lugares comunes del paisaje africano estereotipado y sometido a posibles distorsiones literarias, todo ello como medio propicio para la escritura de discursos despectivos contra el *otro* marroquí. Esa visión denigradora del enemigo «moro» o «beréber», según el caso, es el aspecto que nos interesa destacar. Más allá de la tendencia que autores como Goytisolo (1998) advierten en la literatura española desde el siglo XIV hasta la actualidad –la sistemática degradación del árabe en la producción literaria de distintas épocas–, lo cierto es que en la novelística sobre la guerra del Rif se

5. Una idea que trata también Bernardino González Pérez (1990: 79-119), quien analiza la relación de la obra histórico-ficcional galdosiana como género literario con las novelas *Historia del cautivo* (1961), de Gaya Nuño; *Annual* (1946), de Francisco Camba; y *El desastre de Annual* (1968), de Ricardo Fernández de la Reguera y Susana March.
6. Remitimos al reciente trabajo de Marta Olivas Fuentes sobre la narrativa de Ruíz Albéniz (2022).

incide en esos cauces de denigración del adversario por métodos que apuntan en una dirección diferente. En obras como *Tras el águila del César* de Luys Santa Marina o *La pared de tela de araña*, de Tomás Borrás, se vuelve manifiesta la voluntad por despojar al enemigo «moro» de su condición *civilizada*, negarle cualquier virtud y facilitar, tras su deshumanización, la acción armada.

Análisis de *La pared de tela de araña*

En algunas novelas publicadas con motivo de la guerra en Marruecos encontramos imágenes estereotipadas del *otro* marroquí o «moro» que pueden situarse bajo el prisma de lo grotesco: actitudes sádicas, animalizadas o cosificadas, *bárbaras*, en definitiva, en las que puede advertirse la presencia de lo ridículo o lo bufonesco. Estos rasgos se asientan en obras cuyo espacio aparece representado con un marcado componente *irreal*, indeterminado e, incluso, fantástico (López Barranco, 2006: 335), coadyuvante, entendemos, a la consolidación de dicha estética. No en vano, la tendencia a mostrar el espacio del *otro* como un lugar maravilloso se remonta a la tradición renacentista y adquiere, a partir del Romanticismo, caracteres exóticos y al mismo tiempo violentos (Viscarri, 2004: 37): lo desconocido se torna siniestro y, sobre él, se vuelcan un sinfín de atributos que no pertenecen propiamente al espacio colonial, sino que revelan más bien problemas políticos o culturales del colonizador (2004: 37). Este espacio idealizado, onírico o en ocasiones *alucinado* permite la adopción de estéticas como la grotesca debido al estrechamiento de los límites entre lo real y lo ficticio. Las imágenes de desmembramientos, descuartizamientos y actitudes salvajes no resultan peregrinas en un contexto bélico; de hecho, respondían paralelamente a un intento por enfatizar la crueldad del enemigo que, indirectamente, subrayase la valentía de los soldados españoles dispuestos a enfrentarse a ellos.

La tendencia a distorsionar la realidad se materializa en estas obras a partir de varios recursos grotescos. No resulta insólito hablar de la presencia de lo grotesco en estas novelas si tenemos en cuenta que uno de los subgéneros analizados por López Barranco es precisamente el de las novelas humorísticas y paródicas. Cierto espíritu cómico, rayano en lo obsceno y lo macabro puede advertirse en algunas de estas composiciones. En buena parte de las novelas que versan sobre la guerra del Rif, se advierte una minuciosidad en la descripción de las escenas feístas en las que el «moro» es tanto agente de la barbarie como víctima de esta. Lo sorprendente es que en diversas ocasiones estas escenas se muestran desde un cierto humor grotesco, por cuanto la perspectiva de los soldados españoles las presenta desde una degradación a partir del humor o de la risa despectiva. En ellas se alcanza un grado superior de barbarie y

truculencia al que cabría encontrar en meras instantáneas tremendas para introducirnos en el espacio de lo grotesco a través de la ridiculización y la risa.

La novela ambientada en la guerra del Rif ofrece varios ejemplos en los que el caos derivado del conflicto se muestra a ojos de los españoles como un frenesí de identidades y máscaras. La identificación del «moro» como enemigo o aliado a menudo ofrece situaciones en las que ese confusionismo se traduce en verdaderos carnavales. Otro tanto podría decirse de las escenas violentas situadas en plena guerra, en las que los descuartizamientos relatados bajo el signo de la épica legionaria o el sadismo atribuido a los marroquíes hace de esta una contienda *carnavalesca*, por la ruptura de fronteras corporales entre los soldados y el placer escondido en estas representaciones. Un ejemplo de esto lo encontramos en *La pared de tela de araña*, de Tomás Borrás. La novela, publicada en 1924, condensa las experiencias de su autor en terreno marroquí como corresponsal de *El Sol* a principios de 1920 (Albert, 2017: 249). El texto gozó de una buena acogida entre los críticos de la época. Sin embargo, la intención testimonial de Borrás afecta a la composición del relato, un hecho visible en la decisión de esbozar las aventuras de Axuxa y Abdala al margen de los hechos militares, algo que revela cierta «impericia» del autor (López Barranco, 2006: 137). La novela muestra un primer estadio en la conformación de la «estética de la crueldad» de Borrás pues se aúnan la admiración del fanatismo de los bereberes y la defensa de la intervención española, ambos conceptos subsumidos a un discurso bélico vitalista que asume sin reservas el uso de la violencia (Albert, 2003: 168).

La pared de tela de araña, relato en primera persona ambientado en Annual, muestra una acción reducida al mínimo: Axuxa, una joven casada en un matrimonio concertado con el anciano Abdala, veterano del siglo XIX, es raptada por unos mercenarios «moros» y obligada a ejercer de bailarina y esclava sexual. El rapto se produce cuando se hace pública la incapacidad de Abdala de consumar el matrimonio, algo que subraya el «ambiente lujurioso impregnado de sadismo» (Núñez y Núñez, 2014: 226) de la novela: Abdala responde con violencia ante los encuentros sexuales frustrados con Axuxa, un hecho que ofrece numerosas escenas condicionadas por un tono terrible y grotesco –y que remite al claro referente valleinclaniano de *Los cuernos de don Friolera* (1925), más aún si se tiene en cuenta la deuda que Borrás contrae con la obra del dramaturgo gallego a lo largo de su producción narrativa–. En un primer momento, Axuxa se muestra ilusionada con el casamiento, pero la ausencia de contacto físico con Abdala se traduce pronto en tensión y desprecio. Es entonces cuando Shalum, un farsante grotesco, toma parte de la historia: Axuxa desaparece y, mientras Abdala sufre por su esposa, Shalum y Abraham Yahuda

Pinto, un comerciante judío, generan numerosas situaciones caricaturescas y absurdas. El protagonista, héroe anónimo con el que se identifica el narrador homodiegético, aparece para ayudar al viejo Abdala a recuperar a su esposa.

Representación grotesca del otro

Tanto Albert como López Barranco coinciden al subrayar la visión maniquea del texto de Borrás con respecto al retrato del «moro». Así, la identidad del *otro* ofrece fundamentalmente dos perspectivas: la atribuida al árabe culto, civilizado, y la del bárbaro, en la novela de Borrás identificado con el bereber (Albert, 2017: 251). Esta visión dual se ve claramente en la figura de Abdala, quien, precisamente por encontrarse al final de su vida, carece de las cualidades negativas que el narrador imprime sobre los bereberes:

> Lo que había en Abdala de bárbaro, lo africano, lo feroz, le empujaba a destruir, a erigir sobre la ruina su imperativo de amo. Un bereber, un montañés, un joven, hubieran destrozado a Axuxa a la menor rebeldía de ella. Tendrían del amor un concepto rudimentario; en su primitivismo, Axuxa sería para ellos una procreadora de hijos, una sierva sin voz, un objeto, un banquete lúbrico tan sólo. Pero Abdala, moro de la ciudad, poeta, refinado en su vida, pertenecía a la suprema categoría del árabe elegante, cuyo espíritu delicado es el adorno y la expresión sutil de la raza (1963: 94).

Los árabes de la ciudad, integrantes de la élite cultural, reciben una consideración más positiva al identificarlos como los descendientes de los árabes de Al-Ándalus. El-Hain representa este grupo social, y su colaboración con los españoles refuerza la visión africanista que mencionábamos antes: el caíd de Beni Ider está dispuesto a ayudar a los españoles con tal de luchar contra los bereberes, verdaderos bárbaros en esta visión idealizada del contexto marroquí. Son el resto de los «moros», los judíos marroquíes y, sobre todo, los bereberes, los depositarios de las numerosas descripciones despectivas de esta novela y los agentes de las acciones censuradas en ella. Los dos primeros reciben un trato negativo, pero en cierto sentido al amparo del paternalismo africanista, «en la medida en que ambos, moros y judíos, forman parte de la identidad histórica española» (Albert, 2017: 258-9). Ello explica la presencia de tópicos a favor y en contra de los judíos (Ares, 2011: 381), y el uso –y abuso– de una retahíla de descripciones caricaturescas de la nariz del judío Yashuda Pinto que remite a la del Dómine Cabra en *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo (1580-1645)[7]. Ambos autores coinciden en centrar sus respectivos retratos en los

7. La caricatura es descrita por David Ares Manso (2011) como «torpe remedo quevediano». En dicho artículo se analiza la dimensión antisemita que puede percibirse en la novela de Tomás Borrás. El nombre escogido para el personaje judío no es gratuito: Abraham

aspectos más feos y monstruosos del objeto de la caricatura: «yo por mi parte juro que en Xauen, desde su fundación, no se vio jamás nariz como la nariz del judío Abraham Yahuda Pinto» (Borrás, 1963: 160). Lo grotesco procede de la combinación de adjetivos que subrayan la condición monstruosa y aterradora del personaje, todos ellos situados en tensión permanente con el humor y la risa basados en la insistencia en la morfología nasal:

> Escuchando el romance de su hermanita, las lágrimas filtraban la mirada de mis ojos. Y siendo muchas las lágrimas, no me pudieron ocultar el monstruo que se agitaba en la pared. Era un cono prominente y tendido, semejante al cono del monte Kala, que se desplomase sobre nosotros; era un diabólico cuerno como el del propio Cheitán, que rasca con él las nubes; era el pico del Gran Cuervo que ensombreciese la luz del día; era una negrura como el alma del que no confiesa al Señor de la Paz y de la Victoria; era el morro de una cabra de la *ghenna*; era la nube del pedrisco; era un islote que oculta el sol; y no era más que la nariz de Abraham Yahuda Pinto (Borrás, 1963: 160).

La presencia del humor siempre aparece acompañada de su contrapartida siniestra, y lo risible de las distintas comparaciones a las que somete Borrás la nariz de Abraham Yahuda siempre se conduce al terreno de lo siniestro y lo ominoso: «El candilejo, tomándola de perfil, arrojaba al muro la proyección espantable. La silueta subía y bajaba a cada movimiento del judío como el belfo de un hipopótamo que bebiese agua» (Borrás, 1963: 160). El rasgo físico es evidentemente aprovechado por Borrás para incidir en el contenido antisemita del retrato: «La nariz de Yahuda relucía rojiza, calentándose tan cerca de la llama. La nariz racial, la nariz típica de los hebreos. El apéndice que no pueden modificar. La señal, el sello, el distintivo, el estigma» (Borrás, 1963: 160-161). El humorismo termina desbocándose a partir de la hipérbole grotesca, que deshumaniza al personaje y representa su nariz como un elemento material del que puede deshacerse a placer, mientras que sirve al caricaturista para dar cuenta del carácter de la víctima a partir de un rasgo físico:

> Siempre que veo un judío me parece que va buscando donde dejar su nariz. Todos tienen el aire triste, llevan la cabeza baja, miran al suelo para hallar el sitio solitario y el agujero recóndito. Al verse solos, al hallar el escondrijo, se arrancan la nariz con las dos manos, la ocultan rápidos y tapan. Es inútil. No por eso quedan desnarigados. Otra nariz curva, carnosa, con hermosos agujeros, con caballete, con algo de pimiento, como son todas las narices

S. Yahuda, profesor de estudios hebraicos y experto en lenguas y literaturas rabínicas, ejerció un papel importante en la política y en las causas filosefarditas en España. Es precisamente por este motivo por el que Ares Manso entiende que la elección del nombre revela el antisemitismo de Borrás al identificar al «epítome de la causa sefardí» con un personaje sometido a procesos denigratorios en la narración.

> judías, le ha vuelto a nacer. Y el hebreo se acaricia su trompa y busca de nuevo donde dejarla. Y no lo consigue jamás.
>
> Yahuda se daba tropezones con su nariz. Al mirar, la nariz le desviaba la dirección de las visuales, y una extensa zona frente a él quedaba oculta.
>
> Entonces bizcaba los dos ojos para cruzar las miradas como una X, saltando por encima de la nariz, y poder contemplar con el ojo derecho lo que estaba a su izquierda, y con el ojo izquierdo lo que estaba a su derecha. Pero la nariz, inflada. con su joroba en el centro, era el escollo impenetrable. Al bajar la cabeza Yahuda, estando sentado, se hería en la nariz. Al accionar se la golpeaba. Un clavo en la pared era un puñal y el ajuste de la puerta con el cerco, un peligro (1963: 161).

La cosificación es completa cuando la nariz de Yahuda se relaciona con otros objetos y adquiere sus propiedades: «Frotaba en aquel momento la pulsera, y la nariz olía la pulsera. Yahuda se rascaba la nariz, y la nariz se ponía roja de emoción. Entonces el judío miraba alrededor melancólicamente. No. No Era posible. No había donde dejarla. Le hubiera vuelto a brotar, como a todos» (1963: 163). Finalmente, se opera una prosopopeya expresionista del espacio y los objetos que en él se encuentran cuando Borrás recuerda que «El candil se burló otra vez de la narizota. Le llevaba Messody acompañándonos hasta la puerta, y la nariz también salía, resbalando por la pared como si junto al judío caminase un camello. Al llegar afuera, el sol brillante nos deslumbró. Y como arde un pedazo de papel en una llama, así se quemó en la luz la sombra de la nariz de Yahuda» (1963: 164). Más adelante compara Borrás la nariz de Yahuda con una fruta: «Al doblar una eminencia vimos por última vez al judío, que andaba ligero, con la cabeza humillada y la nariz colgando como una breva a punto de desprenderse» (1963: 175). Finalmente, incluye el narrador una última descripción acerca del atributo de Abraham Yahuda:

> Recordé al oírle el proverbio marroquí de las diez cosas más fuertes una que otra: las montañas; el hierro, que las deshace; el fuego, que funde el hierro; el agua, que apaga el fuego; las nubes, que absorben el agua; el viento, que disipa las nubes; el hombre, que desafía al viento; el vino, que aturde al hombre; el sueño, que disipa el vino; y la tristeza, que quita el sueño. Un judío es más fuerte. Es capaz de dormir estando triste; de beber sin embriagarse; de sostener una nube en un torbellino; de encender fuego en el agua; de deshacer hierro sin fuego y roca sin hierro. De engañar a un moro y a un cristiano. Es capaz de todo. ¡Llegará el día en que será capaz de cambiar de nariz! (1963: 196).

La importancia de un rasgo que a simple vista podría descansar únicamente en lo cómico de una caricatura se halla en la potencialidad expresiva que adquiere en el ámbito de lo grotesco. Mijaíl Bajtín ha dado la explicación necesaria para comprender este último significado, al afirmar que la boca y la nariz –esta última, como símbolo fálico– son puramente grotescas al ser cosificadas o

animalizadas (Bajtín, 2003: 285). Borrás muestra un marcado interés en esta estética porque apuntala el tópico de la nariz como estereotipo antisemita a través de la hipérbole, encaja con la ambigüedad del discurso orientalista del autor y, a través del humor, ridiculiza y denigra al judío subsumiéndolo a la acción civilizadora de los españoles.

La exageración de los rasgos físicos va más allá de los atributos descritos del judío Yashuda Pinto. A lo largo de la novela de Borrás, se encuentran numerosas alusiones a la obesidad como rasgo que subraya la deformidad de algunos personajes presentados negativamente: tal es el caso del *fakih,* que acude para recordar a las mujeres su lugar en la religión musulmana y justificar, así, la brutal paliza que los bereberes ejercen contra ellas (Borrás, 1963: 215); o el grotesco comerciante que entretiene a Abdala. Con todo, del conjunto de caracteres descritos desde la óptica de lo grotesco, el ejemplo más destacado es el del farsante Shalum. En la presentación que Borrás ofrece del personaje se incluye la práctica totalidad de los rasgos característicos de la estética grotesca tal y como es entendida por Bajtín:

> Shalum, sobre todo, era querido por Abdala y por el comerciante, que reían sus ocurrencias y sus contorsiones y admiraban su constante alegría. Imitaba grotescamente a los personajes españoles, creándose una indumentaria que ridiculizaba la de ellos; igual que los histriones de la pascua de *ashura*, hacía el solo diálogos y entremeses, representando la esclava negra a la que el señor hace concubina, los celos de la esposa y las palizas del señor a la esposa y la negra para ponerlas de acuerdo; tocaba toda clase de instrumentos; insultaba por la calle a los *alijudi*, llamándoles cosas rebuscadas y absurdas; hacía trampas en el juego de damas, después de las comidas, y cuando le exigían lo que perdió se meaba en cuclillas, fingiendo que lloraba compungido; perseguía a los mozalbetes, requiriéndoles de amores con el lenguaje de los poetas y los ojos encandilados; era inagotable en los cuentos y cantaba con voz de mendigo lánguidas canciones sentimentales, que terminaban con obsceno despropósito. Era múltiple, descarado, audaz, ingenioso, grosero, infantil y sucio. La facha le ayudaba en sus bellaquerías; aquellas piernas como palos, aquella nariz cortante, aquellos ojuelos hundidos y chiquitos, aquel color rubiaco, la barba rala, las zancadas al andar, los pies casi prehensiles como las manos, el *tarbuch* en promontorio…
>
> El obeso comerciante sudaba grasa de reírse. Abdala olvidaba su melancolía y el *cadí* alimentaba la erudición del funambulesco prendero enseñándole cuentos de narradores literarios que él mismo desfiguraba emporcándolos (1963: 61).

El personaje de Shalum vertebra la condición grotesca del relato. Descrito como «mentiroso», como «farsante», los embustes de este mercader redoblan el carácter farsesco de la historia. La importancia de la indumentaria y del carácter irreal de estas escenas, fingidas o teatralizadas, se manifiesta explícitamente

mediante la imitación grotesca de personajes españoles que Shalum realiza para entretener a Abdala y al comerciante; es histriónico, habla el «lenguaje de la plaza pública» señalado por Bajtín (2003: 21) como una de las marcas típicas de lo grotesco –pronuncia insultos por la calle–, junto con algunas funciones corporales como la orina (2003: 132-133) que también puede encontrarse en el fragmento citado; Shalum es tramposo, lascivo, obsceno, y la descripción física coadyuva a crear una imagen grotesca del personaje. En cierto sentido, desempeña las funciones de «loco» o *trickster* en el carnaval. Imita a los españoles y, con ello, es presentado como una copia indigna de estos. Dentro del conjunto de personajes denigrados en la novela, este recibe la peor consideración. Ese es el motivo por el que, en la tercera parte del relato, El Hain pide al narrador-protagonista que capture a Shalum y lo traiga ante él: a pesar de tratarse de un hombre egoísta que ha logrado embaucar a sus allegados en Tetuán sosteniendo una farsa continua para garantizar su supervivencia, esto lo ha convertido en peligro para el gobierno del caíd (1963: 240). Cuando el narrador-protagonista da con el grotesco personaje, lo rebaja comentando su actitud fingida, falsa, mientras habla con sus seguidores: «Adoptaba el aire solemne de los santones» (1963: 240). Lo describe enfatizando su apariencia engañosa: «Observé a Shalum. Estaba lustroso. La barba le había crecido algo y colgaban sus hembras como los pelos del maíz, entre amarillas y azafranadas. Los párpados de los ojos eran dos bolsas de grasa y emboscaban los ojuelos. Su expresión era más seria. La sostenía como un cómico la caracterización tirante» (1963: 241). Sus ropajes son demasiado solemnes y, por ello, exageradas, falsas, hasta el punto de que casi son descritas como un mero disfraz (1963: 243). El Hain lleva a Shalum ante la Alta Policía porque «fichado como aventurero peligroso, le arrancarían todo lo postizo, quedando de él lo que era: el cínico mercachifle del zoco de los prenderos» (1963: 254). Sin embargo, Shalum termina convenciendo al primo de El Jálak –el captor de Axuxa– para que acabe con el caíd, y matará a aquel una vez cumpla la tarea. Para evitar sospechas, exagerará su consternación ante el cadáver de El Hain.

El personaje de Shalum concentra las descripciones más negativas de la novela, pero se aprecia un interés destacado de Borrás con este personaje. Como ocurre con Fadrique de Lorenzana en *Checas de Madrid*, el autor revela una cierta inclinación hacia los personajes burlescos, hacia estos locos que, insertos en el carnaval grotesco que representa la guerra, son los únicos capaces de decir la verdad o sobrevivir recurriendo al engaño mejor que el resto[8]. Ambos

8. Figura analizada por Beltrán Almería como uno de los cinco personajes relacionados con la risa, «no siempre el *trickster* es un engañador, también puede revelar la verdad cuando ésta tiene un matiz perverso, desestabilizador» (Beltrán, 2011: 36).

personajes suponen un desafío para los mecanismos de control oficiales y desmantelan todo atisbo de idealización de la novela y de la épica guerrera. Borrás recurre a ellos para transmitir una imagen de la guerra y la muerte como el resultado de engaños, confabulaciones y farsas grotescas.

El carnaval grotesco y la deshumanización del enemigo

El narrador y protagonista, ya desde el principio del relato, antes de conocer a Abdala, hace uso de un elemento teatral como el disfraz –la «*yil-laba*»– para camuflarse entre los autóctonos y evitar ser descubierto (Borrás, 1963: 20). Desde su lugar privilegiado, puede contemplar, desde fuera, algunas de las prácticas de los «moros» que representan esa contrafaz negativa de los líderes árabes. Una de las primeras que contempla es descrita como un carnaval sádico, en la que los *aisauas* son descritos como verdaderos seres animalizados. La tribu sufí fundada por Muhammad Ben Aïssâ recurría al trance y a danzas hipnóticas, un hecho que Borrás aprovecha para hiperbolizar la imagen del «moro» al convertir a sus integrantes en protagonistas de una escena brutal: «De una azotea cayó un cordero vivo. Los *aisauas* se arrojaron sobre él, hicieron presa, le elevaron sobre sus brazos, le devoraron la carne, la lana, los huesos, los intestinos, sin cesar de bailar… Sangre… En los belfos, en la mirada, en el rostro, en las manos, en las camisas… Sangre» (1963: 14). La carnavalización del espacio público alcanza su imagen más clara en la siguiente escena, donde se describe detalladamente el baile:

> Bailaron, se refregaron unos con otros lascivamente. Se burlaron de todo lo que no era suyo: ceremonias, tipos, indumentaria, lenguaje. Maldijeron. La plaza era como un gran lago hirviente, y las calles, sus arroyuelos. Un reguero de máscaras desbordó la plaza y, canalizada por la calle, fue escurriéndose hacia el barrio del zoco. Las gargantas, roncas, proferían gritos ultrahumanos; los hombres se acariciaban; los disfraces parecían cosas muertas; tenían su tristeza, pegadas, amarradas a los locos que se mofaban de ellas (1963: 18).

El homenaje queda grotescamente parodiado cuando se describe su «cántico majestuoso» (1963: 132) como una «monótona melopea» (1963: 133). En la escena se puede observar la subversión del orden a partir de la desemantización de elementos como las «ceremonias, tipos, indumentaria, lenguaje», un rasgo típico del carnaval. La alusión a las máscaras confiere a la escena una impronta farsesca, reforzada mediante la metonimia «gargantas» por «personas». Todo ello sugiere ciertamente un tono negativo de las masas que recuerda al Borrás de *Checas de Madrid* (Albert, 2003: 162). En otra, vemos que el carnaval se conforma mediante la descripción de diversos personajes con ropajes variopintos representando un baile de identidades refugiadas tras máscaras que admiten

identificaciones con referentes conocidos para el narrador, como cuando compara a los moros de Xauen con los frailes mercedarios:

> Lo que sale lentamente por la puerta chata, bajo el arco romano, por esa puerta que no puede franquearse a caballo, es una lenta procesión de frailes mercedarios, que tales parecen los moros de Xauen con sus vestiduras unánimemente blancas y sus capuchas echadas.
>
> La procesión aumenta y avanza despaciosa y litúrgica. El grupo se hace numeroso, se ensancha, se convierte en muchedumbre. Berenguer está inmóvil, llena la rodilla de espuma del caballo. El moro de carne de caoba se coloca a su lado, con la insignia, orgulloso como el perro de un buen cazador […]. Rodea al general su Estado Mayor, rojo y empapado en sudores (1963: 132).

En el carnaval desenfrenado que representa el espacio público de Tetuán, encontramos alusiones a excrementos y secreciones corporales, identificables con las tesis sobre el cuerpo grotesco bajtiniano: «Otros comían con delectación paja. Otros hacían bolas de lodo e inmundicias, deglutiéndolas. Otros escupían baba espumosa. Otros buscaban algo tan monstruoso que no existía» (1963: 15). En otra ocasión, la sangre hace las veces de vino que se empapa en un pan para elaborar medicinas, todo ello en una escena en la que la brutalidad de las lesiones autoinfligidas refleja una visión del cuerpo cribada por el dolor y el exceso y en la que se presenta a los bereberes como seres irracionales, sumidos en estas prácticas rituales violentas[9].

Estas imágenes de flagelaciones y desmembramientos, presentes a lo largo del relato, no hacen sino brindarnos una estampa en la que los moros son poco menos que animales. Su adicción a la pipa de kif los presenta como seres inferiores y justifica la necesidad de una acción violenta que traiga la civilización. Normalmente bajo una voluntad denigradora, esta tendencia responde a una dimensión más general en la literatura española que ha sabido subrayar acertadamente Juan Goytisolo: el escritor afirma que «lo ajeno es a la vez musulmán y extranjero. Lo propio es, pues, a la vez, cristiano y español» (1998: 9). Era necesario justificar la acción colonial en unos términos que traen a la memoria el tópico de la civilización contra la barbarie (Albert, 2017: 249). En este contexto entendemos que la estética grotesca cumple una función valiosa, pues

9. «Los *hamachas*, sin más que el *serval* (calzoncillo), hacían su camino. Eran hombres decrépitos casi todos, barbudos, melenudos. También hercúleos bereberes achaparrados, con estigmas negroides. También negros arrogantes, reluciendo con el sudor. Llevaban grandes bolas de hierro, que arrojaban a lo alto, murmurando versículos, recibiéndolas en la cabeza. El hueso crujía y saltaba la sangre. Llevaban hachas de dos filos, y con ellas, brincando, se hacían cortes en la frente. El hueso crujía y saltaba la sangre. La multitud empapaba panes en la sangre de los *hamachas*, panes que después servirían de medicinas» (Borrás, 1963: 15).

encaja en la visión ambigua de Borrás acerca del «moro» y permite cargar las tintas contra los bereberes al tiempo que socaba la visión idealizada de la misión colonial y el discurso africanista. Como recuerda Albert (2017: 250), desde el XIX España se vio afectada simultáneamente por el desarrollo del orientalismo romántico –instigador de las visiones idealizadas del pasado andalusí– y por la necesidad de equipararse a la acción colonizadora de las potencias europeas –esto último explicaría la visión paternalista hacia los marroquíes–. En *La pared de la tela de araña*, los beréberes son descritos como una suerte de «barbarie positiva» al identificarse con tesis nietzscheanas relativas a la voluntad de poder y al vitalismo (Albert, 2003: 164). Esto se destila de las conversaciones entre El Hain y el narrador-protagonista, llegando a afirmar este último: «La pureza y la ignorancia absolutas del salvaje son una masa maleable que toma la forma que le das. Los beréberes, aunque nos combatan ciegamente, se españolizan con facilidad. El árabe sutil o el ciudadano…» (Borrás, 1963: 252). Los bereberes, ese *otro* imposible de colonizar por los españoles, son los depositarios de la particular concepción de la violencia como elemento estético que caracteriza a la prosa de Borrás (Albert, 2017: 264)[10]. Son el elemento más pernicioso para el gobierno del caíd, pero tanto este como su interlocutor no dejan de reconocer las bondades de sus enemigos. El carácter del bereber en la novela de Borrás se ejemplifica claramente en la figura de El-Jálak, el raptor de Axuxa. Cuando es capturado por los soldados de El Hain, no reconoce su autoridad: «Aquellos moros no eran sus compatriotas. Le eran tan extraños como los españoles. Su patria era su *dxora*» (Borrás, 1963: 247). Ante la opción de ser entregado a los españoles y salvar la vida, El Jálak elige morir y, en el momento de su fusilamiento, ofrece una imagen feroz y aguerrida que cohonesta con la visión idealizada de los bereberes en el relato:

> El tiro le dio, sin matarle; la cabeza, rebotando al golpetazo contra el tronco, vacilaba. Agarróse, sosteniéndose en pie, alto, gallardo, con su *yil-laba* negra, las piernas maderosas por las que corría la sangre, el rostro en un rictus que quería ser sonrisa, la cabellera áspera sobre los hombros, el pendiente columpiado, con la feroz alegría de que los que le matasen viesen que no le importaba la muerte… (Borrás, 1963: 249).

10. El Hain llega a afirmar que, «en Marruecos, como en todo el mundo, no hay problema en el llano. El llano es la paz. La montaña, la guerra» (1963: 251). Los bereberes son descritos como la otredad absoluta, hasta el punto de que los regulares los confunden por europeos: «He visto soldados de regulares del Garo o del Sus que llamaban a los rifeños "rusos" (por húngaros, gitanos). Creían que eran europeos. ¡Ah, los bereberes! Ni saben que existe Marruecos, ni cuál es su raza, ni tienen idea de patria ni solidaridad con nadie» (1963: 252).

Otra representación de la brutalidad de los bereberes puede hallarse en el personaje de Abdala. Después de que este le propine una paliza brutal a la joven Axuxa, el narrador describe minuciosamente su rostro ensangrentado: «Apagó la vela y subió a sus colchones en silencio. En toda la noche la oyó quejarse. En su arrebato se le nublaban los ojos, congestionado, y sentía vértigos y rabiosos impulsos. La esposita, al amanecer, parecía dormir, lleno el rostro de manchas de sangre seca» (1963: 86). La representación de lo grotesco se materializa a su vez en las descripciones cosificadoras de Axuxa, que difuminan la frontera entre lo vivo y lo inerte al ser comparada la joven con una muñeca o con un juguete: «Abdala, mirando estremecido a Axuxa, linda como una mujer de juguete. Después de las oraciones la dejó en el palacio con las demás mujeres y él se marchó (le acompañaron todos los hombres) a vivir a casa del comerciante» (1963: 39). Después de ser raptada por El-Jálak, Axuxa es depilada forzosamente en una escena en la que cristaliza la concepción del erotismo filtrado por el tamiz de la violencia y que redunda en el tono que ya hemos destacado (Borrás, 1963: 222). Sin embargo, la cosificación del cuerpo de la mujer llega a su punto más extremo con la descripción de un cadáver descuartizado rodeado de perros cuya mera contemplación remite directamente a otras imágenes de cariz similar –el cadáver descuartizado del padre de Pablos en *El Buscón*, de Francisco de Quevedo; Laureaniño, el enano hidrocéfalo de *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán, por citar dos ejemplos emparentados–: «en Tetuán: en una encrucijada, estrechos callejones, rinconadas desiertas, los pedazos del cuerpo de una mujer joven: sus pechos cortados y exangües, como vejigas de manteca, olisqueados por los perros» (1963: 88).

Las mujeres son cosificadas o representadas como víctimas de la violencia de los bereberes. Sin embargo, en una escena clave de la novela, se invierten las jerarquías en un carnaval sádico y desenfrenado. Las mujeres de los montañeses, de los bereberes, sufren la violencia de sus maridos mientras estos satisfacen sus deseos sexuales en el *Beit-es-shofa*, una «especie de casino, café y prostíbulo al mismo tiempo […] donde coincidían las necesidades y los gustos de los montañeses, la válvula de sus vicios, la única de sus distracciones» (1963: 227). En estos espacios de placer reservado solo a los hombres, los bereberes mantienen encuentros sexuales con aquellos que Borrás describe como «semimujeres»: adolescentes afeminados que sobreviven complaciendo a los montañeses. Cuando El Jálak decide llevar a Axuxa a Tetuán, su mujer encabeza una revuelta contra los adolescentes. La animalización de la mujer, cuyo grito de guerra o *zagarit* es comparado con el chillido de un «ave de rapiña» (1963: 232), anula cualquier visión positiva de este empoderamiento y la convierte en una extensión de la violencia y el sadismo de los bereberes. A

partir de aquí, hombres y mujeres invierten sus roles y las jerarquías sociales saltan por los aires. Las mujeres ocupan el lugar de sus maridos y someten a los *kouza*:

> Las mujeres se quitaron los jaiques y las camisas, tiraron los sombreros de paja. Así, desnudas, parecían varones. Su talla elevada, sus piernas largas, su cuerpo delgado y sin morbidez, sus músculos con bulto por el trabajo, el color retostado de su carne, el rostro de rasgos duros, contribuían a la impresión de masculinidad. Los *kouza*, engrasados, de piel pálida, con los afeites y la depilación, las flores en el pelo y las *tchamir* de muselina, parecían muchachas (1963: 233).

Las distintas modificaciones en el cuerpo de las mujeres y los hombres difuminan las fronteras físicas entre lo masculino y lo femenino, aproximando esta descripción al «cuerpo grotesco» bajtiniano: toda la masa carnavalizada forma parte del mismo proceso de violencia y desenfreno. El frenesí alcanza su punto álgido cuando las mujeres deciden agredir sexualmente a los hombres, subrayando el carácter grotesco del lenguaje empleado en la descripción:

> Las mujeres se arrojaron sobre los *kouza* empuñando las hoces, las hachas y los *chofras* agudos. Al despertar, cada uno estaba en poder de una cabileña que le dominaba con su fuerza y con su ira. Les arrancaron las flores; escupiendo en su rostro borraron los afeites; les despojaron de las dulces camisas. Ellos, estremecidos como doncellas violadas, tenían lágrimas en los ojos. Cuando las montañesas infamaron las apariencias femeninas de los *kouzas*, apresándolos por los costados tan fuertemente como para ahogarlos, derribadas de espaldas, les colocaron entre sus piernas. Y amenazándoles con las hachas, colgando la hoz de su cuello o pinchándoles con los cuchillos, en un monstruoso maridaje en que las mujeres parecían los machos, obligaron a las semimujeres a ser hombres (1963: 234)

Los *kouza* son feminizados y las mujeres asumen el rol masculino. La recreación de este carnaval grotesco apuntala la visión africanista de Borrás y presenta la violencia como un rasgo inherente a los bereberes –hombres y mujeres–. En este contexto, las duras condiciones de vida y las continuas represiones que los bereberes ejercen contra sus mujeres se traducen en escenas como la anterior, lo que refuerza la consideración despectiva de esta sociedad por parte del narrador español, que entiende que se encuentra sumida en un clima de violencia perpetua. Las mujeres no subvierten el dominio de los hombres, sino que continúan con el ejercicio represivo en su ausencia. En este sentido, este carnaval, tal y como es concebido por Borrás, carece del carácter creador que señala Bajtín, y se erige como símbolo de la violencia perpetua y deshumanizada que incide en el carácter inferior, brutal y salvaje, del *otro* marroquí.

Conclusiones

En *La pared de tela de araña*, Tomás Borrás ofrece su testimonio de la sociedad marroquí fruto de su labor como corresponsal en la guerra del Rif. En él, recurre a la estética grotesca para describir al *otro* marroquí desde las coordenadas de su discurso africanista: el «moro» es presentado como un ser de aspecto y carácter exagerados, deformados, denigrados, cuya violencia es valorada en términos ambivalentes. Si bien los bereberes representan un enemigo feroz y, por ende, ensalzan el valor de las tropas españolas dispuestas a enfrentarse a ellos, por otro lado, dicha violencia permite valorar a la sociedad marroquí como inestable, dependiente del control español, justificando, así, la empresa colonial. La animalización y el sadismo de los marroquíes, a ojos de Borrás, los deshumaniza, situándolos en las coordenadas estéticas e ideológicas del africanismo prefascista y justificando, así, su sometimiento: la urgencia de crear una imagen del «moro» como alguien radicalmente distinto cobra más sentido si tenemos presentes las tesis de autores como Juan Goytisolo o Américo Castro en *España en su historia* (1948), que sostienen la visión de la identidad hispánica como el resultado de diversos contactos históricos de España con el islam. Frente a las visiones orientalistas decimonónicas, que descubren en Al-Ándalus un símbolo del esplendor pasado especialmente valioso para la conformación de la identidad española (Albert, 2017: 250), Borrás se alinea en una tendencia colonialista que pretende mostrar al «moro» como un ser inferior que debe ser controlado. El carnaval grotesco ocupa por ello un lugar clave en su novela: con él representa los estallidos de violencia bereber como parte de un carnaval sangriento en el que se invierten las jerarquías y donde la vestimenta, los rasgos físicos y las apariencias se convierten en parte de una farsa generalizada. La caricaturización grotesca de algunos personajes, como Shalum o el judío Abraham Yahuda Pinto, refuerza el contenido burlesco de la novela e incorpora el absurdo en el discurso africanista de Borrás. Sin embargo, lo grotesco no solo se aplica al «moro», sino que problematiza asimismo a la epicidad del discurso guerrero –la guerra no es más que una farsa–. Esto conecta la novela con otros testimonios de la literatura de la guerra en Marruecos, como *Tras el águila del César,* de Luys Santa Marina, pero también con la narrativa de Borrás durante la Guerra Civil. Si Shalum desempeña en *La pared de tela de araña* el papel de *trickster* que obstaculiza el gobierno del caíd e impide la visión heroica de la guerra, algo similar podemos encontrar en el histriónico Fadrique de Lorenzana de *Checas de Madrid* (1939): en su papel de anarquista colaborador de la Segunda República, Fadrique constituye un obstáculo para la visión monolítica de la guerra, dotando de mayor ambigüedad al relato. Todo ello muestra que, para Borrás, la Guerra Civil, como la guerra

en Marruecos, no es más que una farsa en la que lo grotesco se erige como estética dominante.

Bibliografía citada

ALBERT, Mechthild (2003), *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*, Madrid: Visor Libros.

ALBERT, Mechthild (2017), ««El violento contraste entre dos civilizaciones». Ambigüedades del discurso africano en *La pared de tela de araña* (1924) de Tomás Borrás», en Christian von Tschilschke y Jan-Henrik Witthaus (eds.), *El otro colonialismo. España y África, entre imaginación e historia*, Madrid / Berlin: Iberoamericana / Vervuert, pp. 249-266.

ARES MANSO, David (2011), «El judío en la tela de araña: imágenes en conflicto en una novela africanista de Tomás Borrás», *Les travaux du CREC*, 7, pp. 379-401. Disponible en: <https://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/ancien-et-nouveau-12-Ares-Manso.pdf> [Fecha de última consulta: 20/01/2025].

BAJTÍN, Mijail (2003), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais,* Madrid: Alianza Editorial.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2011), *Anatomía de la risa*, Sonora: Ediciones Sin Nombre.

BORRÁS, Tomás (1939), *Oscuro heroísmo*, La Novela del Sábado. Genio y hombres de España, 2, Sevilla-Huelva: Editorial Católica Española.

BORRÁS, Tomás (1963), *La pared de tela de araña*, Madrid: Editorial Bullón.

BORRÁS, Tomás (2016), *Checas de Madrid*, ed. Álvaro López Fernández y Emilio Peral Vega, Madrid: Escolar y Mayo, [1939].

CARBAJOSA, Mónica y Pablo (2003), *La corte literaria de José Antonio. La primera generación cultural de la Falange*, Barcelona: Crítica.

GONZÁLEZ PÉREZ, Bernardino (1990), *Narrativa española en torno a la guerra de Marruecos*, Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española.

GOYTISOLO, Juan (1998), «Cara y cruz del moro en nuestra literatura», en Juan Goytisolo, *Crónicas sarracinas*, Madrid: Alfaguara, pp. 9-30.

ÍÑIGUEZ EGIDO, Alain (2024a), *La novela del terror rojo en Madrid: lo grotesco como mecanismo de propaganda.* Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía. Madrid. Handle: https://hdl.handle.net/20.500.14352/107747 [22/03/2025].

ÍÑIGUEZ EGIDO, Alain (2024b), «La experiencia colonial y los orígenes de la literatura fascista española: lo grotesco en *Tras el águila del César* (1923), de Luys Santa Marina», en José Martínez Rubio y Sara Santamaría Colmenero (eds.), *La herida colonial. Memoria e imperio en la España contemporánea,* Berlín: Peter Lang, pp. 187-202.

LÓPEZ BARRANCO, Juan José (2006), *El Rif en armas: la narrativa española sobre la guerra de Marruecos (1859-2005)*. Mare Nostrum: Madrid.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro y PERAL VEGA, Emilio (2016), «*Checas de Madrid*, o la radiografía macabra de una ciudad bajo el miedo», en Tomás Borrás, *Checas de Madrid*, Madrid: Escolar y Mayo, pp. 7-83.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2016), «Los buscadores de muertos: una visión del horror en la novela falangista (1937-1941)», en Emilio Peral Vega y Marta Olivas Fuentes (eds.), *Cultura y Guerra Civil. Formas de propaganda dentro y fuera de España*, Madrid: Guillermo Escolar Editor, pp. 157-176.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2020), *El esperpento durante la Guerra Civil: propaganda y revolución*, Madrid: Guillermo Escolar Editor.

FLEICHMANN, Stephanie (2017), «El cronotopo fracturado en la literatura de la Guerra del Rif (1921-1927). La narración de espacio y tiempo entre la tradición imaginaria y la experiencia de lo absurdo», en Christian von Tschilschke y Jan-Henrik Witthaus (eds.), *El otro colonialismo. España y África, entre imaginación e historia*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, pp. 191-212.

MAINER, José-Carlos (1971), *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.

NORA, Eugenio de (1973), *La novela española contemporánea* (1927-1939), Madrid: Gredos.

OLIVAS FUENTES, Marta (2022), «*El Tebib Arrumi* y la forja del relato nacional: *El Caudillo. Señor Excelentísimo Don Francisco Franco Bahamonde* (1937) y *La Historia del Caudillo, salvador de España* (1939), en Emilio Peral Vega (dir.), *Figuras olvidadas en la cultura de la Guerra Civil,* Madrid: Guillermo Escolar Editor, pp. 215-242.

SAID, Edward (2008), *Orientalismo,* Barcelona: Debolsillo.

SANTA MARINA, Luys (1980), *Tras el águila del César: Elegía del Tercio, 1921-1922.* Planeta: Barcelona.

VISCARRI, Dionisio (2004), *Nacionalismo autoritario y orientalismo: la narrativa prefascista de la guerra de Marruecos (1921-1927),* Il capitello del sole: Bologna.

SANTIÁÑEZ, Nil (2013), *Topographies of Fascism. Habitus, Space, and Writing in Twentieth-Century Spain,* Toronto: University of Toronto Press.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 113-131
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27192

La idealización del compañero inglés en las novelas cortas de Carmen de Burgos: buscando modelos, creando mitos

Searching for models, forging myths: the idealization of the english male companion in Carmen de Burgos' short novels

Diana Roxna Jorza

Autoría:
Diana Roxna Jorza
djorza@saintmarys.edu
Saint Mary's College, Notre Dame, United States
https://orcid.org/0009-0008-5467-818X

Citación:
Roxna Jorza, Diana (2025). «La idealización del compañero inglés en las novelas cortas de Carmen de Burgos: buscando modelos, creando mitos», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 113-131. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27192

Fecha de recepción: 29/02/2024
Fecha de aceptación: 30/11/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Diana Roxna Jorza

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

Surgiendo en un trasfondo sociohistórico de naturalizada discriminación contra las mujeres, sancionada por las previsiones legales del Código Civil en vigor, las novelas cortas de Carmen de Burgos intentan poner de relieve las injustas desigualdades de género de la España coetánea y ofrecer unos muy necesarios contramodelos femeninos. El intento de proyectar unos nuevos y modernos patrones de afecto y convivencia, basados no solo en el amor romántico sino también en una amistad intelectual, llevan a la escritora a idealizar la sociedad inglesa contemporánea, vinculada reiteradamente con unas relaciones más igualitarias entre los sexos. Novelas como *El perseguidor* (1917), *El brote* (1925) y *Cuando la ley lo manda* (1932), en las cuales se enfoca el presente trabajo, parecen mitificar al compañero amoroso inglés, capaz de respeto y camaradería intelectual en su relación con una joven española y contrastado, de este modo, con un posible novio o esposo español, incapaz de superar una estrecha mentalidad patriarcal. La proyección de un beligerante ideal de «mujer nueva» española, tan frecuente en los escritos de Carmen de Burgos, parece depender en gran medida, en estas novelas analizadas, de un cambio de la mentalidad masculina, propuesta

que no deja de ser problemática para el desarrollo de una conciencia feminista dado los finales narrativos ambiguos de estas novelas.

Palabras clave: Carmen de Burgos; «nueva mujer»; camaradería; «ángel del hogar»; feminismo; Inglaterra; siglo XX; novela.

Abstract

Emerging against a sociohistorical background of naturalized discrimination against women, which was sanctioned by the legal previsions of the Civil Code in effect, Carmen de Burgos' short novels seek to highlight the unjust gender inequalities of contemporaneous Spain and to offer some very necessary feminine countermodels. The attempt to project some new and modern romance and companionship patterns, based not only on romantic love but also on intellectual togetherness, makes the writer idealize the contemporaneous English society, recurrently connected to more egalitarian relations between the sexes. Novels such as *El perseguidor* (1917), *El brote* (1925), and *Cuando la ley lo manda* (1932), which are the focus of the current paper, seem to mythicize the English male companion, who is capable of respect and intellectual companionship in his relationship with a young Spanish woman, and who is thus contrasted to a possible Spanish fiancé or husband, uncapable of overcoming a narrow-minded patriarchal mentality. In these analyzed novels, the projection of a belligerent ideal of the «new» Spanish woman, so frequent in Carmen de Burgos' writings, seems to depend, to a large extent, on a change of male mentality, a proposal that remains problematic for the development of a feminist consciousness, given the ambiguous narrative endings of these novels.

Keywords: Carmen de Burgos; «New Woman»; companionship; «angel in the house»; feminism; England; 20th century; novel.

Incansable luchadora por los derechos femeninos, Carmen de Burgos criticó reiteradamente la falta de derechos de la mujer española de principios del siglo XX, sobre todo su claustrofóbico encierro matrimonial y su vedado protagonismo en la esfera pública. La búsqueda de sistemas sociales modélicos, más libres e igualitarios, llevan a la autora a idealizar la sociedad inglesa coetánea, según se aprecia tanto en sus libros de viajes como en varias novelas cortas suyas de la misma época, por ejemplo, *El perseguidor* (1917), *El brote* (1925) y *Cuando la ley lo manda* (1932), en las cuales se va a enfocar el presente trabajo. Inglaterra aparece allí como un país moderno y progresista, superior a España, sobre todo por las relaciones más igualitarias entre los sexos. En todas estas novelas cortas también se mitifica al compañero amoroso inglés, asociado con una relación igualitaria, basada en respeto mutuo y en una camaradería intelectual. Esta idealización sirve principalmente como contraste con los esposos y novios españoles, responsables por la recurrente figuración del noviazgo y

sobre todo del matrimonio como una cárcel que aún llega a evocar a veces un imaginario gótico. Unas llamativas, pero hasta ahora ignoradas, diferencias culturales entre los dos países, España e Inglaterra, que aparecen en estas novelas cortas de Carmen de Burgos se dan así entre los hombres españoles y los ingleses, lo cual parece sugerir que tanto el deseado modelo de un matrimonio igualitario como el beligerante ideal de la «nueva mujer» moderna española dependen en gran medida del cambio de la mentalidad masculina, propuesta no desprovista de ambigüedad, sin embargo, juzgando por el final ambivalente de dichas y otras novelas, tal como vamos a analizar a continuación.

Inscripción sociohistórica de Carmen de Burgos y de su obra

El intento de proyectar un modelo igualitario de convivencia, basado en el binomio amor romántico y la amistad intelectual, contrasta con un contexto sociohistórico de arraigada discriminación de las mujeres a principio del siglo XX, cuando Carmen de Burgos escribe estas novelas. Se trata, de hecho, de una desigualdad sancionada legalmente por el Código Civil de 1889, vigente hasta la Segunda República, según el cual «El marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido» (artículo 57), una mujer tenía que residir donde su marido quisiera (art. 58), era él el administrador de todos los bienes de la pareja (art. 59) y el representante legal de su esposa (art. 60), la cual no tenía el derecho de viajar ni de poseer un negocio sin su permiso (Nash, 1983: 160-161). En otras palabras, «el marido es dueño», tal como sintetiza amargamente la misma autora en la conferencia «Misión social de la mujer», pronunciada en Bilbao en 1911 (2001: 197), a la vez que la mujer casada «no es persona jurídica» en término de derechos (esto es, a la hora de «vender, hipotecar» o «recibir donaciones»), en las palabras de la misma Carmen de Burgos, en una conferencia anterior, de 1906, *La mujer en España* (2021: 44). La figuración de la mujer casada como una «eterna menor» por las leyes españolas, tal como lo reitera la autora en una ponencia posterior, de 1927, *La mujer moderna y sus derechos* (1927:135), corresponde a una acendrada perspectiva patriarcal de la mujer, la cual enlaza ciertamente con el discurso decimonónico del «ángel del hogar» (o bien, «la perfecta casada» o «la mujer de su casa»), que hacía de la domesticidad el «elemento identitario cultural definitorio para la mujer» (Nash, 1994: 161). La maternidad y la reproducción llegaron así a constituir la diferencia (naturalizada) que justificaba ideológicamente la subordinación de la mujer, a través de la retórica según la cual la maternidad era tanto el máximo propósito del matrimonio como la realización suprema de la mujer, su mayor aspiración posible. La experiencia sociocultural efectiva de la mujer española en estas circunstancias aparece así como muy limitada, tratándose, además,

de una experiencia que no puede no circunscribir, según la historiadora Mary Nash, «la articulación de su capacidad y horizontes de respuesta [posible] a su contexto» (1994: 162): sin ejemplos identitarios diferentes en la sociedad coetánea, parecía imposible reivindicar prototipos diferentes de ideales personales o de convivencia, lo cual solo llegaba a afianzar las prescripciones claustrofóbicas ya existentes y la profunda desigualdad de género en vigor.

En estas circunstancias no es sorprendente que la misma Carmen de Burgos en sus ensayos de 1906 a 1911 priorice la maternidad y la familia, por un lado, y que, por el otro, tenga una actitud muy reticente frente al feminismo, asociado con «los funestos delirios de igualdad entre los dos sexos», tal como lo enuncia en una conferencia en Roma de 1906, *La mujer en España* (2021: 30). Esta visión, marcada por los discursos hegemónicos de género de la época, heredados del siglo XIX, subraya la complementariedad (y no la igualdad) entre hombres y mujeres, dos «mitades de la humanidad» con una «común y diferente misión social» (31): son las mujeres las que aparecen como especialmente propensas a la «abnegación» en el hogar, cuyas «buenas directoras» son (9) y cuya «vida del espíritu» (10) encauzan por sus virtudes. Asimismo, en «Misión social de mujer», su ponencia posterior, de 1911, Carmen de Burgos reincide en el discurso decimonónico del «ángel del hogar», el cual definía a la mujer burguesa como esposa y madre en la esfera doméstica y, como tal, la principal educadora de este ámbito. Esta impuesta misión pedagógica en la esfera privada suponía, sin embargo, una renovada atención a la instrucción femenina, ya que era ella la principal responsable de formar a los futuros ciudadanos para el Estado y la esfera pública (Jagoe, 1998: 36). La instrucción de la mujer como futura esposa y madre se encontraba también en el ideario regeneracionista krausista y, teniendo en cuenta que el período más impactante del movimiento fuera entre 1875 y 1900, años formativos para Carmen de Burgos, tal como muy acertadamente observa Helena Establier Pérez (2000: 24), es poco sorprendente que su pensamiento inicial se vea influido por estas ideas conservadoras sobre la mujer: el deseado avance educativo femenino no se dirigía hacia la emancipación de la mujer sino hacia la mejor instrucción de los hijos y, con esto, hacia una continuada relegación femenina al hogar en una sociedad todavía patriarcal.

La formación de Carmen de Burgos no queda estancada, sin embargo, y su pensamiento va abriéndose paulatinamente ya desde la primera década del siglo XX, gracias a los múltiples viajes al extranjero y a los encuentros y las redes de amistad ocasionados por estas estancias. La escritora empezó no solo a tener contactos asiduos con las sufragistas inglesas, sobre cuyas luchas habló en sus artículos de 1904 (Núñez Rey, 1992: 32-33), sino también a conocerlas

personalmente en 1909, durante su primer viaje a Londres (48). Aún antes de estos impactantes contactos, por el año 1903, Carmen de Burgos muestra estar ya familiarizada con las demandas feministas de las organizaciones de trabajadoras británicas e interesarse por la militancia de varios grupos feministas franceses a favor del derecho al sufragio y de una educación laica igualitaria (18). Es un poco más tarde, no obstante, durante y después de la Primera Guerra Mundial, cuando advertimos un importante cambio de perspectiva en las ideas emancipatorias de Carmen de Burgos. Según observa Helena Establier Pérez (2023: 307), es precisamente en este período histórico cuando el feminismo español y mundial viene consolidándose y cuando los papeles femeninos en la sociedad van cambiando considerablemente. Entre 1915 y 1916, Carmen de Burgos escribe muchos artículos sobre estos cambios y los modelos de emancipación que suponen, mientras que en 1919 ayuda a diseminar en España las ideas feministas de la Asamblea Nacional de las mujeres francesas, lo cual hace posible el replanteamiento de la cuestión del sufragio femenino y del activismo político (312-313). Durante su periplo europeo, que tiene lugar en plena conflagración mundial, la autora tiene un encuentro esencial con Ana de Castro en 1916, la fundadora de la Cruzada de las Mujeres Portuguesas (Núñez Rey, 2010: 12), una organización muy importante para el feminismo portugués y fuente de inspiración para la Cruzada de las Mujeres Españolas, fundada por Carmen de Burgos en 1920 con el propósito de influir en la política y en la legislación españolas a favor del progreso social de la mujer (13). El final de la Gran Guerra marca también el inicio de su militancia socialista (Sevillano Miralles y Segura Fernández, 2009: 27), respaldada indudablemente por varias agrupaciones feministas fundadas en el mismo fértil contexto de posguerra, tal como el Consejo Nacional de Mujeres, fundado en 1919, que «insertaba el feminismo español en la Alianza Mundial», y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas y Latinoamericanas, creada en 1922 y presidida por Carmen de Burgos (Núñez Rey, 2010: 14). En este ambiente de renovación y apertura, en 1922 la autora se etiqueta ya como feminista sin reservas (Bieder, 2001: 251) y aumenta sus esfuerzos de activismo a favor de los derechos de las mujeres españolas, ayudando a visibilizar las desigualdades de género y las injusticias que sufren[1].

1. La esencial labor feminista de Carmen de Burgos como divulgadora y educadora en esta necesitada época se recoge también por la actual exposición de la Biblioteca Nacional de España, *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). La modernización de España*, abierta del 26 de septiembre de 2024 al 5 de enero de 2025. Esta impresionante exposición, que recoge 165 obras de la autora, según el folleto y el dossier de prensa, es comisariada por Concepción Núñez Rey, experta en la biografía de Carmen de Burgos y una de sus más atentas y finas lectoras e investigadoras.

Ofrecer contramodelos femeninos en un todavía restringido horizonte de expectativas, como Carmen de Burgos sin duda lo hizo, puede no solo ampliar el proceso de cuestionamiento y subversión (aun de desaprendizaje) de los patrones genéricos impuestos coetáneamente (a nivel hegemónico), sino también llevar a una apertura y un necesario «aprendizaje» de nuevas formas de figurar el matrimonio y las relaciones de género[2]. Cualquier cambio estructural de las relaciones de género se puede iniciar, sin embargo, solo a través de un previo cambio de la mentalidad femenina, de su capacidad de resistir a los roles de género impuestos y de forjar alternativas deseables. Efectivamente, tal como Lisa Vollendorf acertadamente aclara en su estudio del feminismo español (2001: 8-9), es necesario analizar no solo la participación activa de las mujeres en movimientos cívicos y organizaciones sociales, sino también el desarrollo de una conciencia y de un pensamiento feministas (oposicionales) a largo plazo: solo dentro de este cuadro necesariamente más amplio se pueden vislumbrar varios momentos de resistencia femenina y de crítica a las ideas patriarcales y a las limitaciones sociales impuestas al comportamiento femenino. En este marco más complejo se puede también notar la emergencia gradual de una conciencia del papel subordinado de la mujer, compaginada con una promoción de reorganización social hacia una ciudadanía más democrática, en vía de definición. Las emancipadoras novelas cortas de Carmen de Burgos, mucho antes que su abierto activismo político a partir de los años 1920, tuvieron un tremendo impacto precisamente en la configuración de estas nuevas formas de pensar el lugar social de la mujer española, las relaciones de género y el matrimonio, mientras que la difusión masiva y barata de sus novelas breves, sobre todo a las capas sociales de la clase media baja, sus lectoras predilectas, posibilitaron la propagación extensa de estos contramodelos hasta llevarle el (despectivo) apodo de «la popularizadora» (Bieder, 1992: 313). Este apodo despectivo pretende minimizar su enorme éxito y popularidad, ineludiblemente ligados a su impacto social: a Carmen de Burgos y a Vicente Díaz de Tejada se le pueden adscribir, de hecho, casi el tercio de las publicaciones de narrativa breve (cuyo

2. El análisis de este artículo, que se enfoca en uno de los mitos de convivencia igualitaria propuestos por Carmen de Burgos en algunas novelas cortas a sus lectoras coetáneas, se añade así a la magistral labor analítica emprendida por el reciente estudio *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, a cargo de la insigne investigadora Pilar Nieva-De la Paz, el cual, según aclara la editora en la introducción, se enfoca sobre todo en cómo varias escritoras hispánicas contemporáneas han sabido «revisar» los «modelos y estereotipos femeninos» existentes (2022: 8), no solo cuestionando y minando así la posición inferior de las mujeres en una sociedad patriarcal, sino también proponiendo «una nueva identidad femenina» (11), ineludiblemente relacionada con la visión de un «cambio social» y de «una convivencia más justa e igualitaria» (11).

total sumaba casi trescientos títulos) en las populares colecciones de narrativa corta fundadas por Eduardo Zamacois en las primeras tres décadas del siglo XX (Granjel, 1968: 45), sobre todo en *El Cuento Semanal*, donde Carmen de Burgos publicó sesenta novelas breves entre 1907 y 1932 (1968: 44), y en *La Novela de Hoy*, donde la autora publica muchas novelas desde 1922 a 1932 (1968: 19 y 22[3]). Sus populares novelas cortas sentimentales en estas colecciones ayudaban a sus lectoras a enfrentarse directamente con las injustas construcciones tradicionales de género de la época (Bieder, 1992: 317), abriendo así la conciencia y la experiencia femeninas (321). La imagen que sus cuentos y sus novelas cortas ofrecen es también muchas veces una alternativa a la España contemporánea, capaz de inculcar una muy útil conciencia de clase y género a las mujeres de este tiempo, lo cual se daba más en las novelas de las mujeres escritoras de la época, tal como muy bien observa Roberta Johnson (1996: 172), de proponerles nuevos estilos de vida, que no pasen por el matrimonio, por ejemplo, ni por otras formas de respetabilidad burguesa que limitaban a la mujer al ámbito del hogar: a diferencia de los escritores coetáneos, las mujeres escritoras de principios del siglo XX, como Carmen de Burgos, no se enfocan en una mitificada «historia eterna», en el pasado o en la «intrahistoria», sino en el presente, cuyas estructuras sociales tradicionales reconfiguran, dando más libertad a la mujer y centrando sus historias en relaciones personales que ofrecían otros modelos de género.

La amplia diseminación de sus novelas cortas en colecciones populares (y baratas) de la época, tal como *El Cuento Semanal*, *El Libro Popular*, *La Novela Corta,* o *La Novela de Hoy*, fue posible, a su vez, gracias a la modernización de la prensa periódica española del momento y a su consiguiente ampliación de oportunidades profesionales para las mujeres, quienes no escribían solo para un público femenino sino para uno más amplio y heterogéneo (Kirkpatrick, 2003: 166). Estos cambios de los medios de comunicación masiva a principios del siglo XX se deben, a su vez, a una expansión económica y a la modernización de muchos sectores de la vida española (tal como la alfabetización y la enseñanza pública), lo cual conlleva tanto la profesionalización y comercialización de la prensa periódica (169) como la creciente consolidación de un público de narrativa breve, comercializada masivamente (170), capaz de ofrecer representaciones nuevas, distintas del mundo coetáneo.

La progresiva integración de las mujeres en el mundo editorial fue posible, sin duda, gracias a la mayor incorporación de las mujeres en el mercado laboral

3. En el caso de *La Novela de Hoy*, Luis Granjel no menciona el número exacto de novelas cortas que Carmen de Burgos publica en esta colección muy popular, solo que se encuentra entre los escritores con mayor número de publicaciones.

(industrial y de servicios) y a su mayor poder de expresión en el espacio público entre 1900 y 1929, lo que ayudó a crear un nuevo sentido de «comunidad y sociabilidad» (Bieder, 1992: 312), a pesar de la desigualdad y la discriminación de género todavía vigentes en la sociedad española de aquel entonces. Es muy importante notar aquí sobre todo el lazo de solidaridad, de comunicación y de una conciencia de clase para las mujeres solteras de clase media, tradicionalmente víctimas de una educación deficitaria que las incapacitaba para una vida laboral exigente, fuera del hogar burgués: tal como muy bien aclara Helena Establier Pérez (2000: 41-47), la «cultura de adorno», de utilidad meramente doméstica, de las «señoritas solteras» de principios del siglo XX las colocaban en una situación peor que la de las mujeres trabajadoras de la clase baja, quienes estaban por lo menos integradas y aceptadas dentro de su clase. A diferencia de éstas, la mujer trabajadora de clase media estaba desprovista de cualquier «espacio propio» en la vida pública del trabajo, reservada tradicionalmente a los hombres, a la vez que tampoco gozaba del «respeto social» de su clase, otorgado condescendientemente solo a las que se casaban. La sociedad española de principios del siglo XX no solo se despreocupaba por las jóvenes trabajadoras de clase media, sino que llegaba incluso a la «inquina», la «hostilidad» y el «desprecio», dándoles etiquetas de «fracasadas» y/ o «vencidas» (cuando no de «inmorales» para las normas burguesas de decencia).

Es precisamente esta insolidaridad femenina (individual y de clase) frente a este tipo desautorizado de joven trabajadora la que suele resaltar llamativamente en las novelas de Carmen de Burgos, donde muchas veces son precisamente las mujeres (parientes, amigas, vecinas o compañeras de trabajo) las que no pueden comprender ni las ansias de cambio ni el rumbo diferente de la protagonista emancipada y frecuentemente la critican y la acusan más que los hombres a su alrededor, sospechando lo peor (sobre todo de su moralidad). No hay que sorprenderse, no obstante, de la falta de solidaridad femenina en estas novelas cortas, la cual se debe a la carga modeladora de las costumbres y de las convenciones socioculturales coetáneas. La internalización de estas normas sociales no permite realmente entrever, según vimos antes, otras perspectivas de realización femenina viable, al circunscribir todas las experiencias y las aspiraciones de la mujer a la maternidad doméstica y a un matrimonio tradicional, esto es, desigual, ambas instituciones siendo sancionadas, a su vez, por la orientación moral y religiosa de la Iglesia Católica. Salir de estos patrones familiares no conlleva, no obstante, solo un cuestionamiento de la moralidad de la mujer rebelde, sino también una puesta en tela de juicio de su supuesta naturaleza femenina y de su estado mental, en una época, de principio del siglo XX, cuando fue sobre todo el discurso médico, con su autoridad científica, el que

propuso una versión normativa de diferencia de género (ya no de inferioridad) basada en la maternidad biológica e hizo así de la función esencial de la mujer en la reproducción una identidad cultural definitoria, «natural»: la mujer que se atreviera ir contra este supuesto ideal de autorrealización suprema no transgredía solo el orden social sino que también desafiaba la misma naturaleza y solo podía desembocar en el desastre (Nash, 1999: 25-29). Surgen así versiones patologizadas de feminidad en el caso de las mujeres que persisten en querer construir sus identidades en el espacio público (trabajando y viajando), esto es, fuera del hogar tradicional y de la maternidad sancionados, según vimos antes, por el patrón sociocultural del «ángel del hogar» y el prestigio creciente del discurso médico, los dos heredados de finales del siglo XIX.

El perseguidor entre la emancipación y el compromiso problemático

El más llamativo ejemplo de tal autonomía femenina que llega a proyectarse como patológica surge en la novela corta de Carmen de Burgos de 1917, *El perseguidor*, cuya protagonista, Matilde, empieza a cuestionar y minar cada vez más su propio deseo de independencia y de viaje solitario, subvirtiendo con ello también el modelo de la mujer moderna, activa y libre, cuyo referente idealizado ella ve encarnado en las mujeres inglesas que conoce en Londres y en otros viajes en el extranjero. La misma autora, Carmen de Burgos, hizo varios viajes a Inglaterra en sus periplos europeos antes y durante la Primera Guerra Mundial, pero ya desde antes de estos viajes consideraba la escritora tanto Inglaterra como Estados Unidos como ejemplos de «civilización» donde la riqueza del país va en paralelo con la libertad de la mujer, siendo, de hecho, uno de los elementos clave de dicha «civilización» (2001: 191). Además, el contacto directo con varias líderes sindicales, sufragistas, escritoras y feministas británicas de principios del siglo XX y el buen conocimiento de sus labores y luchas reformistas para cambiar, por ejemplo, los artículos legales «injustos y represivos para las mujeres» (Núñez Rey, 1992: 18), le permiten a Carmen de Burgos tener una visión amplia y cosmopolita, capaz de superar los estrechos modelos identitarios femeninos de su propio país y de tener alternativas que le permitan interrogar las limitaciones impuestas como «naturales» a las mujeres en España[4]. En su conferencia de 1927, *La mujer moderna y sus derechos*, la

4. En el brillante artículo «La cultura francesa en la novelística de Carmen de Burgos», Carmen Pujante Segura enfoca la influencia de los modernos modelos identitarios franceses en la narrativa y la mentalidad de Carmen de Burgos, modelos que la escritora similarmente recoge de sus viajes, encuentros personales y lecturas. A diferencia de otros estudios centrados en la influencia positiva de varios modelos extranjeros sobre el ideario de Carmen de Burgos, la investigadora ofrece una perspectiva mucho más matizada y

autora usa otra vez a Inglaterra como modelo de país avanzado para la emancipación de las mujeres, mencionando la creación en Londres de una escuela de medicina y de otras facultades de estudios superiores para mujeres y el establecimiento de unos centros de estudios femeninos en Cambridge y Oxford, que permiten a las mujeres doctorarse (1927: 77). También recuerda la presencia en Inglaterra (y Estados Unidos) de mujeres médicas y enfermeras, incluso de directoras de hospitales, de mujeres de negocios, banqueras, abogadas y oficiales de marina mercante (80-81), lo cual pone implícitamente a la España coetánea en una posición retrógrada, donde las mujeres están forzadas a asumir unos ideales ya anticuados y de perpetuar tan solo los ejemplos de sus madres y abuelas. Es esta mecánica reproducción biológica y social contra la que se rebela inicialmente Matilde, la protagonista de la novela corta *El perseguidor*, cuando, joven y recién viuda, decide dedicarse a viajar sola por Europa para educar «su pensamiento» y «su sensibilidad» y huir de «las costumbres de la vida vulgar», con su «mediocridad» y «monotonía» (1917a: 8). Teniendo el modelo de las mujeres inglesas como ejemplo, cuya «fortaleza», «energía» e «independencia» admiraba, Matilde empieza sus peregrinaciones solitarias, pero su libertad de movimiento, típico de las tan raras *flâneuses* de la época, y sus placenteras entregas a la contemplación estética de paisajes y obras de arte en el extranjero se verán mermadas por un siempre recurrente pero misterioso «perseguidor», sin rostro específico ni características muy claras, más bien una especie de proyección de los miedos infantiles (y en gran medida librescos) de la protagonista. El peor efecto de estos reiterados encuentros no es el miedo cada vez mayor de Matilde, llegando a los límites del terror gótico, sino la paralela desvalorización y paulatina patologización de su construcción de sí misma como mujer moderna libre e independiente, capaz de vivir y viajar sola, sin necesidad de protección masculina (algo que parece aludir a la definición paternalista del matrimonio en el Código Civil español vigente en España en aquel momento). En estas circunstancias de crisis de autorrepresentación, la protagonista cede finalmente a la insistente propuesta matrimonial de uno de sus sosos pretendientes españoles, Daniel, al cual llega a idealizar cada vez más en sus momentos de angustia, miedo y duda de sí misma y con el cual se casa en el final, después de convencerse de la seguridad y de la supuesta

compleja de la escritora española y de su relación con los modelos franceses, mostrando cómo Carmen de Burgos no abraza estos modelos foráneos de manera incondicional, lo cual da lugar a ocasionales perspectivas paródicas y críticas, no exentas de cierto «poso melancólico» (2018: 96) que se asocia con una añoranza del país natal (España) durante el viaje en el extranjero, tal como pasa en *El perseguidor*, la novela corta que analizamos aquí, según vamos a ver a continuación.

camaradería que tal relación le traería. Una posible continuación cínica de esta frágil relación se da, de hecho, en la novela corta posterior *La flor de la playa*, de 1920, donde no hay ningún desenlace feliz real para la joven pareja que, engañándose sobre la libertad y la seguridad de su idealizada relación, decide vivir su amor libre en un liberal espacio extranjero (la playa portuguesa) solo para gradualmente darse cuenta del creciente hastío de su rutina diaria, tras las apariencias románticas de perpetuas vacaciones, soñadas como huida de las convenciones burguesas de Madrid.

El anhelo cada vez mayor de una relación amorosa basada en la camaradería y en la compenetración de gustos y valores es muy común en muchas novelas cortas de Carmen de Burgos, ya desde 1908 con *Senderos de vida*, por ejemplo, donde se da en paralelo a los esfuerzos de autoafirmación profesional de la protagonista actriz, quien llega a renunciar, decepcionada, incluso a su amante (y compañero profesional), en busca de su propio camino de realización. En el caso de Matilde, este poderoso deseo de amistad es decisiva (aunque erróneamente) sellado por el modelo matrimonial de Arahela, su anfitriona española de Londres, quien está casada con un hombre inglés, quien, sin embargo, parecía más interesado en los sellos que coleccionaba que en su esposa, la cual pasaba su día de paseos y de visita en visita hasta la hora de la cena, cuando el marido «dejaba con pena [sic] los sellos para ir al comedor» y escuchaba «complacido» (1917a: 30) lo que le contaba su esposa sobre su día. Su «escasa unión» (31) llega a ser envidiada, sin embargo, por Matilde, una vez que regresa aterrorizada de noche a su hogar (tras otro encuentro paralizante con su perseguidor) y la hace desear el «lazo dulce de protección, de amparo, de consideraciones y de vida en común» (32) de la pareja de Londres, incentivándola a cuestionar «lo forzado, lo anómalo de su vida solitaria y estéril.» (32). Como consecuencia de esta repentina conversión a la vida matrimonial (de conveniencia), por muy monótona e insuficiente que fuera, la protagonista se casa luego con su pretendiente, Daniel, convenciéndose de que así tiene realmente «un hogar libre, sereno, sano, en el que no era la sacrificada» sino la «protegida», y mintiéndose que «era un delirio [su] deseo de independencia, que lleva hasta el egoísmo» y el «extremo de libertad exagerada hasta lo absurdo» (34). Las últimas palabras de la novela, perteneciendo a la ambigua e irónica voz narrativa, parecen cuestionar, no obstante, el abandono de sus anhelos iniciales de independencia por la necesidad de sentirse segura en el espacio público al viajar[5]. La narradora generaliza así su miedo de un posible

5. He aquí este párrafo final de la ambivalente voz narrativa: «Habiendo matado su soledad, había alejado para siempre, definitivamente, a este hombre que persigue siempre a las

hombre perseguidor, subsumiendo su figura concreta bajo el espectro de un «hombre que persigue siempre a las mujeres solas en las calles nocturnas […] y en todos los momentos más dulces de su soledad» (34) y equiparando, por tanto, el reiterado y misterioso acoso de la protagonista con la vigilancia masculina de la mujer en la esfera pública urbana, donde la movilidad y la emancipación femeninas constituían una transgresión y una subversión del orden social que recluía a la mujer dentro del espacio doméstico, controlándola y manteniéndola en una posición inferior.

El proceso a través del cual Matilde internaliza inconscientemente el modelo conyugal tradicional, el cual se ve ligeramente emancipado, en su caso, tras el contacto con el matrimonio mixto de Londres, más bien pone de relieve cómo la violencia de género (en el espacio público y sobre todo de noche para una mujer no acompañada) afecta a las mujeres no solo física, sino también psicológicamente, haciéndolas dudar de sí mismas y dejarse así finalmente atrapar en un matrimonio de conveniencia. La vulnerabilidad de las mujeres es, de hecho, doble, tanto en el hogar, cuya imagen de persecución y atrapamiento remonta al estilo gótico en muchas otras novelas de Carmen de Burgos, como en la esfera pública, donde recuerda, por ejemplo, los avisos que las viajeras británicas de la época victoriana recibían sobre los peligros a los que se exponían al viajar solas, sin protección masculina (Lindholm, 2017: 112-113). Matilde, representativa para las nuevas mujeres independientes de la época, parece haber interiorizado y resucitado así estos imaginarios librescos para lidiar con las dudas y la soledad de su autonomía.

La proyección compensatoria del hogar inglés como uno modélico, de indudable arraigo libresco, también aparece, sin embargo, no solo para la protagonista de *El perseguidor*, sino también en los mismos libros de viajes de Carmen de Burgos, como es el caso de sus observaciones personales sobre Londres durante la Primera Guerra Mundial. Es allí donde admira sobre todo «el culto al hogar»/ «*home*» (1917b: 100), asociado con una Inglaterra «serena, respetuosa, correcta» (132-133), donde «hay un gran respeto para no molestar a los demás» y «cada uno tiene su independencia» (98), mientras que todo parece «tranquilo, normal» (103), «tan apacible, tan dulce» (97), «tan inconmovible» (91), algo muy impactante no solo en plena conflagración mundial, sino después de unos desencuentros personales muy traumáticos en Alemania, donde la autora y su hija temieron por su propia vida al ser consideradas espías y detenidas por los soldados alemanes. Es después de su liberación cuando

mujeres solas en las calles nocturnas, en los más deliciosos y apartados parajes del mundo y en todos los momentos más dulces de su soledad» (34)

emprenden el viaje a Inglaterra y, ya desde antes de desembarcar, «se va infiltrando en nosotros el concepto de la superioridad inglesa», de una «raza firme y tranquila» que les da a las viajeras traumatizadas una sensación de «confianza», «serenidad» y de firme protección (84), todo lo contrario a lo que habían experimentado en su viaje por Alemania. La idealización de Inglaterra, de su gente y, sobre todo, del hogar inglés, se puede asociar, por tanto, en este viaje, no tanto con el progreso y la emancipación femenina como con una especie de regreso autodefensivo a un espacio seguro y protector autóctono, autoengaño embellecedor muy afín, en realidad, al hegemónico y coetáneo discurso de la domesticidad. Para Matilde, la presencia de esta idealización (nostálgica) del hogar tiene consecuencias muy problemáticas, recordando, por un lado, sus antiguas ataduras, como mujer, en la sociedad española patriarcal del momento, y, por el otro, mermando, durante sus viajes, su recién ganada emancipación e independencia. En esta y otras novelas de Carmen de Burgos presenciamos, por consiguiente, una «doble voz» narrativa (Daganzo-Cantens, 2006: 95), que tanto promovía la lucha por los derechos de la mujer como, a través del modelo del hogar inglés, idealizaba la tranquilidad y la seguridad de la vida doméstica. Sin embargo, fue, quizás, precisamente esta escritura ambigua la que consiguió no enajenar a muchas lectoras más conservadoras, quienes se identificaban todavía con el modelo del «ángel del hogar», mientras que les proporcionaba, no obstante, varios contramodelos femeninos subversivos, así como los peligros y las dudas de la mujer casada o a punto de casarse en una sociedad todavía patriarcal e injusta.

Los beneficios feministas de una escritura y lectura «doble» (Zubiaurre, 2003: 58, 62 y 65) son aún más llamativos si pensamos en el patrón melodramático llamado «feminismo melodramático» (Louis, 2002: 94) y usado en muchas novelas de Carmen de Burgos, cuya figuración de un enfrentamiento entre el bien y el mal no se da tanto entre dos personajes como entre unas heroínas modernas, pero enamoradas (y así otra vez ambiguas a nivel de radicalismo emancipador), y un sistema legal (español) que obstaculiza la realización de sus aspiraciones personales. Se trata así de un deseo de compaginar el trabajo (o la propiedad privada) con un matrimonio basado en camaradería e igualdad, anhelo que topa con varias previsiones anticuadas de las leyes españolas vigentes. La tensión se soluciona a favor de la convivencia en unión libre de la pareja, la cual parece ser la mejor posibilidad de ofrecer continuidad tanto al trabajo de la mujer en la esfera pública como a una relación de comunión amorosa e intelectual.

El brote y *Cuando la ley lo manda* o la mitificación del compañero romántico inglés

Los únicos modelos positivos mixtos de convivencia de este tipo en las novelas de Carmen de Burgos parecen darse en *El brote* (1925) y *Cuando la ley lo manda* (1932), donde el idilio es entre una mujer española y un hombre inglés, quien es figurado como superior a cualquier joven español. Pensando en el muy soso y problemático (a nivel de modelo) esposo de Arahela, en Inglaterra, no deja de ser interesante que estos únicos modelos positivos masculinos sean de hombres ingleses que residen en España. Su superioridad se afianza en los efectos de su previa educación mixta, ambiente en que, según la madre de María Luisa (la joven protagonista en *Cuando la ley lo manda*), los hombres ingleses «son más educados para tratar mujeres. … Desde pequeños se acostumbran a convivir con ellas», lo cual no los haría pensar solo «en aventuras y galanteos» (1932: 25). Al contrario, los jóvenes españoles que cortejan a María Luisa le parecen «frívolos y presuntuosos», «siempre en conquistadores, sin ninguna intimidad» y, por eso, «insoportables» (60), aún más cuando se muestran «procaces», mirando «sin respeto a toda mujer» (32). Además, la protagonista observa amargamente en otro momento que los jóvenes españoles que ella conoce oscilan entre el respeto a las mujeres de la buena sociedad y el despotismo y la falta de etiqueta con que tratan a las mujeres «de la vida fácil» (25), mostrando un desinterés total en una relación basada en la amistad. Son precisamente estos valores los que la atraen a María Luisa hacia el joven inglés Guillermo (William), nacido en Gibraltar y capaz de hablar el español. Guillermo comparte, de hecho, este lugar de nacimiento y sus dotes lingüísticas con Jorge (George), el protagonista inglés de la novela *El brote*, la otra novela corta relevante que vamos a analizar a continuación. Los dos protagonistas son ingenieros, de clase media, y aparecen retratados como educados, discretos, respetuosos, elegantes, flexibles y dinámicos, con cierto aire «distinguido» y vestidos con ropa deportiva. En ambas novelas, los jóvenes ingleses encarnan el ideal del hombre moderno liberal, compañero intelectual perfecto, pero también sensible y atento, capaz de compartir las pasiones de las protagonistas españolas y de respetar (como naturales) su libertad y sus deseos de independencia. En ambos casos, los dos hombres de origen inglés no solo saben hablar mucho de flores y plantas con las jóvenes, lo cual deja vislumbrar, para la pareja, la posibilidad de compartir no solo una pasión muy raramente asociada con los hombres (por lo menos tradicionalmente), sino también una sensibilidad y delicadeza que otra vez cuestiona y subvierte el modelo masculino castizo y propone así otros modelos de camaradería y convivencia, según se puede notar de esta cita sobre la primera etapa de la

relación entre María Isabel y Jorge en *El brote*, por ejemplo: «Tenía hacia él una amistad y una confianza en la que creía borrada toda la idea de sexo. Era una convivencia muy dulce la que se había establecido entre ellos. No hablaban jamás de amor, no se mezclaba la galantería en sus relaciones.» (sin páginas).

Soñando con la idea de «tener un compañero» (1932: 16) ya desde antes de conocer a Guillermo, María Luisa, la protagonista de la posterior *Cuando la ley lo manda*, también comparte su pasión por las plantas con él, pudiendo así hablar mucho con él sobre este tema de común interés. Además, los dos trabajan juntos de modo igualitario, leyendo y traduciendo (1932: 25), camaradería intelectual que ayuda directamente a la protagonista a ascender profesionalmente y a estar segura, tras una breve separación, de haber encontrado a su compañero ideal: «No se entendía con ninguno como se había entendido con Guillermo. Le parecía que sólo sus dos almas hablaban el mismo idioma.» (1932: 60).

Los dos hombres ingleses, Jorge y Guillermo, figuran, de hecho, entre los pocos alter egos masculinos de la escritora, cuyas revolucionarias ideas igualitarias aparecerán comprensiblemente más aceptables y menos peligrosas si están en bocas de hombres. Tanto Guillermo de *Cuando la ley lo manda* como Jorge de *El brote* se figuran como muy diferentes a la mayoría de los amantes y esposos españoles retratados en las novelas de Carmen de Burgos, casi siempre anticuados e incapaces de abrirse a la modernidad, como surge, por ejemplo, en la novela *¡La piscina! ¡la piscina!* (de 1930), donde se contrasta el tradicional *pater familias* español (que reside en París) con otros hombres franceses modernos, los cuales no pretenden controlar, como él, el comportamiento supuestamente «anómalo» de las jóvenes modernas (de sus propias familias) que ya no quieren vivir sus vidas identificándose con el «ángel del hogar» burgués. Sin embargo, en ésta y en otras novelas de Carmen de Burgos, el problema no es realmente de los hombres españoles *per se*, sino de las costumbres y convenciones sociales que también a ellos los modela, según muy bien observa Maryellen Bieder (2001: 244), a la vez que impiden el acceso de las mujeres españolas a carreras, restringiéndolas a un estatus inferior y dependiente en la esfera pública.

María Isabel, la protagonista de *El brote*, se encuentra, sin embargo, en la rara situación de ser dueña absoluta de una gran finca, heredada de su tía, es decir, de continuar una línea de propiedad transmitida de una mujer a otra. Los rasgos subversivos de dicha herencia se consolidan ambiguamente por un hallazgo narrativo: la joven heredera no puede seguir siendo propietaria de la finca si se casa, condición inflexible que se puede también leer como una alusión no muy transparente al hecho de que, una vez casada, cualquier tipo de

bienes de la esposa iba a administrarse por el esposo y no por la mujer casada, si pensamos en las previsiones del Código Civil español, ya mencionadas a principios de este trabajo. Ante la posibilidad de perder no solo cualquier propiedad privada, sino también la independencia de no «debérselo todo a mi marido», María Isabel decide vivir con Jorge en una unión libre bajo las apariencias de una relación profesional (en la que su amado se convierte en su propio empleado, el administrador de la finca) y concluye que eran las leyes españolas coetáneas las que la «obligaban al pecado», dado que no le permitirían heredar la finca y vivir su amor abiertamente (esto es, públicamente) de manera honrosa: una relación amorosa no institucionalizada a través del matrimonio supondría un escándalo social, por lo cual María Isabel decide sacrificar cualquier manifestación pública de su amor y mantenerlo en secreto.

En el caso de María Luisa, de *Cuando la ley lo manda*, la decisión de elegir el mismo tipo de convivencia no sancionada por la religión ni por la sociedad coetáneas se debe a la amenaza de perder el trabajo si la protagonista se casa: las leyes españolas estipulaban que, en caso de matrimonio, las mujeres perdían la ciudadanía española y tenían que tomar la nacionalidad del esposo (obligación que no existía para los hombres que se casaran con extranjeras). Debido a estas previsiones, si María Luisa se casara con Guillermo, perdería su trabajo como empleada del Estado (ella trabajaba de mecanógrafa en el Ministerio de la Hacienda). Además, a través de un hallazgo narrativo, el joven inglés pierde todo lo que tenía en Inglaterra, donde María Luisa de todos modos no podría trabajar, dado que en Inglaterra no se ofrecía ciudadanía inmediata a las extranjeras casadas con un inglés, por lo cual quedaba todavía España como el único lugar donde la joven pareja podía residir. Por este artilugio novelesco, la protagonista no puede realmente renunciar a su carrera (tal como María Isabel no pudo abandonar su propiedad) y tiene que seguir trabajando, por tanto, en España y mantener el hogar en una unión libre que va a formar con el joven inglés, idea muy novedosa e igualitaria si pensamos que es ahora la mujer quien contribuye más que el hombre económicamente al hogar. Renunciar al honroso «concepto social» (1932: 62) y aislarse así por esta decisión, de priorizar la carrera y vivir en una unión libre (presentada como «un acto noble y desinteresado» por Guillermo, quien no le pediría ningún sacrificio de su respetabilidad pública), aparece como algo desprovisto de cualquier culpabilidad moral para María Luisa y solo porque «la ley lo manda», no permitiéndole compaginar el matrimonio con el trabajo.

Es un abandono ambiguo, sin embargo, típico de la así-llamada «voz doble» ya mencionada antes (Daganzo-Cantens, 2006: 95; Zubiaurre, 2003: 58), dado que sitúa a la protagonista en una posición intermedia. Por un

lado, es irónicamente el (idealizado) hombre inglés el catalizador, aunque no iniciador, de una reescritura de las normas culturales de género de la España coetánea y así de la redefinición del lugar de la mujer en la sociedad. Además, según aclaré antes, tanto aquí como en *El brote* son las protagonistas femeninas y no los hombres ingleses las que se sacrifican a los ojos de la moral pública para poder mantener su relación amorosa, renunciando así también a su lugar honorable en la sociedad coetánea por amor a su pareja (el hombre inglés emancipado). Se podría argüir que este sacrificio conlleva algo maternal y las retrotrae de algún modo al consolidado modelo del «ángel del hogar» y, por tanto, a una posición algo conservadora. Solo es incuestionable, no obstante, que en ambas novelas cortas se trata de una protagonista que mantiene un modelo de amor romántico de índole melodramática, modelo que se solapa, hasta cierto punto, con el patriarcal de mujer maternal y lista a sacrificarse por el hombre amado. Sin embargo, lo que es mucho más importante es que tenemos el protagonismo de una mujer que busca y puede tener una relación igualitaria, basada en la camaradería y en el respeto mutuo (propiciados por el amante inglés), y que no asocia su identidad ni con la maternidad biológica ni con la reclusión sumisa al espacio doméstico, sino más bien con el trabajo remunerado en la esfera pública o, en el caso de María Isabel, con la propiedad privada. Esta original autodefinición cuestiona y rompe inevitablemente «el monopolio masculino del espacio público» (Nash, 1994: 163), ayudando a las mujeres a reclamar su «espacio propio» y a redefinir el ámbito público, formando así parte, a largo plazo, de aquel arduo «proceso de aprendizaje y de concienciación feminista» (172), de apertura a opciones vitales alternativas y a otros modelos identitarios para las mujeres españolas de la época, tal como el de un matrimonio y unas relaciones basadas no solo en el amor sino también en la igualdad y la camaradería intelectual. Fue a través de novelas cortas como las examinadas en el presente trabajo, accesibles a un número inmenso de lectoras educadas de clase baja y media, que la escritora contribuyó saludablemente, por tanto, a una nueva representación de modelos de género y, con esto, a toda una necesaria redefinición nacional.

Bibliografía citada

BIEDER, Maryellen (1992), «Women and the Twentieth-Century Spanish Literary Canon: The Lady Vanishes», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17(1), pp. 301-324.

BIEDER, Maryellen (2001), «Carmen de Burgos: Modern Spanish Woman», en Lisa Vollendorf (ed.), *Recovering Spain's Feminist Tradition*, New York: The MLA, pp. 241-259.

BURGOS, Carmen de (1908), *Senderos de vida: novela*. Madrid: El Cuento Semanal.

BURGOS, Carmen de (1917a), *El perseguidor*. Madrid: Imprenta y Talleres de La Novela Corta.

BURGOS, Carmen de (1917b), *Mis viajes por Europa* (II. *Alemania, Inglaterra y Portugal)*. Madrid: V. H. de Sanz Calleja.

BURGOS, Carmen de (1920), *La flor de la playa: novela inédita*. Madrid: Prensa Popular.

BURGOS, Carmen de (1925), *El brote*. Madrid: Prensa Popular. [sin páginas]

BURGOS, Carmen de (1927), *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Editorial Sempere.

BURGOS, Carmen de (1930), *¡La piscina! ¡la piscina!* Madrid: Atlántida.

BURGOS, Carmen de (1932), *Cuando la ley lo manda*. Madrid: Atlántida.

BURGOS, Carmen de (2001), «Misión social de la mujer», *La Tribuna de «El Sitio». 125 años de expresión libre en Bilbao (1875-2000)*, Navarra: Sociedad «El Sitio», pp. 187-201.

BURGOS, Carmen de (2021), *La mujer en España*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mujer-en-espana-1125581/ [consulta: 5 septiembre 2023].

Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932). La modernización de España (2024), Dossier de prensa de la exposición de la Biblioteca Nacional de España. Madrid: Biblioteca Nacional de España https://www.bne.es/es/agenda/carmen-burgos-colombine-1867-1932-modernizacion-espana [consulta: 27 diciembre 2024].

DAGANZO-CANTENS, Esther A (2006), *Carmen de Burgos: La educación de la mujer y la literatura de viajes como género narrativo*. Miami: Florida International University.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2000), *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos, «Colombine»*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2023), «Carmen de Burgos, "Colombine" in the "Heraldo de Madrid": A Pioneer of Spanish Women's Literary Journalism», en John S. Bak y Bill Reynolds, *The Routledge Companion to World Literary Journalism*, Abingdon, Oxon and New York: Routledge, pp. 300-322.

GRANJEL, Luis S. (1968), «La novela corta en España (1907-1936)», *Cuadernos hispanoamericanos,* 222, pp. 477-508.

JAGOE, Catherine (1998), «La misión de la mujer», en Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona: Icaria Editorial, pp. 21-53.

KIRKPATRICK, Susan (2003), *Mujer, Modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.

LINDHOLM, Elena (2017), «Putting the Break on Matilde: The Woman Traveller in Carmen de Burgos's *El perseguidor*», en Anja Louis y Michelle M. Sharp

(eds.), *Multiple modernities: Carmen de Burgos, Author and Activist*, Abingdon: Routledge, pp. 109-126.

LOUIS, Anja (2002), «Melodramatic Feminism. The Popular Fiction of Carmen de Burgos», en Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 94-112.

NASH, Mary (1983), *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos.

NASH, Mary (1994), «Experiencia y aprendizaje: La formación histórica de los feminismos en España», *Historia Social*, 20 (otoño), pp.151-172.

NASH, Mary (1999), «Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain», en V. L. Enders and P. B. Radcliff (eds.), *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, Albany: SUNY Press, pp. 25-49.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2022), «Viejos mitos, nuevos íconos: las autoras contemporáneas y la creación de una tradición cultural 'propia'», en Pilar Nieva-de la Paz (ed.), *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*, Berlín: Peter Lang, pp. 7-14.

NÚÑEZ REY, Concepción (1992), *Carmen de Burgos, Colombine (1867-1932): biografía y obra literaria*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

NÚÑEZ REY, Concepción (2010), «Espacios y viajes en la vida y en la obra de Carmen de Burgos *Colombine*», *Arbor*, 186, pp. 5-19.

PUJANTE SEGURA, Carmen María (2018), «La cultura francesa en la novelística de Carmen de Burgos», *Estudios Románicos*, 27, pp. 87-98.

SEVILLANO MIRALLES, Antonio y SEGURA FERNÁNDEZ, Anyes (2009), *Carmen de Burgos «Colombine» (Almería, 1867 – Madrid, 1932)*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

ZUBIAURRE, Maite (2003), «Double Writing/ Double Reading Cities, Popular Culture, and Stalkers: Carmen de Burgos' *El perseguidor*», *Revista Hispánica Moderna*, 56(1), pp. 57-70.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 133-150
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27981

Manuel Álvarez Ortega y José Ángel Valente: poéticas paralelas hacia un mismo fulgor

Manuel Álvarez Ortega and José Ángel Valente: parallel poetics towards the same brilliance

Maria MAFFEI

Autoría:
Maria Maffei
Università degli studi di Bergamo, Italia
maria.maffei@unibg.it
https://orcid.org/0000-0002-7500-4845

Citación:
MAFFEI, Maria (2025). «Manuel Álvarez Ortega y José Ángel Valente: poéticas paralelas hacia un mismo fulgor», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 133-150. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27981

Financiación:
Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 – «Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)» / «Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-022)», ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea – Next Generation EU.

Fecha de recepción: 17/07/2024
Fecha de aceptación: 12/10/2024

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Maria Maffei

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 proponemos una aproximación a las poéticas de Manuel Álvarez Ortega y José Ángel Valente centrándonos en el sustrato meditativo que comparten, que no recupera únicamente la mística autóctona propia de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila y Miguel de Molinos, entre otros, sino también el más amplio legado europeo de los poetas metafísicos abanderado por John Donne, de indudable importancia para ambos autores. Valente en «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» (2002b) aborda cómo inicialmente Miguel de Unamuno y Luis Cernuda rescatan esta tradición, en cuya línea y absorbiendo su legado no solo encontramos a Valente mismo, sino también a Álvarez Ortega y a otros autores más jóvenes que, en su conjunto, forman una corriente meditativa que recorre las generaciones del siglo XX en su totalidad. Se adoptará una perspectiva intertextual basada en las definiciones que de ella brindan tanto Julia Kristeva en *Semiótica 2* (1981) con el concepto de intertextualidad como «espacio textual múltiple» (1981: 67) donde cuaja una red de textos y significados, como Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) al hablar de transtextualidad, que igualmente abarca el sinfín de relaciones manifiestas o secretas del texto con otros textos (1989: 9-10). A través de dicha herramienta teórica será posible medir la profundidad del diálogo que se establece entre dos trayectorias que pese a no estar explícitamente vinculadas, no

comparten solo una perspectiva sobre la realidad y la poesía, cuyo fundamento común es una regeneración que solo puede llevarse al cabo a través de una destrucción, sino también los símbolos a través de los cuales la expresan.

Palabras clave: intertextualidad; mística; catarsis; José Ángel Valente; Manuel Álvarez Ortega; nada; metapoesía; siglo XX; poesía española.

Abstract

In this article we propose an approach to the poetics of Manuel Álvarez Ortega and José Ángel Valente, focusing on the meditative substratum they share. Not only it recovers the native mysticism of San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila and Miguel de Molinos, among others, but also the wider European legacy of the metaphysical poets championed by John Donne, of unquestionable importance for both authors. Valente in «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» (2002b) discusses how Miguel de Unamuno and Luis Cernuda initially rescued this tradition, in whose line and absorbing its legacy we find not only Valente himself, but also Álvarez Ortega and other younger authors. As a whole, they form a meditative current that runs through the generations of the 20th century. An intertextual perspective will be adopted based on the definitions provided by Julia Kristeva in *Semiótica 2* (1981) with the concept of intertextuality as an «espacio textual multiple» (1981: 67) where a network of texts and meanings is embedded, and Gerard Genette in *Palimpsestos* (1989) when he speaks of transtextuality, which also encompasses that myriad of manifest or secret relations of the text with other texts (1989: 9-10). Through such a theoretical tool it will be possible to measure the depth of the dialogue established between the two trajectories. Despite not being explicitly linked, on the one hand they share a perspective on reality and poetry, whose common foundation is a regeneration that can only be achieved through destruction;on the other hand, also the symbols through which they express it.

Keywords: intertextuality; mysticism; catharsis; José Ángel Valente; Manuel Álvarez Ortega; nothingness; metapoetry; 20th century; Spanish poetry.

Introducción

El artículo propone una aproximación a las poéticas de Manuel Álvarez Ortega y José Ángel Valente enfocándose en el sustrato meditativo que comparten. Dicho sustrato no recupera únicamente la mística autóctona propia de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila y Miguel de Molinos, entre otros, sino también el más amplio legado europeo de los poetas metafísicos abanderado por John Donne, de indudable importancia para ambos autores. Valente en «Luis Cernuda y la poesía de la meditación» (2002b) aborda cómo inicialmente Miguel de Unamuno y Luis Cernuda rescatan esta tradición, en cuya línea y absorbiendo su legado no solo encontramos a Valente mismo, sino también

a Álvarez Ortega y a otros autores más jóvenes que, en su conjunto, conforman una corriente meditativa que recorre las generaciones del siglo XX en su totalidad. Consideramos fundamental profundizar en el impacto definitivo de las dos voces al centro del estudio en sus contemporáneos para corroborar la hipótesis de que sus poéticas son susceptibles de ser calificadas como clásicos contemporáneos gracias a la originalidad con que absorben el legado de sus maestros replanteándolo coherentemente con su propia realidad literaria. El sustrato compartido por Álvarez Ortega y Valente, por lo tanto, se profundizará mediante una perspectiva intertextual basada en las definiciones que de ella brindan tanto Julia Kristeva en *Semiótica 2* (1981) con el concepto de intertextualidad como «espacio textual múltiple» (1981: 67) donde cuaja una red de textos y significados, como Gerard Genette en *Palimpsestos* (1989) al hablar de transtextualidad, que igualmente abarca el sinfín de relaciones manifiestas o secretas del texto con otros textos (1989: 9-10). A través de dicha herramienta teórica será posible medir la profundidad del diálogo que se establece entre dos trayectorias que, pese a no estar explícitamente vinculadas, no comparten solo una perspectiva sobre la realidad y la poesía sino también los símbolos que emplean para expresarla. El objetivo es mostrar el fundamento común de las poéticas de los dos autores: una regeneración que solo puede llevarse a cabo a través de una destrucción. Eso anima un vértigo en constante movimiento donde, a lo largo de un desarrollo netamente oximórico, se deslindan tres momentos: una inicial bajada hacia el fondo de la noche, la necesidad de arder, destruirse para regenerarse, y una posibilidad de lectura metapoética.

Los dos autores analizados, capitales en la poesía del medio siglo hispánico pese a que Álvarez Ortega no ha tenido aún el mismo reconocimiento de Valente – cómplice la voluntad del primero de quedarse al margen del mundillo literario, en contraste con la participación activa del segundo – no solo se aproximan por su posición liminal en el canon[1] sino también y sobre todo por su progresión con respecto a él. En un horizonte macroscópico, de hecho, en ambos casos destaca cómo van alejándose de las corrientes de la producción autóctona a medida que absorben la poesía europea que frecuentan, por un lado, y se insertan en la perspectiva mística por otro, trazando cada uno su propia trayectoria autónoma y europea a la vez. Tanto Álvarez Ortega como Valente desarrollan su poética y poesía en torno a un núcleo fundamental compartido: si en el poeta cordobés «cada poema no es sino un mínimo punto que sobre sí mismo gira ampliándose en líneas que multiplican símiles, en los que

1. Stefano Pradel hace amago a esta heterodoxia compartida con respecto al horizonte literario de la posguerra (2023: 123).

se concatenan cosmos alejados» (Siles, 1972: 12) reflejados en aquella semilla última, en el caso de Valente, con una obra «fundamentada en la profunda asimilación de la tradición más canónica, de la heterodoxia más singular y de la vanguardia más disolvente» (Rodríguez Fer, 2008: 11) de manera parecida «tutta l'attenzione del poeta converge su quello stato di gestazione della parola che […] cerca rifugio nell'ombra, nel mistero» (Taravacci, 2016: 7). Tanto en la concatenación de universos alejados del primero, como en la búsqueda de un centro metapoético del segundo, solo el hallazgo final en su fugaz intensidad garantiza la paz.

Un muestra preventiva de este recorrido estriba en las inquietudes existenciales que comparten y concretan a través de un estilo interrogativo hecho de preguntas destinadas a quedar sin respuesta: Americo Ferrari señala que «los poemas de Valente son interrogación y espera paciente del sentido, espera de "la respuesta que nadie pudo darle", [y] que daría la clave del sentido» (Ferrari, 1996: 24), tensión que se autoalimenta en el devenir de los versos; en paralelo, Gabriele Morelli observa cómo la interrogación representa, de manera parecida, el cimiento de la poética álvarezorteguiana (2024), que no se agota a medida que desarrolla sino que se vuelve más específica, expresión de una conciencia cada vez más fuerte. A partir de sus escarceos, Valente entrega al sujeto una constante interrogación existencial alimentada por el deseo de conocimiento: este, desdoblado, tras mirarse al espejo se pregunta «¿dónde estoy – me digo –/ y quién me mira / desde este rostro, máscara de nadie?» (Valente, 2014: 71)[2], y en la misma línea se dirige a la patria con «esta ardiente pregunta / que clavo sobre ti» (Valente, 2014: 82)[3], la cual no solo quiere averiguar el *porqué* de tanta sangre y tanta muerte (con una neta referencia a la Guerra Civil), sino que también se plantea repetidas veces «¿quién tiene tu verdad?» (Valente, 2014: 83)[4] sin otra respuesta posible que no sea su obstinada búsqueda. De manera parecida, a partir de los primerísimos versos de Álvarez Ortega, destacan tanto la insistente pregunta sin respuesta sobre «el porqué de [su] vida» (1993: 13)[5] que nadie sabe explicarle, como las inquietudes sobre el origen y motivo de las cosas que dirige a elementos de la naturaleza – «Dime tú, tarde de otoño ¿qué manos encendieron tu pálido horizonte / que no quisieron olvidar la luz

2. Del poema «El espejo», en el libro *A modo de esperanza*, recopilado en José Ángel Valente (2014).
3. Del poema «Patria, cuyo nombre no sé», en el libro *A modo de esperanza*, recopilado en José Ángel Valente (2014).
4. Del poema «Patria, cuyo nombre no sé», en el libro *A modo de esperanza*, recopilado en José Ángel Valente (2014).
5. Del poema «La huella de las cosas», en el libro *La huella de las cosas*, recopilado en Manuel Álvarez Ortega (1993).

que ardía en este corazón mío?» (Álvarez Ortega, 1993: 18)[6] – y al tiempo – «Hace ya muchos días que se fue de ti la primavera, oh tiempo. / Entonces, ¿te acuerdas?, yo venía a diario por este mismo camino […] escribía en este mismo cuaderno en que hoy escribo, ¿te acuerdas?» (Álvarez Ortega, 1993: 19)[7] – testigos de sus cavilaciones sin respuesta ya que «el misterio es siempre misterio y […] vale más olvidarse de todo» (Álvarez Ortega, 1993: 13)[8].

Bajada al fondo de la noche

En este horizonte, se concreta el movimiento centrífugo que anima la reflexión existencial y metapoética de estos dos autores: la imagen del inmenso vértigo en movimiento hacia cuyo fondo el sujeto-peregrino va encaminado, una bajada al fondo de la noche[9] donde se matiza la red isotópica compartida caracterizada por oxímoros entre luz y sombra, fuego y noche.

En Valente «todo el movimiento entero del poema es interno y hacia abajo, como si la propia lengua fuera una planta atraída gradualmente hacia la luz» (Terry, 2008: 53). Su sujeto poético aparece constantemente encaminado hacia un centro, o un *lugar*, «el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo» (Valente, 2002a: 31): ya a partir del poema «Un cuerpo no tiene nombre» perfila la necesidad de «volver, bajar en círculos concéntricos» (Valente, 2014: 288) y de «abatirse, caer, como la zarpa busca / el apretado ramo de las venas» (Valente, 2014: 289). De manera parecida, habla de un «incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud» (Valente, 2014: 424) o bien de un paradójico «vértigo de la inmovilidad» (Valente, 2014: 402), retratando un idéntico horizonte en su desarrollo concéntrico hacia abajo, que al mismo tiempo abarca y prefigura su

6. Del poema «Llanto del olmo solitario», en el libro *La huella de las cosas*, recopilado en Manuel Álvarez Ortega (1993).
7. Del poema «Vengo aquí, oh tiempo, a dialogar», en el libro *La huella de las cosas*, recopilado en Manuel Álvarez Ortega (1993).
8. Del poema «La huella de las cosas», en el libro *La huella de las cosas*, recopilado en Manuel Álvarez Ortega (1993).
9. Al respecto, sobresale que la noche metafórica se convierte para ambos en un cuchillo: Álvarez Ortega pregunta a un mudo interlocutor «¿se cegó tu luz en el ocio / de otra juventud? ¿o hizo la noche / de su soledad un negro cuchillo / para tu insomnio?» (Manuel Álvarez Ortega, «Desde ese cielo del sur», del libro *Gesta*, recopilado en Álvarez Ortega 1993: 603), de manera parecida Valente habla de la interminable extensión de su noche metafórica con la imagen de «la longitud extrema de la noche / como un inextinguible / cuchillo» (José Ángel Valente, «XXXI», del libro *El fulgor*, recopilado en Valente 2014: 455)

desenlace luminoso. La entera trayectoria artística del poeta[10] puede entenderse como una lenta, progresiva, constante y consciente meditación hacia el núcleo último en donde reside la más íntima verdad, un tanteo hacia «ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida» (Valente, 2002c: 21). Otra muestra se encuentra en «Sobre el tiempo presente», donde el sujeto poético, que encabeza cada estrofa del poema con la palabra «escribo», al sondear la inmensidad del acto poético aclara «escribo desde la noche, / desde la infinita progresión de la sombra, […] / desde la lenta ascensión interminable, / desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz» (Valente, 2014: 299), pero al mismo tiempo «escribo también desde la vida, / desde su grito poderoso, […] / desde el desierto, pues de allí ha de nacer un clamor nuevo» (Valente, 2014: 300), dando la medida de su reveladora dimensión oximórica.

El sujeto de Valente se encuentra sumido en una noche[11] envolvente, bajando hacia un centro indefinido que no alcanza nunca: eso cobra especial relieve en el último libro que publica en vida, *No amanece el cantor* (1992), donde la referencia a la falta de luz tan candente en el título sugiere de entrada cómo «solo in quella oscurità profonda la voce del cantore valenteano preserva l'essenza di un dire, di una parola che precede qualsiasi compromesso comunicativo e scongiura qualsiasi orpello retorico […] l'io poetico è in grado di parlare all'altro e di interrogarsi sul senso vero della parola poetica» (Taravacci, 2016: 7). La oscuridad de dicho libro, más allá de su alcance metapoético, se fundamenta en una nocturnidad del sujeto poético a solas con el dolor indecible que solo la muerte de un hijo puede infundir. La imagen de la luna es especialmente llamativa a este respeto: «Tu signo era la luna. Tu luz, lunar. Melancolía. Huella tan lenta de tu desaparición. Nunca estuviste tú de mí más próximo» (Valente, 2014: 500).

La luna, con su luz visible solo al fondo de la noche, logra alumbrar la oscuridad sin salida en que se encuentra sumida la voz: en una lectura empírica, esto forja un espacio donde, tras el aprendizaje del dolor, un nuevo encuentro es posible, así como una nueva presencia es real. En una lectura metapoética, en paralelo, la nueva luz representa la posibilidad catártica que se da en el mismo poema, que concreta el espacio de nueva presencia y proximidad que se evoca.

En paralelo, en la obra de Álvarez Ortega «cada poema no es sino un mínimo punto que sobre sí mismo gira ampliándose en líneas que multiplican símiles, en los que se concatenan cosmos alejados […] un concéntrico ir

10. Consideramos parte integrante de ella, en este caso, no solo las traducciones sino también su extensa obra ensayística.
11. Para una profundización de Valente como poeta que escribe desde la noche, véase la aportación de Dionisio Cañas (1984).

desarrollando un universo íntimo, inusitado y solo» (Siles, 1972: 12), que deja claro cómo su entera trayectoria se desarrolla en torno a núcleos esenciales que en su conjunto se resumen en una constante e imparable búsqueda de aquella misma piedra, de aquel centro o lugar al que se refiere Valente. Véase el fragmento a continuación:

> Pero vamos hacia otra eternidad. […]
> escalones desiertos
> de una escalera fatal,
> agua de una sentina portuaria, pergaminos del daño o cristal del perjurio,
> así permaneceremos ya,
> un eterno sacrilegio grabado en nuestra inocencia redentora,
> como súbditos de Orfeo
> o carbón de su averno (Álvarez Ortega, 1993: 638).

El sujeto encaminado «hacia otra eternidad» aparece otra vez sumido en un entorno ajeno a la realidad tangible, bajando «escalones desiertos / de una escalera fatal»: la «otra eternidad» es una perífrasis que con frecuencia aparece a la hora de destacar el distinto destino del cuerpo y del alma. En este caso, el sujeto se encamina precisamente hacia aquella eternidad gracias a la cual «permaneceremos ya / un eterno sacrilegio grabado en nuestra inocencia redentora», es decir, aquella que nos garantiza algún tipo de pervivencia.

En su recorrido abundan las referencias a la peregrinación del sujeto poético hacia un descenso en una nocturnidad de corte infernal, en cuyo contexto «la voz poética habla en tercera persona […] interpelando al protagonista de los poemas» (Rodrígues Moura, 2023: 17) con las mismas preguntas que al principio dirigía a la naturaleza y a un dios mudo que no contestaba. Hacia el final de su trayectoria, estas no van dirigidas ni a un dios mudo ni a una naturaleza silenciosa, sino a su propia interioridad interpelando el fondo último donde reposa el fugaz relámpago de acceso al conocimiento, valiéndose de una estructura visiblemente binaria-silogística[12]. En un poema de *Gesta*, comprendida la vanidad de luchar contra un olvido que es destino ineludible, el sujeto afirmaba «hagamos / de nuestro viaje una visitación interior, / un intercambio

12. Nos limitamos en este contexto a notar cómo la inicial estructura interrogativa, que no desiste nunca en el recorrido poético del autor, en la fase final se convierte en una estructura que se puede definir binaria-silogística, ya que madurada la conciencia acerca de la inevitabilidad del destino muerte el sujeto, al plantearse qué hacer, a menudo opone las dos alternativas que puede mantener ante la situación, que con frecuencia se dividen entre la resignación y el rescate. Véase un ejemplo del libro *Claustro de día*, donde el sujeto tras ponderar el inevitable final se pregunta «¿Seremos las ruinas / de lo que fue nuestro reino o solo vagaremos / por un páramo de exterminio / sin fin?» (Álvarez Ortega 1993: 621).

de olvido / que nos haga invulnerables a la muerte / y su obscenidad» (Álvarez Ortega, 1993: 590)[13], aclarando el alcance introspectivo de la peregrinación hacia una otredad indefinida, tan céntrica en esta etapa. La poesía última de Álvarez Ortega aparece sumida en una nocturnidad que desagua en una trayectoria aparentemente abocada al apocalipsis y a la aporía, incluso cuando la posibilidad de una luz parece lo más remoto «el poema no sería lo que es si toda esta oscuridad no viniera iluminada por una claridad difusa pero obstinada – por un deseo de vivir a pesar de todo» (Ancet, 2020: 31) con el resultado que «pese a su temática oscura y desesperada, esta obra le comunica paradójicamente al lector una intensidad que es esa misma de la vida y de la poesía» (Ancet, 2020: 31).

Arder para rescatarse

El (des)equilibrio entre luz y sombra en el peregrinar del sujeto es un elemento capital para ambos autores, y si bien la constante presencia de la nocturnidad pueda sobresalir en la búsqueda de tan luminoso centro, recuerda el mismo Valente que «todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro» (Valente, 2002c: 22). De la misma manera en que el sujeto aprende a habitar y alumbrar el dolor con su oscuridad, la palabra poética «esiste soltanto se è capace di accettarsi e ascoltarsi nella pienezza del silenzio, se è capace di osservare il proprio annullamento» (Taravacci, 2016: 13-14). En este horizonte se concreta el movimiento de destrucción recreadora que emprenden los dos poetas hacia esta luz (in)visible al fondo de la nocturnidad, echando mano en el ápice de este clímax, es decir, al acercarse al centro, de una parecida simbología ígnea. Los elementos de la luz y del fuego no solo adelantan la esencia de lo que se halla en el fondo del centro, sino que también recuerdan la centralidad de la destrucción para que algo pueda tener fuerza de redención, exactamente como el fuego quema y a la vez engendra vida, es decir la «naturaleza ígnea de la palabra: llama. La llama es la forma en que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de la oración» (Valente, 2000d: 256), que se alcanza solo por breves instantes. El sujeto valenteano, al hablar de su bajada, destaca la presencia: «momentos privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud» (Valente, 2014: 424)[14].

13. Del poema «Dóciles a la noche, como dos sombras», en el libro *Gesta*, recopilado en Álvarez Ortega (1993).
14. Del poema «Poema», en el libro *Mandorla*, recopilado en Valente (2014).

Como es sabido, la poesía en el universo de Valente «es, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad» (Valente, 2002c: 19) que alcanza su plenitud solo por unos breves, fugaces e intensos momentos de acceso a lo indecible, aquellos «momentos privilegiados» que convierten la oscura bajada en un «incandescente torbellino inmóvil», adelantando como al vislumbrarse de ese resquicio final el fuego como elemento redentor es un elemento capital. Esa búsqueda de una palabra-matriz «nos remite al origen, al arkhé, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas» (Valente, 2000b: 63), que solo puede concretarse a través de una milagrosa, paradójica palabra que con su resurrección luminosa se eterniza. Dichos momentos de deslumbre se solapan con la rápida intensidad del hallazgo místico[15], que se concreta de especial modo cuando dice:

> Y todo lo que existe en esta hora
> de absoluto fulgor
> se abrasa, arde
> contigo, cuerpo,
> en la incendiada boca de la noche (Valente, 2014: 458)[16].

La «hora / de absoluto fulgor», coherentemente con los «momentos privilegiados», da la medida del alcance del instante de fulguración donde la poesía y el fulgor entroncan con la breve intensidad del hallazgo místico; por otro lado, la «incendiada boca de la noche», junto con el «incandescente torbellino», reflejan otra vez la fuerza destructora y redentora al mismo tiempo de dicho proceso, donde la noche y el fuego, que destruye y produce luz al mismo tiempo, permanecen inseparables.

La presencia del mismo fuego arrasador y redentor caracteriza el último Álvarez Ortega que, si bien queda más críptico, perfila el mismo horizonte: «más allá de la noche se abre la noche eterna. Nacer o morir, un juego de sombras abiertas al silencio del tiempo. […] la noche no tiene fin: cada vez que nace el día, una voz que no es de nadie te incendia en el recuerdo» (Álvarez Ortega, 1993: 669)[17].

15. El mismo Valente refiere la coincidencia entre poeta y místico en más de una ocasión, entre las cuales recordamos el ensayo «Sobre la lengua de los pájaros» cuando observa «en la experiencia de los límites últimos del lenguaje concurren el poeta y el místico. Establecidos ambos en esos límites, no hay, por lo que a la naturaleza y operación de la palabra poética se refiere, diferencias discernibles entre uno y otro» (Valente, 2000a: 240).
16. Del poema «XXXVI», en el libro *El fulgor*, en José Ángel Valente (2014): *Poesía completa*, cit.
17. Del poema «Más allá de la noche se abre la noche», en el libro *Corpora terrae*, recopilado en Álvarez Ortega (1993).

Al fondo de su interminable noche se abre «la noche eterna» de una oscuridad donde la palabra poética, en su anonimia de una voz «de nadie», alumbra e incendia a la vez «en el recuerdo», quemándolo y perpetuándolo en la «noche eterna», diría Valente, muriendo de «un nuevo nacimiento». Ya en *Liturgia* (escrito en 1981), Álvarez Ortega adelanta el título del libro *Corporae terrae* (escrito en 1987) en los versos «Corporae terrae, infiel olvido: al otro lado de la eternidad, sombra insaciable, se abre el otro puerto»: allí queda aún más clara la referencia a la otredad («al otro lado de», «el otro») referida a una dimensión más allá de la existencia terrenal. En este contexto se concreta el momento en que la destrucción recreadora de Álvarez Ortega alcanza su máxima evidencia, es decir cuando en *Cenizas son los días*, afirma: «una oración es ya tu adviento, una lengua de fuego en el destierro, un rostro sagrado que dice, ciega esfinge, su letanía por el duelo de tu eternidad» (Álvarez Ortega, 2011: 46).

El sujeto poético, habla desde el cuerpo en su caducidad y se dirige al destino del alma que repetirá como una oración o una letanía «el duelo de [su] eternidad»: tras el «nacimiento último», en aquel espacio «al otro lado de», al fondo de la peregrinación, en aquel «infiel olvido» seguirá el canto de «una lengua de fuego en el destierro», que no se extingue con el entierro, «en ese armazón de madera que acoge su cuerpo de muerto para la eternidad» (Álvarez Ortega, 2011: 48), sino que avanza en su camino, incendia, deslumbra, y se carga de otra vida luminosa. Esto confirma que todo se desenvuelve tanto en el plano empírico como también y, tal vez, sobre todo, en el plano metapoético, reflejando en ambos casos un rotundo entronque entre poesía y hallazgo místico.

Desde la noche de sus versos, al fondo de la caída, ambos poetas devuelven la luz más luminosa y fulgurante de una vida otra y nueva[18]. El contexto de nocturnidad y soledad que perfila Valente termina siendo el mismo resquicio donde el sujeto encuentra amparo y luz, de la misma manera en que la experiencia poética de Álvarez Ortega en su acontecer revelador ensaya

18. Nótese también que ambos poetas se refieren a menudo a los símbolos de las ruinas y de los despojos, correlato objetivo de la necesaria destrucción que fundamenta la reconstrucción: si el poeta cordobés ante el ritmo indiferente e imparable de las estaciones del año en donde el «incesante consumirse del universo de imágenes, su desgaste y osificación, [que] deja sobre la página escasamente un cúmulo de despojos» (Aguirre, 2023: 141), el poeta de Ourense por su parte se pregunta «con qué rotas imágenes ahora / recomponer el día venidero» (del poema «Objetos de la noche», en el libro *Material memoria*, recopilado en Valente (2014: 377). Tanto las «ruinas» como las «rotas imágenes», despojos que perviven al paso del tiempo y quedarán en su incierto porvenir, nos restituyen la inmóvil elocuencia de los fragmentos que testimonian una realidad descompuesta, arrasadora e indiferente, en donde sin embargo queda algo capaz de dar fe de un pasado olvidado.

«alternativamente, iluminación y oscuridad, milagro revelado y farsa evidente […] que ahora, desde su todavía ausencia, pide existir, hacerse cuerpo» (1997: 25), conservando su intrínseca ambivalencia.

Una lectura metapoética

La poesía se entiende, así, como un organismo biológico con vida propia, no solo dotado de dinamismo intrínseco sino también de gran capacidad transformadora: cobra en esta perspectiva especial relieve el elemento de la corporalidad. Desde la metáfora compartida que ve el cuerpo como entidad (meta) poética, ambos sujetos terminan con la conciencia de la paradoja de una palabra indecible, que vive de su propia insuficiencia y solo puede enunciarse tras el recorrido de destrucción, desde la nada y el silencio que quedan tras la noche y el fuego, reflejando el distinto destino del cuerpo perecedero que se eterniza.

Las referencias al cuerpo a menudo guardan una doble faceta que permite vincularlas tanto con el cuerpo personal como – y sobre todo – con el cuerpo del poema, no solo en Valente donde ya la crítica lo ha corroborado[19]: la poesía, que reúne la dualidad de cuerpo y alma, es aquel cuerpo, libre de materia que garantiza la pervivencia más allá de la existencia terrenal, por definición destinada a perecer. En el caso de Valente el libro *El fulgor*, por ejemplo, se vertebra por completo sobre este doble entendimiento. Un ejemplo será esclarecedor:

XXXIV
Qué sabes, cuerpo, tú de mí
que así me miras
en esta tarde melancólica,
me escrutas, piensas, mueves
la cabeza donde insólito dura
el aire
de aquella nuestra juventud. Y ahora
que la navegación se anuncia larga y nada
parecería haber que no hubiéramos muerto,
desnudo cuerpo, dime,
qué sabes tú de mí que así me miras
en la borrada orilla oscura de este mar (Valente, 2014: 457)[20].

El sujeto se dirige directamente a un *cuerpo* que, a su vez, lo mira para entenderlo: el efecto introspectivo que se desencadena ve la voz hablante interrogar al *cuerpo* y al mismo tiempo interrogarse a sí misma sobre un conocimiento

19. Jacques Ancet señala la importancia del cuerpo y su voz como cuerpo del lenguaje (1996: 19), así como Pietro Taravacci destaca el paralelo entre los cuerpos de los amantes y el cuerpo de la palabra (2016: 6).
20. Del poema «XXXIV», en el libro *El fulgor*, recopilado en José Ángel Valente (2014).

por desvelar, un núcleo ancestral más allá de la superficie de lo visible, al fondo de la «borrada orilla oscura de este mar», que además de representar la noche hacia donde baja el sujeto buscando ese centro, representa también la trayectoria vital del poeta en sentido empírico, en una fusión ya definitiva de estas dos corporalidades inseparables. De la misma manera, la palabra poética solo se entiende en su devenir multiforme y, además, encarna el punto de convergencia en que el alma sobrevive más allá del cuerpo: en ella, se concreta la experiencia mística en donde «la aventura espiritual es una aventura de lo corpóreo» (Valente, 2002c: 34). La poesía, cuerpo que sabe y calla, se yergue como única posibilidad de conocimiento de la realidad y del ser: «ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética» (Valente, 2002c: 21). Al ser así, rehúye cualquier posibilidad de entendimiento fijo y estable, que convierte dicho acto creador en «un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo poema es un conocimiento "haciéndose"» (Valente, 2002c: 22).

De manera parecida, observa Sergio Fernández Martínez, «en la lírica del poeta cordobés, el cuerpo se entiende como un (pre)texto literario, donde la propia anatomía funciona como recurso estético y a la vez como elemento simbólico» (2018: 48), que en su carnalidad cobija «una segregación del propio tejido verbal, producida en su interioridad más material, más física» (2018: 51). En la etapa final de su obra, se perfilan aún más el distinto recorrido y el destino del alma con respecto al del cuerpo, eje que fundamenta uno de los últimos libros, *Cenizas son los días* (2011): Stefano Pradel subraya la separación que cruza las tres secciones del libro con un alejamiento de los dos polos evidente en la primera, donde la muerte se entiende como muerte del cuerpo (2023: 133), que «fue fiel morada, estandarte solo, ahí yace. No es nada para el tiempo» (Álvarez Ortega, 1993: 660), pero no del alma. La cuestión se resuelve en el plano metapoético en la tercera parte, ya que «si lo entendemos de forma metaliteraria […] el proceso de alejamiento representaría la liberación de la materia» (Pradel, 2023: 133) hacia un cuerpo paradójicamente despojado de cualquier tangibilidad. En esta perspectiva, la referencia al cuerpo a lo largo de su obra poética, como en el caso de Valente, mantiene un doble entendimiento en devenir, biológico y metapoético, que confirma la matriz intrínsecamente vitalista del poema, entidad que encarna la supervivencia más allá de la materia. La tensión entre estos dos elementos alcanza su cumbre al final de *Cenizas son los días* (2011): «Y, de espaldas al tiempo, hijo de un concilio de nada, ahí está,

en ese armazón de madera que acoge su cuerpo de muerto para la eternidad» (Álvarez Ortega, 2011: 48).

El sujeto, «de espaldas al tiempo», en una dimensión ultraterrena, más allá de espacio y tiempo, perfila claramente la separación ya definitiva entre el alma y el cuerpo que la acoge: este último está encerrado «en ese armazón de madera», clara referencia al ataúd donde descansa sepultado, y sin embargo el alma sigue en su peregrinación, en una dimensión más allá de espacio y tiempo[21]. Por eso Álvarez Ortega aclara que «en cualquier lugar, fuera de los siglos, hay una cabeza que habla por ti, una máscara que acoge a la sombra errante que serás por la tierra» (Álvarez Ortega, 1993: 666)[22], es decir, la «sombra errante» del alma que queda cuando el cuerpo se muere, encontrará acogida en la «máscara» de palabras que solo el poema en su intemporalidad y esencia inefable puede garantizar, finalmente libre de la materia como sugiere Stefano Pradel (2023: 133). Recuerda Valente que «la más radical noticia que el Evangelio nos da es ésta: el Verbo se hizo Carne. Tanto la experiencia poética como la experiencia religiosa […] no tienen más espacio para producirse que el generado por esa palabra» (Valente, 2000b: 66), palabra que finalmente se revela como único rescate posible.

Al abrir *Intratexto* (1997), manifiesto poético y toma de conciencia existencial además de literaria, a través de la cita de Sartre en epígrafe[23] Álvarez Ortega coloca la revelación poética más allá del lenguaje: si por un lado esto corrobora el alcance más allá del lenguaje comunicativo de la palabra poética, por otro lado también devuelve la carga de la palabra poética precisamente a este instante de intenso fulgor, donde entronca con el hallazgo místico. Como se ha observado en otro contexto, la intertextualidad con Rainer Maria Rilke en la trayectoria álvarezorteguiana culmina con la posibilidad de un rescate en y con la palabra poética (Maffei, 2024): el final de las *Elegías de Duino*, aclara el atuendo de ambos poetas frente a la caducidad de la existencia.

> Y nosotros, los que pensamos en la felicidad
> ascendente, sentiríamos la emoción,
> que casi nos consterna,
> cuando algo feliz cae (Rilke, 2023: 92)[24].

21. Cfr. el marbete de la otredad que el poeta cordobés emplea en otras ocasiones, una de las cuales se han mencionado en el párrafo «Bajada hacia el fondo de la noche».
22. Del poema «Desde este ventanal que la marea», en el libro *Corpora terrae*, recopilado en Álvarez Ortega (1993).
23. «Le poete est hors du langage, il voit les mond a la enverse, comme s'il n appartenent pas a la condition humaine» (Sartre, 1948: 19).
24. Poema «Elegía décima», en Rilke, Rainer Maria (2023): *Elegías de Duino. Nueva edición con poemas y cartas inéditos*, Barcelona, Lumen.

El motivo de la caída en la oscuridad en cuyo punto final se concreta el rescate con su subida ascendente queda resumido en su alcance existencial y metapoético en la paradoja del último verso rilkiano de «algo feliz [que] cae». Dicho oxímoron condensa y explica la necesidad de una catarsis que, para concretar su revelación, tiene que experimentar de antemano su propio desplomarse.

El rescate de este fuego místico, destructor y redentor, fuente de muerte y de vida, solo se cumple en una palabra-cuerpo que, consciente de su inevitable insuficiencia, es íntimamente necesaria[25]. Observamos en Valente que ésta puede concretarse y apuntar hacia lo eterno precisamente cuando alcanza el centro luminoso e incandescente:

> Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en la mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalén (Valente, 2014: 402)[26].

En el círculo de vida, muerte y vuelta a la vida, en el plano biológico, místico y poético, todo se reitera y se transforma: la forma, la hoja, las ruinas, el rostro, la mirada, en una realidad cuya única pervivencia es la voz, «en lo que queda / después del fuego, / residuo, sola / raíz de lo cantable» (Valente, 2014: 465)[27]. *No amanece el cantor* lo remata y confirma: en el dolor de la oscuridad, el sujeto lamenta «No llega la pregunta a convertirse en signo» (Valente, 2014: 498), así como su interlocutor y él «no teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia» (Valente, 2014: 498), es decir, no maneja las herramientas para habitar el nuevo espacio de ausencia y dolor en que se encuentra sumido. Acudiendo a una lectura metapoética del texto, ya corroborada por Pietro Taravacci (2016: 3-29), se vislumbra la posibilidad de interpretar este mismo espacio como una concreción de la trayectoria poética que acabamos de perfilar, donde se pone la «parola poetica di fronte alla propria natura, […] di riconoscersi in quella sua sostanziale insufficienza» (Taravacci, 2016: 10) para poderse, paradójicamente, anunciar.

25. La paradoja de la cortedad del decir es un elemento céntrico en la poética y poesía valentiana: véase como la aborda él mismo con gran pormenor en los ensayos «La hermenéutica y la cortedad del decir» (2002d), «Sobre la operación de las palabras sustanciales» (2000b) y «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido» (2000c) entre otros.
26. Desde el poema «Nun», en el libro *Tres lecciones de tinieblas*, recopilado en Valente (2014).
27. Desde el poema «Quedar», en el libro *Al dios del lugar*, recopilado en Valente (2014).

Al final del peregrinar del sujeto, en el último poema del último libro, *Ultima necat* (2012), Álvarez Ortega perfila su perspectiva precisamente ante la misma situación:

> No tuvo cruz ni oración, pero arriba, hacia la luz de un cielo baldío, su boca dio testimonio del día que dejó oír su adiós.
> Con indolencia, labor de azada y compás, compuso su edicto, el sonido de una permanencia que solo fue un errante declinar.
> No quiera ahora ser otro dios: la leyenda está cerrada, la sentencia cumplida, muertos recuerdos despliegan su elocuencia por la casa.
> Y, de espaldas al tiempo, hijo de un concilio de nada, ahí está, en ese armazón de madera que acoge su cuerpo de muerto para la eternidad (Álvarez Ortega, 2012: 48).

El sujeto álvarezorteguiano habla desde un largo recorrido, existencial y metafórico, a lo largo del cual ha medido el alcance de sus preguntas metafísicas sin nunca darse por satisfecho: la redención del olvido, gradualmente, se revelará posible solo con una palabra poética capaz de cantar, acoger y eternizar tan hondo dolor existencial: «si transcribir el sufrimiento por amor funciona como curación del alma que deja como heredad su oscuro recuerdo cincelado en el poema, anticipar la muerte en la palabra escrita es la catarsis necesaria para prepararse al final de la existencia» (Bianchi, 2023: 34).De ahí que en este «testimonio», «edicto» y «sonido» suena por la eternidad la voz del cuerpo muerto y su larga peregrinación que lo ha llevado hasta allí, «sonido de una permanencia que solo fue un errante declinar». El verso final, con la paradoja que perfilan «muertos recuerdos despliegan su elocuencia por la casa», devuelve a la sentencia rilkiana de «algo feliz [que] cae», que Valente comparte cuando observa que «caer fue solo / la ascensión a lo hondo» (Valente, 2014: 422): la caída y la muerte del cuerpo, en su precipitar en la nocturnidad de la destrucción, hacia un centro, un silencio, un fuego y la nada, se rescatan en una palabra-matriz que se engendra tras destruirse y tras la caída «renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto cantable» (Valente, 2000d: 16) que garantiza la vida tras el fuego al fondo de la noche.

Conclusiones

Tanto los versos de Valente como los de Álvarez Ortega en sus bajadas arrojan al lector en un remolino de símbolos y contrastes enraizados precisamente en dicha destrucción recreadora, a raíz de la cual se da el milagro, en palabras de Valente, de «una voz que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción» (Valente, 2000e: 16), conformando

el exacto punto de convergencia entre inquietud y estoicismo. Allí el plano metapoético y existencial se completan mutuamente en «un hábitat poético de nocturna luminosidad» (Goytisolo, 2009: 53) o, en palabras de Álvarez Ortega, donde «silencio y palabra, como placer y dolor, conjuntamente, indisolublemente, forman parte del mismo éxtasis» (Álvarez Ortega, 1997: 35). Finalmente, Valente, afirma que «en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar solo un residuo de fuego» (Valente, 2000d: 257), acogiendo el movimiento de la palabra que Álvarez Ortega destaca «de renglón en renglón, vértigo y víctima excedente, iluminación súbita en una contradictoria oscuridad» (Álvarez Ortega, 1997: 54).

Bibliografía citada

AGUIRRE, Guillermo (2023), «Despojos de un mundo», en Guillermo Aguirre (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid, Devenir, pp. 139-154.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1993). *Obra poética (1941-1991)*. Madrid, Devenir. Edición no venal.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (1997). *Intratexto*. Madrid, Devenir.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (2011). *Cenizas son los días*. Madrid, Devenir.

ÁLVAREZ ORTEGA, Manuel (2012). *Ultima necat*, Madrid, Abada editores.

ANCET, Jacques (1996), «La voz y el dolor», en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, pp. 17-22.

ANCET, Jacques (2020), «Luz sin esperanza», en Juan de Dios Torralbo Caballero (ed.), *Manuel Álvarez Ortega. Traducción poética, lucidez, crítica social y denuncia*, Madrid, Devenir, pp. 25-36.

BIANCHI, Marina (marzo 2023), «La trilogía final de Manuel Álvarez Ortega: lecturas desde Platón y Martin Heidegger», *Ínsula*, n. 915, pp. 32-34.

CAÑAS, Dionisio (1984). *Poesía y percepción*. Madrid, Hiperión, pp. 141-206

FERNÁNDEZ MERTÍNEZ, Sergio (2018), «"Mi corazón derrama su escritura": Álvarez Ortega y la pregnancia del cuerpo como signo poético», en Blas Sánchez Dueñas (ed.), *Manuel Álvarez Ortega y su tiempo*, Madrid, Devenir, pp. 47-68.

FERRARI, Américo (1996), «El poema: ¿último animal visible de lo invisible?», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 23-32.

GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

GOYTISOLO, Juan (2009). *Ensayos sobre José Ángel Valente*. Universidad de Santiago de Compostela.

KRISTEVA, Julia (1981). *Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos.

MAFFEI, María (2024), «La huella de Rainer Maria Rilke en el existencialismo de Manuel Álvarez Ortega», en Marina Bianchi, Giuliana Calabrese (ed.) *«Esa*

habitación que ocupas en el tiempo». La intertextualidad en la obra de Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Devenir.

MORELLI, Gabriele (2024), «La poética interrogativa de Manuel Álvarez Ortega», en Marina Bianchi, Giuliana Calabrese (ed.) *«Esa habitación que ocupas en el tiempo». La intertextualidad en la obra de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid, Devenir.

PRADEL, Stefano (2023), «Tras las cenizas, o de la (des)posesión», en Guillermo Aguirre. (ed.), *Nada. La obra tardía de Manuel Álvarez Ortega*, Madrid, Devenir, 119-138.

RODRÍGUEZ FER, Claudio (2008), «José Ángel Valente, poeta cero», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Lugo, Editorial Axac, pp. 11-27.

RODRIGUES MOURA, Enrique (marzo 2023), «Poética última de Manuel Álvarez Ortega», *Ínsula*, 915, pp. 16-17.

RILKE, Rainer Maria (2023). *Elegías de Duino. Nueva edición con poemas y cartas inéditos*. Edición y traducción de Adam Kovacsis y Andreu Jaume, Barcelona, Lumen

SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la litterature*?. Paris, Gallimard.

SILES, Jaime (1972), «Álvarez Ortega o el sentimiento del lenguaje», *Fablas. Revista de Poesía y Critica*, n. 34-35, pp. 11-13.

TARAVACCI, Pietro (2016), «*No amanece el cantor* sul cammino della parola poetica», en José Ángel Valente, *Non si desta il cantore*, traducción al italiano de Stefano Pradel, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 3-29.

TERRY, Arthur (2008), «Leyendo a Valente. Un prólogo a *Tres lecciones de tinieblas*», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Lugo, Editorial Axac, pp. 53-62.

VALENTE, José Ángel (1992). *No amanece el cantor*. Barcelona, Tusquets.

VALENTE, José Ángel (2000a), «Sobre la lengua de los pájaros», en Id., *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de la piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, pp. 239-243.

VALENTE, José Ángel (2000b), «Sobre la operación de las palabras sustanciales», en Id. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, pp. 60-70.

VALENTE, José Ángel (2000c), «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido», en Id., *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de la piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, pp. 71-75.

VALENTE, José Ángel (2000d), «La memoria del fuego», en Id. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, pp. 251-257.

VALENTE, José Ángel (2000e), «La piedra y el centro», en Id. *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, pp. 15-18.

VALENTE, José Ángel (2002a), «El lugar del canto», en Id., *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, pp. 30-32.

VALENTE, José Ángel (2002b), «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», en Id., *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, pp. 111-123.

VALENTE, José Ángel (2002c), «Conocimiento y comunicación», en Id., *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, pp. 19-25.

VALENTE, José Ángel (2002d), «La hermenéutica y la cortedad del decir», en Id., *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, pp. 61-69.

VALENTE, José Ángel (2014), *Poesía completa*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 151-169
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29581

Natacha (1930) y el determinismo de la mujer obrera

Natacha (1930) and the determinism of the working woman

Ángela Martínez Fernández

Autoría:
Ángela Martínez Fernández
angela.martinez@uib.cat
Universitat de les Illes Balears, España
https://orcid.org/0000-0001-5402-9261

Citación:
Martínez Fernández, Ángela (2025). «*Natacha* (1930) y el determinismo de la mujer obrera», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 151-169. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29581

Fecha de recepción: 01/03/2025
Fecha de aceptación: 31/03/2025

La autora declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Ángela Martínez Fernández

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 lleva a cabo un análisis de la segunda novela de Luisa Carnés, *Natacha* (1930), a partir de tres ejes relacionados entre sí: la construcción del personaje protagonista, los tres focos de hostilidad (la familia, la fábrica y los hombres) y el sentido político del final. La obra, que es una proyección ficcional de la experiencia laboral de la autora en el taller de sombreros, coloca en el centro el determinismo de la mujer obrera durante los años treinta y crea un escenario literario donde las tensiones sociales afloran encubiertas bajo la forma del folletín.

Palabras clave: *Natacha*; Luisa Carnés; mujer obrera; fábrica; condiciones; determinismo; siglo XX; novela española.

Abstract

This article carries out an analysis of Luisa Carnés' second novel, *Natacha* (1930), from three interrelated axes: the construction of the protagonist character, the three spaces of hostility (the family, the factory and men) and the political sense of the ending. The work, which is a fictional projection of the author's work experience in the hat workshop, places at the center the determinism of the working woman during the thirties and creates a literary scenario where social tensions surface under the cover of the form of the soap opera.

Keywords: Natacha; Luisa Carnés; working woman; factory; conditions; determinism; 20th century; Spanish novel.

Introducción

En 2019, un año después de reeditar los cuentos de Luisa Carnés[1], el profesor Antonio Plaza rescata también la segunda novela de la autora, *Natacha*, que hasta el momento contaba exclusivamente con la primera edición (1930, Mundo Latino)[2]. En el prólogo, Plaza muestra cómo la obra tiene una repercusión considerable en el momento de su publicación, pues cuenta con el «apoyo decidido de la CIAP» (2019: 27) y con un amplio seguimiento de la prensa. Recopila, entre otros, la entrevista que Juan de Almanzora le hace a Carnés en su puesto de trabajo, la caricatura y el comentario elogioso de Ramón Puyol en *La Libertad* y las reseñas de Fidel Cabeza, «Luisa Carnés, la novelista más joven de España», y Rafael Marquina, «Una nueva novelista. *Natacha* de Luisa Carnés» (*La Libertad*, 3 de mayo de 1930). En esta última, el autor alaba la capacidad de Carnés de construir una «literatura original», casi inédita en el panorama, y le augura «grandes aciertos en la jornada emprendida» (1930: 5).

También en la revista *Alrededor del mundo* (1930) se califica a la escritora como «la mejor novelista joven, el nombre femenino de más vigor y mayor contenido» (en Plaza, 2019: 12) y la novela se incluye, en el número de abril del periódico *La Libertad*, en la sección titulada «El mejor libro del mes». Así, *Natacha* es un punto de inflexión que permite el inicio de la visibilidad de Carnés en el campo literario. Visibilidad que, según Plaza, se ve también alimentada por la condición obrera de su autoría: «La condición del origen obrero de la autora era un incentivo más, aparte de los méritos alcanzados por su novela, para que su nombre empezase a sonar en los ambientes literarios» (2019: 30-31).

Los dos elementos se relacionan no solo en el espacio público, sino también en el interior de la obra, pues *Natacha* es la recreación ficcional de la

1. Véase: Antonio Plaza Plaza (2018a, 2018b). Y para otros trabajos de Plaza sobre la autora, pueden consultarse también, entre otros: 2010a, 2010b, 2015, 2016a, 2016b.
2. Debido a la labor de rescate actual y al impulso de popularidad que le ha concedido la reedición de su tercera novela, *Tea rooms: mujeres obreras*, en el momento de redacción de este artículo *Natacha* ha sido adaptada al teatro por la dramaturga Laila Ripoll. Véase: https://www.teatroespanol.es/natacha. Sobre la recuperación actual de Luisa Carnés, véase, entre otras: Lucía Hellín (2019), Cristina Somolinos (2015), María Francisca Vilches de Frutos (2010), Raquel Arias Careaga (2017), Ángela Martínez Fernández e Iliana Olmedo (2019, 2023).

experiencia laboral de Luisa Carnés. La labor que desempeña durante diez años en el taller de sombreros de su tía, Petra Caballero, le sirve como material literario para hablar «de las difíciles condiciones que soportan las mujeres trabajadoras, y de los obstáculos económicos, laborales y sociales con que se enfrentan» (Plaza, 2016b: 212). Natacha representa –como lo hace dos años más tarde el personaje de Matilde en *Tea rooms: mujeres obreras*– el alter ego de Carnés como trabajadora manual. De hecho, según Plaza, es un alter ego extendido y dilatado en el tiempo, pues «Natalia Valle» es el pseudónimo que la autora elige para firmar los artículos en prensa durante quince años[3]. Así lo declara la propia Carnés desde el exilio mexicano tiempo más tarde:

> Natalia Valle es el nombre del personaje central de una de mis primeras novelas publicadas en España: *Natacha*, editada por la CIAP […] Natalia o Natacha es una modistilla madrileña, crecida en la calle del Nuncio y con escapadas a las Vistillas, y hecha mujer en un taller de la plaza de Cervantes. Natalia, aprendiza primero y maestra de sombreros después […], conocía la miseria del vivir cotidiano que se respiraba en cualquier casa obrera de los Cuatro Caminos o de las Ventas, y sabía solamente a través de los misteriosos escaparates de la casa Lhardy que existe un mundo de bienestar para unos pocos, que no son precisamente los habitantes de las barriadas obreras de Madrid de ayer, [y] menos, de hoy (Carnés en Plaza, 2019: 25).

Natacha toma de Carnés su condición obrera, pero a partir de ella inventa nuevos desenlaces y nuevas trayectorias que toman forma en la ficción. En la novela, Natalia es una joven que con tan solo doce años[4] comienza a trabajar en un taller de sombreros junto a otras obreras con las que comparte rutinas y tedio. Entre ellas, especialmente, con Almudena, confesora y amiga de la protagonista. La joven es hija de Natalia Valle, una mujer con un acusado carácter depresivo, y de Berto, un hombre con problemas de adicción que conduce a la familia a la ruina económica. La convivencia con ambos sitúa a la protagonista en un clima de miseria y malestar que solo se interrumpe cuando llega a la casa, por azar, Gabriel Vergara, un escultor de veintiséis años que busca en Madrid la colaboración del maestro Pérez Rubio.

La monotonía de Natalia se quiebra cuando Vergara llega a la casa como huésped, recomendado por la tía de la protagonista, Librada Valle. A pesar del compromiso que el joven escultor mantiene con Lena, su futura esposa,

3. «De la importancia otorgada por la autora a Natacha y de la identificación que siente con la protagonista de su novela, da fe que Carnés empleara su nombre –Natalia Valle– durante más de quince años como seudónimo para firmar parte de sus colaboraciones» (Plaza, 2019: 59).
4. A propósito del trabajo infantil en la fábrica, la novela de Luisa Carnés presenta puntos en común con la obra de Elena Fortún (2019).

la convivencia desencadena deseos en él y en Natacha, que provocan la huida precipitada del hombre. Tras el desencuentro amoroso, Natacha vuelve a las difíciles condiciones de la fábrica y su hostilidad hacia el mundo se agrava. Es justo en este clima de miseria y tedio cuando el patrón, don César, un hombre de avanzada edad obsesionado con ella, le propone emprender una relación: «¿Quieres venir a vivir conmigo sin bendiciones?» (1930: 120). La miseria económica de Natacha y su desamparo amoroso tras la huida de Gabriel provocan que acepte el ofrecimiento de don César y marcha a vivir con él.

En casa del patrón, Natacha está aislada de las relaciones sociales y pasa la mayor parte del tiempo con Salud, el ama de llaves. En un ambiente de miseria moral, presa de una relación insatisfactoria que le produce asco, la protagonista recibe la noticia de la muerte de su madre y viaja a casa de su tía Librada para asistir al entierro. En este escenario, Natalia se reencuentra con Gabriel y ambos comienzan una relación como amantes, a espaldas de Lena y de don César: «Lena padecía el sexto mes de embarazo y tenía un vientre enorme. Era blanca y rubia y más bien delgada; pero, a causa de su estado, se le había abotagado el rostro y cubierto de manchas amarillentas» (1930: 176).

Los dos amantes comparten conversaciones y paseos por el pueblo familiar, pero también encuentros sexuales en una cabaña escondida. El remanso de amor y paz que Natacha vive –y que constituye el único momento feliz de su existencia– se trunca debido a un incidente. La mujer de Vergara, persiguiendo a los amantes, cae por una pendiente de rocas que le provoca el aborto. Esto fuerza la desaparición inmediata de Gabriel y Natacha regresa a Madrid, desamparada, rechazada por su familia y sin lazos sociales que la protejan. Es entonces cuando Almudena la acoge en su casa: «Al día siguiente no pensó nada, no adoptó solución alguna. Se refugió en el afecto de Almudena» (1930: 229). Presa del hastío y la miseria económica, Natalia intenta sin éxito suicidarse y termina, de nuevo, a las puertas de una tienda de sombreros en busca de empleo. La novela se construye sobre una estructura circular, determinista, que condena a la protagonista a repetir el ciclo de sus condiciones vitales una y otra vez.

A través de un juego retórico, Carnés reflexiona sobre esto dentro de la propia novela. Así, en un momento dado, Gabriel le cuenta a Natalia el argumento de una novela rusa donde la protagonista, una campesina llamada Natacha, asesina al burgués que la viola y se lanza al pillaje con otros ladrones, junto a los que termina siendo asesinada por las tropas del Zar. La novela rusa funciona como *mise en abyme*: la Natacha de la novela rusa no solo es

idéntica físicamente a la Natacha de Carnés, sino que la moraleja del relato es también la misma: las dos obreras están determinadas por las condiciones materiales de existencia, que no dependen de ellas. Por eso Gabriel dice: «No fue suya la culpa; la culpa fue de los demás. Casi siempre es de los hombres la maldad de los hombres. Cuando una persona se ha sentido oprimida y despreciada por su inferioridad, no se le puede exigir que sea buena para con esa sociedad que la ha fustigado» (1930: 202-203).

La estructura de la obra corrobora esta lectura, pues Carnés divide *Natacha* en dos partes o «jornadas»: la primera, compuesta por siete capítulos, donde se describe a los personajes, y la segunda, compuesta por diez capítulos, donde los personajes actúan y se ven abocados a su destino biológico. Con la intención de entrar en todos los matices de esta obra y su tratamiento del determinismo de la mujer obrera, proponemos un análisis que explora y engarza tres dimensiones: el personaje de Natacha, los focos de hostilidad y el sentido político de su final. *Natacha* es un escenario de contradicciones que utiliza la forma del folletín para hablar, en realidad, sobre los matices, las violencias y las distintas formas de relación que se establecen entre el género y la clase social de una sombrerera. La obra contiene un pensamiento múltiple sobre lo obrero que después evoluciona hacia otra resolución posible, dos años más tarde, en *Tea rooms: mujeres obreras*.

En el origen, Natacha

Para la investigadora Iliana Olmedo[5], el personaje de Natacha es el primer intento de Luisa Carnés por traducir las tensiones y los planteamientos del feminismo de la época a su propia literatura. La protagonista de su segunda novela es, entonces, fruto de los cambios históricos y le sirve para explorar desde la ficción aquello que plantean los debates del periodo sobre la emancipación o el trabajo en los distintos sectores del feminismo.

> A partir de *Natacha* (1930), Carnés deja atrás a los personajes femeninos marcados por la inocencia y la resignación de su primer libro y presenta a una mujer que no solo es moderna e independiente, sino que busca la afirmación de la propia independencia a través de su cuerpo. Esta elección la

5. «Natacha Valle personifica a la mujer del extrarradio madrileño de clase baja que pasa del taller a la fábrica. Simboliza a muchas obreras que vivían para un trabajo que no lograba sacarlas de la explotación. En cierta forma, este personaje constituye un álter ego de Luisa Carnés, de hecho la autora explicaba al personaje como una proyección de sí misma […] Esta novela constituye el primer intento de la autora por acercarse a una denuncia que se convertirá en el eje central de su narrativa posterior y así significa la afirmación de un proyecto narrativo personal» (Olmedo, 2014: 71).

> conduce de forma fatal a la prostitución. Carnés se suma, de esta manera, al proyecto de discusión del modelo angelical y propone las dificultades sociales (y de la estructura económica y política) que impiden su completo desarrollo en la sociedad española de los años treinta (Olmedo, 2014: 59).

Como parte de un impulso general por dar forma a nuevos modelos femeninos, Carnés encuentra en Natacha un primer estadio de tensión narrativa. La protagonista es un personaje que nace de la fricción, de las diferencias de clase y género; es alguien que se mueve en el vaivén entre el determinismo social y la posibilidad de rebelarse frente a ello. Puesto que Natacha representa un alter ego de Carnés –y también del resto de obreras de los talleres– hace explícita la tensión de todas ellas con las ideas modernistas del periodo; la mujer obrera no irrumpe libre de contradicción en el nuevo escenario histórico, sino presa de sus condiciones materiales. Es por eso, dice Olmedo, que Natacha nace con una identidad confusa, «su personaje no logra encontrar su definición social, ni ángel ni vampiresa y debe optar por la indefinición de la amante, la perdida» (2014: 133).

Carnés trata de construir un modelo de mujer nueva que se encuentra en tensión con su propia clase social y también con la clase dominante. Es una figura a medio camino sobre la que recae el determinismo social. De ahí que en las descripciones, el personaje de Natacha se distinga física y psicológicamente del resto de obreras que viven en el barrio o trabajan en la fábrica: ella posee una serie de cualidades (belleza, melancolía, tristeza crónica), que la elevan por encima del conjunto vecinal y laboral, a quienes se describe con adjetivos escatológicos para remarcar la suciedad y la falta de profundidad psicológica: «Y las vecinas se preguntaban entre sí en qué fundaría Natalia aquel desdén hacia los otros miserables, sus hermanos, y de quién habría heredado aquel orgullo» (1930: 68).

Natacha es «huraña y seria», se aparta del grupo y se remarca su individualidad. La protagonista no experimenta el hermanamiento con el resto de obreros, aunque sí es consciente del mundo que comparte con ellos. Natacha no está pensada para explorar las posibilidades del cooperativismo obrero, sino que moviliza la frustración, la rabia, el hastío y la miseria que sufre la mujer obrera, oprimida por el entorno. Las quejas de Natacha se dirigen hacia todas partes; se queja de las mujeres burguesas (del abuso de poder de la oficiala) y de las propias compañeras, que en lugar de ayudarse se perjudican entre ellas: «A Natalia le simpatizó [Almudena] porque no se burlaba de ella, como las otras, cuando se pinchaba o se machacaba los pies al mudar de un lado para otro el enorme costurero los días de limpieza» (1930: 45).

Carnés construye un relato individual de la mujer obrera que sufre la violencia doméstica y laboral en solitario, pero que, en ocasiones, deja aflorar la conciencia de clase: «Las pobres como ella no podían aspirar a más que a pobreza. ¿Que aquello era sembrar miseria? ¿Y qué? En sembrar consistía lo único bueno de la vida. Natalia calló otra vez. Tenía razón Almudena; ella no podía aspirar a otra cosa que no fuese el destino del proletariado: sembrar miseria» (1930: 97).

La percepción individual de pertenecer a la clase explotada se acentúa sobre todo cuando comienza a vivir con don César. La protagonista abandona la fábrica y en las conversaciones que mantiene dentro de la casa con el patrón empieza a dar rienda suelta a su rabia de clase:

> Sí. Es la Kabila[6]. Un barrio muy sucio. Casi todos los que viven ahí son gentes de la peor calaña. Cuando la huelga de agosto, hace unos cuantos años, ¿se acuerda?, hubo muchos saqueos y muchas desgracias. Pues los hombres y las mujeres de la Kabila fueron de los primeritos en echarse a la calle. Ellas eran las primeras en dar «mueras» y en arramblar con todo lo que podían. Rompían los alambres del teléfono y hacían detener los tranvías. Son una gente muy bárbara. –¿Por qué? Hacían bien. ¿Iban a dejar que sus hijos se muriesen de hambre, mientras dentro de las tiendas se almacenaban los comestibles? ¡Yo hubiera hecho más! –¡Anda! ¡Resulta que nos va a salir revolucionaria la señorita! –Usted qué sabe lo que es la miseria… Venga usted; vamos para allá (1930: 150).

A pesar de la distancia que muestra con los vecinos de su barrio y con las trabajadoras de la fábrica, Natalia defiende sus intentos de rebelión frente a la postura conservadora de don César. En la confrontación con él aflora su conciencia. Luisa Carnés crea así un personaje en tránsito permanente que rechaza y condena la miseria de su entorno, pero también reconoce la línea divisoria de explotación que la somete a ella y a toda su clase social. Es por eso, creemos, que Natacha no permanece constreñida en los moldes de representación: ni responde a la imagen prototípica de la obrera revolucionaria, ni a la caracterización de una trabajadora desclasada. Es, sobre todo, un espacio ficcional para ver cómo una mujer obrera evoluciona a través de la contradicción.

Así, al tiempo que Carnés aleja a su protagonista de los moldes de conducta preestablecidos, también la distancia de los lugares comunes de la

6. «Aunque el nombre utilizado en la novela no identifica un espacio concreto de la ciudad, las difíciles condiciones de vida de sus habitantes y su marginación bien habrían podido aplicarse al extrarradio cercano al barrio de los Cuatro Caminos, donde residía Carnés, así como a La Guindalera, Ventas o los terrenos colindantes al arroyo del abroñigal» (Plaza, 2019: 22-23).

feminidad: Natacha no se comporta acorde a su género ni a su clase social. Es distinta de su compañera de trabajo, Amparo, quien representa un comportamiento ejemplar y una voluntad constante por adecuarse a las normas laborales y a la convivencia matrimonial. La hurañez y la tristeza crónica le permiten a Natacha reivindicar su autonomía como mujer y elaborar un discurso crítico con los condicionantes que la limitan.

Carnés amplía de esta forma la imaginación política sobre la mujer obrera de los años treinta; esto es: construye un personaje complejo de una trabajadora meditativa, afectada y rebelde, aunque su final sea trágico. Así la describe el patrón de la fábrica:

> Él hubiese preferido que ella fuera semejante a aquellas mujeres que esperaban todas las noches la llegada de sus cónyuges, agrupadas y en animada charla, sobre los bancos de piedra de una plaza, alrededor de un quiosco de refrescos, y que, cuando éstos comparecían, se aferraban a su brazo y emprendían el regreso a los hogares lentamente […] y más de una vez se lo había pedido a Natalia. Pero no consiguió que ella saliera a su encuentro ni una sola vez; no «valía» para aquellas largas esperas […] Ciertamente, Natalia no era de aquellas mujeres. Probablemente, a aquellas mujeres las tendría sin cuidado el color del cielo al oscurecerse (Carnés, 1930: 162).

Natalia no era de aquellas mujeres porque no se ajusta a los patrones de representación: ni sigue los cánones del imaginario obrero dominante, ni secunda las pautas de la conducta femenina hegemónica. La protagonista denuncia la pasividad de sus compañeras y la actitud acrítica del destino biológico, pero lo hace siendo una mujer obrera a quien esas mismas condiciones externas oprimen y determinan. Siguiendo una vez más a Iliana Olmedo, Luisa Carnés inicia aquí un recorrido narrativo que tiene como objetivo sumarse a las reivindicaciones ideológicas del periodo y denunciar los escenarios de vulnerabilidad de la mujer; pero esta segunda novela lo hace con todas las tensiones a cuestas. Natacha, al ser uno de los primeros *eslabónes* de la propuesta emancipadora de Carnés en la ficción, es víctima de sus contradicciones, pues está empezando a explorar a través de ella el conjunto de (im) posibilidades que existen[7].

La familia, la fábrica y los hombres: tres focos de hostilidad

En la construcción del personaje resultan fundamentales los tres focos de hostilidad que Natacha denuncia y que terminan, al final, determinando su

7. Para establecer una comparativa con el personaje de Matilde en la siguiente novela, véase: Lucía Hellín Nistal (2019), Cristina Somolinos (2015) y Ángela Martínez Fernández (2022).

existencia: la familia, la fábrica y los hombres. Todos son factores externos que cortocircuitan con la supervivencia de la protagonista. Así, en primer lugar, Natacha reconoce a la familia como un espacio de profundo malestar. En numerosas ocasiones, describe cómo la miseria económica y cultural crea personas adolecidas y soeces, presas de un ambiente plagado de brutalidad y falta de cariño. La caracterización negativa de la familia viene representada por el personaje de su padre, Berto, un ex guardiacivil violento y alcohólico, y por la madre, Natalia, una mujer adolecida por todos los pesares y las desgracias. Unos pesares, dice el narrador (o la narradora), que están provocados por el estado de precariedad en que viven. Para la protagonista, sus padres son «una soga al cuello» que acentúa la angustia vital. Sobre todo la madre, quien –víctima de un matrimonio fallido– vuelca la frustración y el malestar existencial sobre su hija.

Sin embargo, la narración lleva a cabo un doble señalamiento: Natacha es consciente de la opresión del espacio familiar, pero también sabe que este se encuentra determinado por las condiciones económicas de miseria obrera. Es consciente de que todo eso tiene una relación directa con el carácter y el comportamiento de sus padres. Así que, al mismo tiempo, Natacha se queja de la familia, pero la inserta en el espacio de dominación. Ella sufre el trato hostil de la madre y del padre, pero estos sufren la miseria de su clase social, que les va agriando el carácter y asfixiándolos.

Desde el entorno familiar, Natacha transita hacia el segundo escenario de hostilidad: la fábrica. Al cumplir los doce años, el padre decide que la joven debe cooperar económicamente y resignarse a abandonar los estudios: «No hay más remedio» (1930: 39). En el prólogo a la novela, Antonio Plaza advierte que las condiciones laborales de las sombrereras, durante la época en que Carnés trabaja y escribe, suponen un desgaste físico significativo, ya que «sus jornadas […] podían llegar a las doce horas, con dos de descanso para comer [y] eran resarcidas con salarios bajos» (2019: 13). La obligación de tener que incorporarse al trabajo añade un matiz importante al debate sobre la mujer nueva que tiene lugar en esos años: Natacha no puede elegir el espacio laboral como un elemento emancipatorio, sino que está abocada a la fábrica, debe entrar en ella sin más opción, y por tanto está destinada a la explotación del patrón: «Y la enseñó el camino del trabajo, que es tan largo y penoso como el de la vida» (1930: 40). El trabajo no se elige como una herramienta de liberación –como planteaba el feminismo burgués–, para la mujer obrera es un destino inapelable que perpetúa las dinámicas de violencia que la someten.

La entrada de Natalia en la fábrica quiebra su infancia. Constancia, corrección y un sueldo bajo determinan su entrada en la edad adulta: «A los

catorce años supo que el mundo sólo es miseria y dolor» (1930: 48)[8]. El universo de la fábrica aparece como un espacio hostil para la mujer-adolescente que, además, interviene en su desgaste físico, afectando directamente a su salud: «Después estaba la sala del planchado mecánico, que olía intensamente a goma, y donde se respiraba siempre una atmósfera espesa y cálida […] La hija de Natalia y Berto tardó en habituarse a aquel medio ambiente» (1930: 42). El trabajo en la fábrica posee un ecosistema propio donde los olores, las rutinas y el esfuerzo manual configuran una atmósfera perjudicial para la salud de las obreras[9].

Para la protagonista, el espacio de trabajo es una enorme cadena de montaje donde los malestares y los cuerpos se van fundiendo y desgastándose: «Luego dejaron de fijarse [en Natacha] […] como si nada hubiese cambiado en el obrador; como si a su cadena de esclavas hubiese sido agregada un eslabón más» (1930: 47). Sin embargo, la fábrica no es solo un lugar de explotación, sino también el espacio donde la comunidad obrera es posible. De ahí que dentro de la fábrica tenga lugar, por primera vez, el discurso antiburgués de Natalia:

> –No– dijo Natalia–. Vendrán aquí a ver como se divierten 'las chicas' de la fábrica, y no se sentarán porque las sillas 'son demasiado bajas', y al pasar cerca de las máquinas se apartarán 'por la grasa', y nos mirarán desde los agujeros de sus impertinentes como a unos bichos raros, y se marcharán pronto, porque les mareará el jaleo y les asustarán las bromas de los planchadores, y el humo de los cigarros baratos, y el olor de la goma cocida, y el azufre del taller… (1930: 94).

La protagonista reconoce la existencia de la distancia de clase y la enuncia, incluso, con rabia. La fábrica es, pues, un lugar de explotación, pero también el espacio donde las obreras se encuentran y pueden tomar conciencia de su

8. «Aquél no era su mundo. Aquélla no era su vida, la vida que había conocido hasta entonces. Su alma se rebelaba contra aquellos sentimientos y aquellas frases que entreveía vagamente. Cada día sabía una cosa nueva. Cada palabra causaba un nuevo rasguño al velo de su inocencia. Y Natalia temía, y a cada paso que daba en aquel camino nuevo en que la colocara la vida, a cada descubrimiento que ella hacía, se replegaba en sí más y más, y cerraba los ojos del entendimiento para volver a la bendita ceguera de la inocencia. ¡Qué asco! ¡Qué asco!» (1930: 46).

9. Por cuestiones de espacio, dejamos para otro trabajo el análisis de las similitudes que esta novela presenta con *La tribuna* (1870), de Emilia Pardo Bazán. También en ella, entre otras cosas, la fábrica se describe a través de sus efectos biopolíticos, en relación con las condiciones sanitarias deficientes de los puestos de trabajo que desgastan la salud de las obreras. Usamos la noción foucaultiana para referir a las consecuencias que sobre la salud de las trabajadoras tiene la gestión política de lo laboral. Para más información sobre el concepto, véase: Michel Foucault (1979); Faber Hernán Alzate Toro (2009); Francisco Ávila Fuenmayor, Francisco y Claudia Ávila Montaño (2010).

posición en el mundo. Esa apertura a una conciencia obrera emancipadora, que es todavía incipiente en *Natacha*, adoptará mayor protagonismo en *Tea rooms: mujeres obreras*.

Y es en la fábrica, precisamente, donde tiene lugar el tercer foco de hostilidad: los hombres y, en general, el sistema heteropatriarcal. Siguiendo a Plaza, las sombrereras y «otras muchas trabajadoras se veían habitualmente sometidas a diferentes tipos de acoso, dentro y fuera del trabajo, y así lo recogían informaciones periodísticas» (2019: 14). En *Natacha*, los hombres constituyen el eje central de violencia para la protagonista: el padre, los compañeros de trabajo y el patrón-marido son elementos de represión que subalternizan a la mujer. La obra confecciona así un catálogo de hombres que perjudican a Natalia y al resto de obreras en el espacio doméstico y en el laboral.

Berto arruina a su madre y la condena a una vida de ademanes autoritarios; los compañeros de la fábrica no son «camaradas» o miembros de una clase social compartida, sino personajes «groseros» que tocan el cuerpo de las mujeres en los rincones ocultos del entorno laboral: «Los hombres eran como su padre, o don César, o aquellos cochinos de la fábrica, que siempre tenían dispuestas las manos al atrevimiento y la lengua a la obscenidad» (1930: 51).

Además, la protagonista también se muestra reacia a ciertas instituciones o rituales de género: por eso rechaza el matrimonio (como lo hará más tarde Matilde en *Tea rooms*). En los primeros capítulos, cuando el patrón intenta convencerla para que acepte casarse con él, Natalia le dice: «–Porque no siento la necesidad de redimirme, como usted dice. –¿Eres feliz con tu abrigo de entretiempo y tu media ración? –No creo que sería mucho más dichosa por llevar unas pieles encima. Bueno… Ya debe de ser muy tarde» (1930: 121). No existe en ella una sumisión desde el inicio –como la que aceptan sus compañeras–; se resiste a asumir el matrimonio como un trampolín de ascenso social. Solo la huida de Gabriel Vergara hacia el pueblo y su desengaño amoroso provocan que acepte, por inercia y sin convencimiento, la proposición de don Pedro.

No obstante, la convivencia no consigue paliar su sufrimiento; al contrario, la soledad y la tristeza no mutan en ella al «formar parte» de otra clase social, sino que se acentúan. Así lo muestra Natalia en el monólogo interior más extenso de la novela (2019: 165-169), donde explica cómo la unión con el patrón agrava su hostilidad hacia los hombres. Entre el arrepentimiento y el juicio moral, la protagonista lamenta haber aceptado el trato y asume que

es plenamente infeliz[10]. Es en este punto cuando el odio y la aprensión física hacia los hombres se acentúa: Natalia no puede soportar los intentos del patrón por tocarla o besarla. Con una retórica similar a la que usaba Clarín en *La Regenta* para narrar la escena final de Ana Ozores[11], la protagonista de Natacha describe la boca de don César desde el más absoluto rechazo:

> Natalia tiene la impresión de ser besada por un chicuelo de boca ancha y carnosa que tuviese los labios pringosos de fruta ácida. Y en el coche, que también parece más reducido que el primer día, los evita cuanto le es posible; se repliega, hurtando el rostro bajo el sombrero. «Me duele la cabeza horriblemente». El viejo la oprime las piernas entre las suyas y la mira. Sus miradas son bovinas, húmedas y torpes, como sus besos. (1930: 135).

La relación que establece con el patrón es huidiza y contaminada por la repulsión física hacia don Pedro. En palabras de Iliana Olmedo: «La visión de la sexualidad masculina siempre es negativa» para Natacha (2014: 135). En un segundo plano, la novela presenta escenas paralelas que reafirman la idea de los hombres como sujetos hostiles. Así, se cuenta la historia de Ezequiela, una de las obreras de la fábrica, a quien «el hombre con quien viviera desde hace muchos años antes la abandonó, al insinuarse la enfermedad fatal» (1930: 52). Y lo mismo sucede con Almudena, que se distancia de la protagonista y desaparece de la fábrica cuando contrae matrimonio con un hombre al que Natalia considera un impedimento entre ambas: «Almudena ama. Almudena despierta (¿duerme?). Y Natalia se habitúa a recorrer sola su camino cada día […] Otro día, si quieres, mujer; como viene ése y no le gusta esperar… ¿Ese? ¡Claro! Ya siempre estará ése entre las dos» (1930: 99).

10. «Pero ¿es vivir eso que yo hago todos los días? ¿Es vivir levantarse y comer y mirar las clavellinas del jardín, que no acaban de brotar nunca, y aguantar los besos de ese hombre (¡no es malo el pobre!) y dormir?… ¿Es eso vida? No sé; no sé… Ahora no hay más que tierra, delante de mí; tierra y cielo, y este sol, este sol… […] Yo me compadezco de todas las miserias. Pero ¡esto es tan poco! […] ¡Dios mío! ¿soy yo mala? Marchar con un hombre extraño; abandonar la casa de los padres, ¿es ser mala? ¿Estaba yo obligada a seguir aquella vida miserable? ¿Es que había otro medio de salir de aquella miseria? Resignarse a morir en un rincón, con la mano extendida, ¿es eso la bondad? No; eso es cobardía. Pero ¿y esto? ¿Y aguantar las caricias?… ¡Qué asco! Cada día tengo más asco de él… y de mí. ¿Cómo pude yo?… No sé. No lo sabré nunca. Yo sentía que era muy desgraciada entonces, pero ahora no soy más feliz. Únicamente que he variado de postura» (1930: 165-169).
11. «Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: y por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios. Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo» (En Oleza, 1992: 598).

El hombre desactiva la colectividad femenina y es el principal foco de violencia y comportamientos desagradables, incluso en los detalles más cotidianos: «Natalia se insertó en la calle del Rosario. Al pasar ante la puerta del cuartel, la sisearon unos soldados» (1930: 110). La imagen peyorativa de lo masculino se extiende desde el hogar familiar hasta la fábrica y la calle. Los hombres no son un elemento de liberación, sino todo lo contrario: su presencia desagrada a la protagonista y también los códigos culturales que giran a su alrededor (especialmente el matrimonio). Por eso Natalia no deja de repetir una y otra vez: «¡Yo sé que la vida es una miserable porquería, y los tíos unos canallas todos…!» (1930: 54) y más adelante: «¡Los hombres!… ¡Unos puercos como don César, como los de la fábrica! ¡Qué asco!» (1930: 55).

A medida que avanza el relato, los tres espacios de hostilidad que rodean a Natalia doblegan su carácter y enfatizan la tristeza huraña que la recluye en sus pensamientos, marcados por la pena y la rabia ante un mundo que atrofia el corazón de los pobres: «Pero no decía nada en casa. El contacto con el taller agudizó su hurañez nativa, y cuando llegaba a casa, por las noches, cenaba en silencio y se acostaba, sin apenas haber desplegado los labios» (1930: 47). Desde los doce hasta los veintidós años, su carácter se moldea en el entorno familiar y laboral (mayoritariamente masculino) y desde ahí aprehende la condición fatal de su clase social: «El mundo es una gran miseria. La vida es un gusano gigante que mina la miseria del mundo» (1930: 50)[12].

Así, la protagonista acaba adoptando una expresión que repite incansablemente a lo largo de la novela: «¡Qué asco! ¡Qué asco!» (1930: 51)[13]. Todo lo que la rodea le da asco: la miseria y el mundo masculino de violencia que la oprime. El estado solitario y depresivo de Natalia va forjando su autoconciencia; por eso afirma que «le duele» la precariedad. Como ocurrirá más adelante con Matilde en *Tea rooms*, también Natalia tiene un filtro de pobreza en la mirada que condiciona su modo de ver[14].

12. «Natalia odiaba la penuria, que atrofia el corazón, que exacerba las malas pasiones del corazón humano y hace mártires y criminales. Miró en su derredor y sintió frío, y se recogió más aún en sí, y procuró ahogar sus inquietudes espirituales y adaptarse al sentir de los demás. Pero no pudo evitar que germinara en su alma la semilla de la repulsión hacia el medio ambiente en que vivía, y en particular hacia los hombres –groseros, obscenos–, sus compañeros de trabajo, que no desperdiciaban ocasión de rozarle una pierna o un brazo con su cuerpo al cruzarse por la noche en los pasillos, angostos y mal alumbrados» (1930: 50).
13. [Tras pedirle un adelanto de sueldo a su jefe y que este se propasara físicamente con ella, tocándola (le da quinientas pesetas)]: –¡Qué asco de vida! ¡Qué asco de todo!» (1930: 77).
14. «Y lloraba algunas veces (raras) por la existencia de aquellos pensamientos y sentimientos que la hacían tan desdichada. […] Y era que en el fondo a Natalia le dolía su

En este punto, Luisa Carnés abre una puerta a lo posible, deja que su protagonista experimente otro modo de estar en el mundo, aunque finalmente fracase. La presencia de Gabriel Vergara y el amor que siente por él debilita la hostilidad de Natalia. El escultor permite que, durante un corto periodo, el peso de las condiciones sociales se suspenda. Aunque al principio Natalia se muestra poco receptiva a hablar con él, después el intercambio entre ambos la desplaza a un lugar de ternura. Un lugar para el que, en realidad, estaba destinada:

> Natalia sintió en sus primeros años una sed infinita de ternura. Natalia nació para amar mucho; pero en casa de los pobres se aprende antes a llorar que a reír; los hijos de los pobres aprenden antes a pedir el pan que los besos, y los padres, acuciados por la necesidad de buscarlo, olvidan aquello por esto; la frialdad aparente de los unos inocula la indiferencia en los otros (1930: 48).

La historia de amor entre la protagonista y Vergara, creemos, no sirve solo como una forma de liberarla de las presiones externas y reconciliarla con esa ternura, sino también como una muestra más de los condicionamientos de clase que la atraviesan. La aparición de Vergara en dos momentos clave de asfixia para Natalia provocan el renacimiento de su voluntad amorosa. El escultor es el único elemento ajeno a la hostilidad masculina y se convierte, por eso, en el confidente de su miseria, en el apoyo amado con el que compartir la intimidad.

Sin embargo, la diferencia de clase y género entre ambos despierta las contradicciones que los separan: «El escultor comprendía que a Natalia le mortificaba que sus miserias íntimas fuesen contempladas, y fingía no advertirlas, y, a veces, llegaba hasta a transigir con las groserías de su patrón […] era como un erudito que, para hablar con un gañán, adoptase actitudes de gañanía por no humillarle con su erudición» (1930: 69). Desde la condición superior del «erudito», Gabriel pone en marcha un conjunto de

---

miseria horriblemente, y procuraba ocultarla bajo glacial indiferencia, con el mismo ahínco que hubiese puesto en ocultar repugnantes lacras fisiológicas; la dolía ser siempre la humilde, y maldecía muchas veces de haber abierto los ojos ante un camino tan angosto y lleno de hendeduras, por el cual se camina difícilmente sin asirse a algo sólido. Natalia padecía ante aquel destino suyo, ante la impotencia de su pobreza, que la obligaba a caminar por el mundo con los brazos en cruz sobre el pecho, inmóvil ante lo adverso y espantada por la actitud resignada de su madre, cuyos ojos había ido enturbiando el fuego de constantes lágrimas, cuya voz habían tornado quejumbrosa las lamentaciones, y cuyo espinazo se encorvaba hacia la tierra, como el de los mendigos. Natalia se contemplaba en la decadencia materna, y se rebelaba con angustia: «¡No! ¡Nunca!» Levantaba muy alta la cabeza y pisaba recio, como si fuese a enfrentarse con su destino y a machacarle bajo sus pies; como si bastase para vencer a una existencia mísera gritar: «¡No!» y dirigir miradas retadoras al sol» (1930: 67).

consideraciones acerca de la mujer que, aunque violentan la condición libre de Natalia, no frenan el enamoramiento de la protagonista: «Te quiero y te odio. Te apretujaría así, muy fuerte, hasta hacerte morir. Me das asco y te adoro, Natacha» (1930: 184). Gabriel sostiene un discurso sobre la pureza y la castidad de la mujer, es el sujeto «salvador» que libera a la protagonista de la suciedad y la miseria:

> –Sí; porque lo eres; lo eres tanto como esas pobres desdichadas que andan por las esquinas en la noche a la caza de hombres; sólo que tú has tenido la suerte –si se puede llamar suerte a eso– de dar con un cerdo bien cebado; pero eres igual de zorra que las otras: igual, igual… […] Porque te quería entonces como ahora; igual; ayer, que tus labios eran puros, como hoy, que están manchados. Igual virgen que ramera. […] –Sí; lo eres, Natacha de mi vida; lo eres; y todos lo dicen, todos. Ya hasta tu tía reniega de ti, y pone un preámbulo idiota para que no la vean contigo por la calle, porque tu presencia mancha. […] Yo beso esta boca, la beso así. ¿Ves?, así, y la quito toda impureza (1930: 196-197).

Vergara juzga la relación de Natacha con don Pedro y se ofrece a liberarla de la suciedad, de la condición de prostitución en que se encuentra. El escultor sostiene un discurso sobre la moralidad cristiana que condena a la protagonista, pero que también puede liberarla del pecado[15]. En este sentido, es en la relación extramatrimonial, ya en la cabaña del pueblo, donde afloran con mayor presencia las tensiones sobre la sexualidad masculina y femenina. El descubrimiento de la infidelidad tiene consecuencias distintas para uno y otro. Siguiendo a Olmedo, la novela denuncia «una masculinidad basada en un sentido fuertemente patriarcal, en el que las acciones masculinas extramaritales se vuelven lícitas por ser parte de una normalidad establecida socialmente y por eso se juzgan con distinto rasero» (2014: 137)[16]. Natalia es juzgada socialmente de forma peyorativa: su tía, Librada, la condena y la expulsa del pueblo.

15. «En la narrativa de Carnés, el deseo femenino es contradictorio, busca su expresión y al mismo tiempo se reprime. Natacha se siente culpable, pero no por ser la amante del capataz sino por poseer un cuerpo que es definido desde la mirada masculina. Así, este personaje plantea el cuerpo como el lugar donde sucede la opresión. […] Aunque Carnés no resuelve el conflicto de la sexualidad femenina, plantea en el personaje de Natacha el deseo femenino y la autoconciencia del cuerpo. Natacha niega ese cuerpo-objeto visto como lo prohibido y reconoce un cuerpo propio que desea. […] En Natacha hay una asociación entre amor y sexo, el erotismo es perjudicial, pero el amor salva» (Olmedo, 2014: 138).
16. «El artículo 105 párrafo primero del Código Civil de 1889, vigente hasta 1931, estipulaba que "las causas legítimas de divorcio son: el adulterio de la mujer en todo caso, y el del marido cuando resulte escándalo público o menosprecio de la mujer"» (Olmedo, 2014: 137).

La puerta que Carnés abre a la posible liberación de Natalia, ese redimirse a través del amor, vuelve a cerrarse cuando son descubiertos. Así, la autora evidencia dos certezas: que su protagonista se vuelve sumisa ante Vergara y pierde el gesto rebelde que la caracteriza, y que resulta imposible convertir el amor con un burgués en una herramienta para la superación de las condiciones sociales. Una vez más, Natalia está llena de contradicciones: la hostilidad y la rabia hacia los hombres se le desmorona con Gabriel, se convierte en un sujeto vulnerable; cerca de él es una mujer feliz, pero sumisa, devota, mientras que en su ausencia se muestra huraña y firme en sus convicciones sobre la explotación de la mujer obrera. Por otro lado, la autora descarta la opción del amor como posible redención de la distancia social y, en este sentido, construye un final determinista.

Un final circular: sobre la tragedia de volver a los sombreros

Natacha relata el encadenamiento de los fracasos de la protagonista, tanto en el ámbito doméstico como laboral y amoroso. Luisa Carnés confecciona una estructura circular que abre y cierra la obra de forma casi idéntica: por eso, en las últimas páginas, Natalia está en la puerta de una tienda de sombreros buscando trabajo, aquejada por la pesadumbre y el hastío, pero con unas condiciones económicas todavía peores, pues no tiene casa y está viviendo de prestado con Almudena.

> Pero esta noche, al abandonar el comercio, sintió un hondo desconsuelo. Acababa de desprenderse de su última joya. Caminaba despacio, sin ver. Había comenzado noviembre, y Natalia se estremecía con frecuencia, zarandeada por el viento áspero, dentro del abriguillo de entretiempo, demasiado endeble. Llevaba tres meses en casa de Almudena. Su cuerpo había enflaquecido un poco, acaso por la mezquindad de los alimentos. […] Mucho ruido por todas partes, y a pesar de ello, nadie; en medio de la muchedumbre, un gran vacío; sobre el ruido, un ancho silencio. […] Su mirada tropieza en la portada de una tienda de sombreros. En el escaparate, amplio, hay una cabeza de cartón pequeñísima, cubierta con un sombrero de fieltro enorme. Natalia se deja llevar, inerme, hacia allí. Empuja la puerta del comercio y entra (1930: 236-242).

En palabras de Iliana Olmedo, la narración está influida por «la visión trágica de la épica rusa» (2014: 73), por eso la protagonista y su entorno están determinados por un «fatalismo social» que evita cualquier desenlace feliz: «En la narrativa de Carnés, la felicidad se torna un ideal imposible, en particular para los pobres» (2014: 73). Retomando las palabras de Frank Kermode (1967), el sentido político del final de *Natacha* responde a una intención política: la autora pretende poner en evidencia el peso que tienen

las condiciones materiales sobre la mujer obrera. El fracaso de Natalia es una metonimia del determinismo que padecen las trabajadoras de los años treinta en sus espacios domésticos y laborales.

Y es un fracaso, parece advertir Carnés, que no puede resolverse desde la individualidad y el hastío personal. La pesadumbre de la protagonista la conduce una y otra vez al lugar de partida y la incapacita para transformar sus condiciones. Por eso no puede rebelarse contra el malestar y siente que no existe salida: «–Sí, la vida; mi vida horrible. Ya la ve usted. Y así desde que nací y hasta que me muera. ¡Si supiera usted cuántas veces he pensado en matarme! […] –Porque ya he vivido bastante, Gabriel. Porque estoy cansada de venir a casa y encontrarme siempre este cuadro miserable y estas caras hurañas que me han enseñado a ser tan así. ¡Yo no quiero vivir más!» (1930: 88).

Natacha supone una evolución con respecto a la novela anterior, la primera, pues en *Peregrinos de[l] calvario* los personajes están sometidos por los designios divinos. Sin embargo, esta vez son las condiciones materiales de existencia las que oprimen a la protagonista (dificultades económicas, incorporación al mundo del trabajo, etcétera). El giro ideológico va acompañado, además, de un uso consciente de la forma literaria. En esta ocasión, Carnés toma la estética del folletín para proponer una denuncia social. El triángulo amoroso entre Lena, Vergara y Natalia es el pretexto para construir un universo narrativo sobre las condiciones fatales de la obrera: «Aunque el triángulo –Natacha-Lena-Gabriel– y las pasiones de los personajes que generan sus conflictos vinculan la novela *Natacha* con el folletín, el relato sólo emplea los recursos del género como pretexto para la denuncia» (Olmedo, 2014: 59).

La estética utilizada se debe, además, a la intención de Carnés, que desea dirigir su obra a un público lector conformado sobre todo por trabajadoras manuales: «Los motores de *Natacha*, la estrategia trágica y el patetismo, se dirigen directamente al lector, en específico, a una lectora obrera que se identifique con Natacha Valle» (Olmedo, 2014: 60)[17].

La segunda novela de Carnés, que ya ha sido reeditada (2019) y llevada incluso al teatro (2025), constituye una narrativa obrera sobre el determinismo de la mujer trabajadora e interviene, así, en las disputas históricas por la imaginación política de la mujer moderna. La obrera Natalia Valle irrumpe como un personaje contradictorio, tensionado, determinado por el género y la clase social de origen. Creemos que su presencia es importante por varios

17. De ahí el precio del ejemplar: «Se vendía a 4 pesetas el ejemplar según el Catálogo de la librería española de 1932» (2014: 65).

motivos: porque desplaza el protagonismo de la burguesa, porque plantea otras formas de entender los debates sobre la emancipación femenina del periodo, y porque sin ella, muy posiblemente, no habría existido la conciencia de clase que después es capaz de sostener Matilde en *Tea rooms: mujeres obreras*.

Bibliografía citada

ALZATE TORO, Faber Hernán (2009), «Foucault: de la biopolítica a la micropolítica», *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*, 8, pp. 97-110.

ARIAS CAREAGA, Raquel (2017), «La literatura de Luisa Carnés durante la Segunda República: *Tea Rooms*», *Cultura de la República. Revista de análisis crítico*, 1, pp. 55-72.

ÁVILA FUENMAYOR, Francisco y ÁVILA MONTAÑO, Claudia (2010), «El concepto de biopolítica en Michel Foucault», *A Parte Rei: revista de filosofía*, 69, pp. 1-6.

CABEZA, Fidel (1930), «Luisa Carnés, la novelista más joven de España», *La correspondencia de Valencia*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

CARNÉS, Luisa (1930 [2019]), *Natacha*, Madrid, Mundo Latino.

CARNÉS, Luisa (2016), *Tea Rooms: mujeres obreras*, Gijón, Hoja de Lata.

FORTÚN, Elena (2019), *Lo que cuentan los niños. Entrevistas a niños trabajadores (1930-1931)*, Sevilla, Renacimiento.

FOUCAULT, Michel ([1979] 2007), *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

HELLÍN, Nistal (2019), «*Tea rooms. Mujeres obreras*: una novela de avanzada de Luisa Carnés», en Martínez Fernández, Ángela (coord.), *Cultura(s) Obrera(s) en España*, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, pp. 269-288.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela y OLMEDO, Iliana (2019), «De la (des)memoria a la sociedad del espectáculo. Descubrimiento, trayectoria y repercusión de la figura de Luisa Carnés» en Martínez Fernández, Ángela (coord.), *Monográfico Cultura(s) Obrera(s) en España*, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, pp. 539-560.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2022), «La potencialidad narrativa de Luisa Carnés. Una propuesta para leer Tea rooms: mujeres obreras (1934), *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 23, pp. 77-105.

MARQUINA, Rafael (1930), «Una nueva novelista. 'Natacha' de Luisa Carnés», *La libertad*, Biblioteca Nacional de España.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela y OLMEDO, Iliana (2023), «*La mujer se abre un nuevo camino, más ancho, más noble*. Últimas perspectivas críticas sobre Luisa Carnés», *Cultura de la República*, Universidad Autónoma de Madrid. En línea: https://revistas.uam.es/crepublica/article/view/18550

OLMEDO, Iliana (2014), *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*, Sevilla, Renacimiento.

PLAZA PLAZA, A. (2010a): «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 25, pp. 95-122.

PLAZA PLAZA, A. (2010b): «Luisa Carnés: reivindicación social y compromiso político en apoyo de la mujer trabajadora (1930-1964)», *Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Santander.

PLAZA PLAZA, A. (2015): «La presencia de Luisa Carnés entre las mujeres intelectuales españolas. Flujos y reflujos de un movimiento plural (1931-1936)», en VV. AA.: *Mujer, prensa y libertad: (España 1883-1939)* (pp. 246-273), Sevilla, Renacimiento.

PLAZA PLAZA, A. (2016a): «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso», *Cuadernos Republicanos*, 92, pp. 67-105.

PLAZA PLAZA, A. (2016b): «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada», en Carnés Caballero, Luisa: *Tea Rooms, mujeres obreras*, Gijón, Hoja de Lata.

PLAZA PLAZA, A. (ed.) (2018), *Cuentos completos: Donde brotó el laurel*, Sevilla, Renacimiento.

PLAZA PLAZA, A. (ed.) (2018): *Cuentos completos: Rojo y gris*, Sevilla, Renacimiento.

SOMOLINOS, Cristina (2015), «Lucha colectiva y emancipación: *Tea rooms*, Luisa Carnés», *Contrapunto. Revista de Crítica Literaria y Cultural de la Universidad de Alcalá*, 18, pp. 4-5.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2010), «Mujer, esfera pública y exilio: compromiso e identidad en la producción teatral de Luisa Carnés», *Acotaciones*, 24, pp. 136-153.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 171-193
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28134

Los orígenes de la heterogeneidad en la poesía española del siglo XXI: inercias figurativas, desarrollos temáticos y oleadas creativas (1997-2006)

The Origins of Heterogeneity in 21st Century Spanish Poetry: Figurative Inertias, Thematic Developments and Creative Waves (1997-2006)

Raúl MOLINA GIL

Autoría:
Raúl Molina Gil
Universitat de València / Universidad de Alcalá, España
raul.molina@uv.es
https://orcid.org/0000-0001-8100-4481

Citación:
MOLINA GIL, Raúl (2025). «Los orígenes de la heterogeneidad en la poesía española del siglo XXI: inercias figurativas, desarrollos temáticos y oleadas creativas (1997-2006)», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 171-193. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28134

Financiación:
Esta investigación ha sido desarrollada con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/069) concedida a través de la Universitat de València y con estancia en la Universidad de Alcalá.

Fecha de recepción: 03/09/2024
Fecha de aceptación: 13/10/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Raúl Molina Gil

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 examina las propuestas poéticas de algunos de los jóvenes escritores que comenzaron a publicar a principios del siglo XXI, justo después de la ruptura interior de la poesía de la experiencia. El estudio de estos poemarios nos permite comprender con más acierto una transición generacional no rupturista, así como analizar las modificaciones estructurales que ello provoca en el campo literario al ser descartada la dualidad centro/periferia como matriz explicativa. Planteamos el inicio de este proceso en 1997, tras la publicación de *Las afueras*, de Pablo García Casado, y de la antología *10 menos 30*, en cuyo prólogo Luis Antonio de Villena reflexiona sobre el cierre de la etapa experiencial. La segunda oleada, ya en el nuevo milenio, es protagonizada por Carlos Pardo, Fernando Valverde y Elena Medel, quienes toman algunos aspectos de las poéticas mayoritarias anteriores, pero los modifican y hacen propios. En tercer lugar, nos detenemos en 2006, año en que Ben Clark y David Leo se hacen con el Premio Hiperión, lo que simboliza la definitiva apertura del campo a las nuevas voces.

Palabras clave: Poesía española contemporánea; campo literario; siglo XXI; ruptura interior; poesía joven; poesía figurativa.

Abstract

This article examines the poetic proposals of some of the young writers who began to publish at the beginning of the 21st century, just after the internal rupture of the poetry of experience. The study of the poetry collections published on those dates allows us to more accurately understand a non-rupturist transition, as well as analyze the structural modifications that this generates in the field after the center/periphery duality is discarded as an explanatory matrix. We propose the beginning of this process in 1997, after the publication of *Las afueras*, by Pablo García Casado, and the anthology *10 menos 30*, in whose prologue Luis Antonio de Villena reflects on the closing of the experiential stage. The second wave, already in the new millennium, is led by Carlos Pardo, Fernando Valverde and Elena Medel, who take some aspects of the previous majority poetics, but modify them and make them their own. Thirdly, we stop at 2006, the year in which Ben Clark and David Leo won the Hiperión Prize, which symbolizes the definitive opening of the field to new voices.

Keywords: Contemporary Spanish poetry; Literary Field; 21st century; Inner rupture; young poetry; Figurative poetry.

Introducción: sobre generaciones, mesías y pluralidades

«Cabría, eso sí, preguntarse por qué
nadie ha conseguido irrumpir, revolucio-
nar o convulsionar» (Reche 2016: 13)

La poesía española se ha fundamentado históricamente en una sucesión generacional constituida a partir de una *retórica de la ruptura*, entendida como «el procedimiento mediante el cual los interesados actores del campo literario establecen diferencias y fracturas con respecto a los miembros y a las estéticas e ideologías literarias de los miembros de la generación inmediatamente anterior, con la finalidad de establecer una distancia que les permita proponer una 'nueva' práctica poética» (Molina Gil, 2020a: 48). Sin embargo, este modelo no es aplicable a nuestra contemporaneidad por una serie de aspectos que a continuación resumimos muy brevemente, pero que pueden encontrarse desarrollados en numerosa bibliografía reciente (Iravedra, 2022; Molina Gil, 2020b y 2022; Pagán Marín, 2024 o Rodríguez-Callealta, 2017 y 2019).

En primer lugar, en torno al año 2000, la crítica trataba de discernir sobre quiénes iban a ser los principales poetas españoles del cambio de milenio, como demuestran buena parte de las antologías publicadas en esas fechas. Sin embargo, el cariz «programático» (Ruiz Casanova 2007) o «fundacional» (Iravedra, 2022) de alguno de estos compendios pronto se demostró incapaz de modificar el relato de un campo literario que estaba dejando de lado la

legitimación de una corriente estética e ideológica concreta y había comenzado a tender hacia la variedad de tendencias. Así lo demuestra el fracaso de los rótulos propuestos: como «generación del 99» (García Martín 1999), «generación del 2000» (Villena 2010) o «generación del 2005» (Plaza 2005).

En segundo lugar, como bien apuntara Juan Carlos Reche, la crítica esperaba la llegada de un mesías, una suerte de gran poeta que, con un libro revolucionario y rupturista, hiciera evolucionar eso llamado poesía española actual para poder explicarla y encajonarla (2016: 10). Sin embargo, la caída del modelo grupal-generacional nos invita a abandonar los antiguos dualismos y a pensar el campo como una «generación sin centro» (Rodríguez-Callealta 2017: 47), definido por la ausencia de una tendencia dominante y por el carácter silencioso de su irrupción, lo que provocará un desconcierto en la crítica literaria (Rodríguez-Callealta 2017: 47).

En tercer lugar, los y las poetas jóvenes no son presentados en sociedad de forma conjunta, sino que acceden al campo poético en oleadas. En este sentido, algunos libros (publicados en su mayoría gracias a diversos premios) van abriendo camino para que la juventud creadora entre progresivamente en el campo literario. Entendemos la existencia de una primera oleada entre 1997 y 2001 (esto es, entre la publicación la antología *10 menos 30* y del poemario *Las afueras*, de Pablo García Casado, y los primeros libros de Miriam Reyes, Ariadna G. García, José Luis Rey, Carmen Jodra, Rafael Espejo, Vanesa Pérez Sauquillo, Fruela Fernández, etc.); una segunda entre 2002 y 2005 (que se desarrolla tras la publicación de *Mi primer bikini* y se sostiene en segundos libros de autores como los ya citados o como Carlos Pardo o Andrés Neuman y en los primeros de algunos nuevos poetas jóvenes, como Fernando Valverde); y una última que alcanza desde 2006 hasta 2011 (esto es, desde la consecución del Hiperión por David Leo y Ben Clark, hasta la publicación de *Tenían veinte años y estaban locos* y la creación del Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández, que contribuye a la institucionalización definitiva de la juventud creadora). En definitiva, habitar un panorama poético que ha ido conformándose durante más de una década también ha potenciado su propia heterogeneidad, pues, ante la no emergencia de ese «poeta mesías» del que hablaba Reche (2016), las formulaciones estéticas y temáticas tienden a dispararse, ya que no existe un modelo de referencia que deba ser seguido para tener ocasión de acceder a posiciones favorables del campo a través de premios, reseñas, inclusiones en compendios, etc.

El trabajo, por tanto, es el de pensar en y desde la pluralidad para interpretar esta realidad heterogénea y muy poco predecible en la que conviven muy diferentes materializaciones poéticas y muy diversas ideologías literarias

que han descartado la tradicional retórica de la ruptura como herramienta de acceso al campo literario.

Oleada primera: cantos generacionales al filo del milenio

A finales del siglo XX, pareciera que la crítica debía responder a la cuestión sobre quién o quiénes iban a comandar la poesía reciente, una vez el paradigma experiencial entró en una fase de «ruptura interior» (Villena, 1997). Podemos estar más o menos de acuerdo con esta dispersión hacia el *dirty realism* y el «nuevo simbolismo» (Muñoz, 1998) que plantea Luis Antonio de Villena; podemos poner en tela de juicio el intento de construir una ruptura sin ruptura que, en el fondo, perpetuara un *statu quo* realista que venía gestándose desde mediados de los ochenta; y podemos argumentar que el poder continuó acumulándose en las mismas esferas, a pesar las vaticinadas quiebras. No podemos, sin embargo, dejar pasar que había algo que se estaba moviendo en los procesos de acumulación de capital simbólico y económico que requiere mirar y analizar el papel de la toma de posición de los jóvenes poetas en el campo literario.

Antes del cambio de milenio, *Las afueras*, de Pablo García Casado (1997), fue probablemente el primer libro de un autor joven que irrumpía con la etiqueta de «generacional». El volumen se acerca a las tradiciones del *dirty realism* estadounidense (materializadas por Iribarren o Wolfe en España) y plantea unas composiciones conformadas por dos bloques estróficos de tres versos cada uno, más un verso de cierre independiente que suele dar un giro paradójico o irónico, tal y como ha destacado Félix Moyano Casiano (2018). En 2001 vio la luz *El mapa de América*, en cuyas páginas los recodos cordobeses se abren hacia la periferia y el extrarradio estadounidenses en un viaje de lo local a lo *glocal*. El lenguaje del poeta sigue siendo duro y mordaz, incluso antipoético, si lo comparamos con las corrientes mayoritarias: «luego casas pequeñas negros fábricas del extrarradio / y luego los sembrados los pequeños regadíos la autopista / el límite del estado y luego américa» (2001: 21). No hay aquí asideros ni atisbo de gesto mesiánico salvador alguno, pues no hay redención posible cuando el yo lírico se ubica en el centro mismo del capitalismo. Para facilitar esta comunión con el lector, las composiciones de *El mapa de América* se nutren de las reglas del séptimo arte, como demuestran «Travelling» o «Ford». Citamos este último:

como un oso que despierta del letargo
nuestro ford va derritiendo la nieve del parabrisas
pongo las maletas en el asiento trasero repaso el mapa de carreteras

ahora llegas tú medio dormida
sin pintar sin arreglar rota por la noche pasada
una noche de preguntas de miedo de ropa que entra

y sale de los armarios una noche de nevera desconectada
pero hoy es distinto y te sientas a mi lado como antes cuando viajábamos sin prisa
a través de bosques y maizales en esas noches
de faros encendidos en busca del océano

el ford asciende lento por la colina
quiero viajar al sur al sur de todos los proyectos

Como se aprecia en el ejemplo anterior, en *El mapa de América* ya no hay homogeneidad estrófica, sino que los versos se amplían, quedando subordinado el patrón métrico a lo narrativo. A pesar de estas diferencias, ambos, como dijera López Guil (2019), conforman una suerte de díptico: una primera fase de dominio de la técnica que da paso a una mayor eficacia comunicativa. El propio García Casado así lo afirmaba: «Soy un poeta de escritura realista al que interesa más la comunicación que la expresividad» (1999: 47).

Otra interesante cala en estos años es Carmen Jodra (1980-2019), que abrió un pequeño resquicio en las puertas del campo y llamó la atención de la crítica en 1999 cuando ganó el Premio Hiperión con *Las moras agraces*. La poesía de Jodra no era, por así decirlo, excesivamente rupturista ni vanguardista, pero tampoco se dejaba reducir a los moldes figurativos mayoritarios basados en la narración de la experiencia (habitualmente urbana) de un sujeto lírico que establece relaciones directas con el autor-poeta. En *Las moras agraces* se canalizan los mitos greco-latinos y se revitalizan para explicar el presente, pero en dicho gesto culturalista no hay voluntad de escape, sino de comprensión de la triada yo-mundo-ahora en la que «No se percibe […] necesidad de enmascaramiento, sino la aceptación de una validez discursiva en la referencia culta» (López Vilar, 2020: 232). Ello se da en poemas como «Duelo homérico», enmarcado en el instante en que Aquiles conoce la muerte de Patroclo. La recuperación del mito (del elemento universalmente reconocido) permite a Jodra glosar el sentimiento de pérdida, como también sucede en «Cumpleaños feliz», una clara relectura del tópico del *tempus fugit* sostenida en referencias a Británico, Domingo Savio, Antínoo, Adriano o Claudio (Jodra 2020: 59).

El temor por la muerte y por el transcurrir del tiempo deja paso al placer en «Anacreóntica» (2020: 28), que guarda intertextualidades con textos de Safo (López Vilar, 2020: 238-239), o en la serie «Concupiscencia», conformado por tres sonetos colmados de referencias a sucesos sexuales de la antigüedad clásica. *Las moras agraces*, por tanto, escapa de los corsés grupales de las poéticas de los noventa, pues sus referentes y su lenguaje se anclan en la tradición clásica y se subordinan perpetuamente a su relectura y actualización. El culturalismo no es aquí fin, sino medio, esto es, posee un valor instrumental y decisivo para la construcción del mundo de la poeta y para su autopercepción en el seno de lo social. Jodra viaja al pasado clásico, pero no lo habita, sino que lo trae al hoy y con sus referentes denuncia el presente. Un claro ejemplo de ello es «Divertimento erótico», poema en el que presenta la violación de Leda por parte de Zeus para describir una escena cuya dureza es denuncia de la situación de la mujer en la historia y en su contemporaneidad. En palabras de Antonio Merino, Jodra protesta contra los modelos patriarcales mediante la ironía (2015: 390) a través de un yo lírico que observa la escena, pero no se limita a su visualización museística o neutra, sino que opina e interviene para desmontar el discurso patriarcal:

> Un gemido doliente entre la alheña,
> un rítmico suspiro en el helecho,
> musgo y pluma por sábana del lecho,
> por dosel hoja, por almohada peña,
>
> y la lujuria tiene como seña
> violar mujeres y violar derecho
> y ley y norma, y un hermoso pecho
> sabe el pecado y el pecado enseña.
>
> Trasciende de la fronda un olor suave
> a sagrados ungüentos, y una queda
> música, contenida y cadenciosa,
>
> y el blanco cuerpo de la bella ave,
> y el blanco cuerpo de la bella Leda,
> bajo el peso del cisne temblorosa.
> (Jodra 2020: 21).

El año 2000 nos ofrece las obras de Esther Jiménez (*Mar de Pafos*) y de Luis Melgarejo (*Libro del cepo*), sin embargo, fue mucho más prolífico el 2001, gracias a *Un evangelio español*, de José Luis Rey; *Círculo vicioso*, de Rafael Espejo; *Una interpretación*, de Joaquín Pérez Azaústre; *El laberinto azul*, de Juan Carlos Abril; *Círculos*, de Fruela Fernández; Estrellas *por la alfombra*, de

Vanesa Pérez Sauquillo; *Napalm. Cortometraje poético*, de Ariadna G. García; o *Espejo negro*, de Miriam Reyes.

Estos tres últimos desarrollan una estética diferenciada de los moldes mayoritarios a partir de una dicción dislocada y alejada de los modelos más tradicionales, así como unas temáticas que comienzan a cobrar protagonismo y que serán fundamentales en décadas posteriores: hablamos de la lucha feminista, que copa los versos a partir de reflexiones sobre la maternidad, la menstruación, la crítica al patriarcado, etc. Valgan, como ejemplo, estos explícitos versos de Miriam Reyes:

> No alimentaré a nadie con mi cuerpo
> para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo.
>
> Por eso sangro y tengo cólicos
> y me aprieto este vientre vacío
> y trago pastillas hasta dormirme y olvidar
> que me desangro en mi negación.
> (Reyes 2001: 34)

Esta primera oleada de nuevas voces, prolongada desde 1997 hasta 2001, nos pone sobre aviso de algunos detalles actualmente centrales para comprender el funcionamiento del campo español poético de las últimas dos décadas. En primer lugar, la separación entre los jóvenes y las prácticas experienciales mayoritarias, sobre todo en lo referente al tono y a las temáticas; menos marcada, eso sí, en la estructura enunciativa, pues, aunque no imita del todo el monólogo dramático al modo experiencial (basado en la conexión autor-hablante lírico-protagonista del poema, que Iravedra llamó «ficción autobiográfica» [2008]), tampoco propone un alejamiento radical del mismo. En segundo lugar, la vindicación de temáticas notablemente politizadas, acordes a la cada vez más tensionada situación sociopolítica: la turbadora imagen de la urbe capitalista en García Casado o la reivindicación feminista en Jodra y Reyes (extensible a autoras no tratadas por motivos de espacio, como Ariadna G. García o Vanesa Pérez Sauquillo). Y, en tercer lugar, la ganancia progresiva de peso y de espacio de las voces autoriales femeninas. Finalmente, y a pesar de que esta primera oleada permite dar a conocer algunos nombres jóvenes que preparan el camino para quienes vendrán en años posteriores, todavía no observamos una ruptura manifiesta y explícita con las formulaciones anteriores, sino una suerte de continuación figurativa con ciertas renovaciones no estructurales. Dice, en este sentido, Araceli Iravedra que no pocas declaraciones de los poetas de lo que ella denomina «generación deshabitada» desvelan «su voluntad polémica respecto del figurativismo hegemónico de la generación precedente, sin que ello signifique matar a unos padres –los más jóvenes

de aquella– que más bien se perfilan como admirados hermanos mayores» (2022: 31).

Oleada segunda: Carlos Pardo, Fernando Valverde y Elena Medel

Luis Bagué Quílez señaló 2002 como un punto de inflexión para la poesía tras la publicación de *El tobogán* (Andrés Neuman), *Desvelo sin paisaje* (Carlos Pardo) y *Mi primer bikini* (Elena Medel), en los que se advierte cierta distancia con respecto a las sensibilidades y sentimentalidades anteriores (2012: 21). A esta nómina podríamos añadir a Raúl Quinto (*Grietas*), Josep M. Rodríguez (*Frío*) o Bruno Mesa (*Nadie*), e, incluso, a Fernando Valverde (*Viento favorable*). En las páginas que siguen, vamos a focalizar en tres de ellos: Carlos Pardo, por ofrecer una propuesta experimental, poco común entre las voces jóvenes de principios del nuevo milenio; Fernando Valverde, por la relevancia que para parte de la crítica ha tenido su posterior recorrido, dentro de los cánones del realismo experiencial transmutado en humanismo solidario y poesía de la incertidumbre; y, finalmente, Elena Medel, cuya increíble juventud en 2002 fue una soplo de aire fresco que, de nuevo, llevó a la crítica a hablar de *Mi primer bikini* como un canto generacional.

Carlos Pardo publicó *Desvelo sin paisaje* en 2002 en la valenciana Editorial Pre-Textos (II Premio de Poesía Emilio Prados), siete años después de su primera y clarificadora entrega, *El invernadero* (finalista del X Premio Hiperión). La poética de Pardo nos traslada «a la ruptura de la linealidad, a la mirada reticular y al fragmentarismo, que, si no apunta a la negación del sentido, lo hace a la constatación de su inestabilidad y evanescencia» (Iravedra 2016: 153). Ello se materializa en un sistema de elipsis y de alusiones veladas a través de las cuales se construyen unas composiciones fragmentarias sostenidas en una yuxtaposición de imágenes irracionales: la luz es «ligera y fiel», «el perdón / obsceno luce un quiste», las quejas son «vegetales» y los sentimientos «como el aire, están llenos de microbios» (2002: 9).

La escritura de Carlos Pardo se nutre de cesuras, salientes y recortes, hasta quebrar deliberadamente su música con el fin de obtener gélidas instantáneas que recuerdan, en ocasiones, «el *zoom* desasosegante de Justo Navarro y ciertas prosas de Luis Martín Santos […] Una familia posible para este poeta la componen Costafreda, Barral, Núñez y Talens» (Jiménez Heffernan 2004: 466)[1]. El propio autor se posiciona en esta línea en unas reflexiones sobre lo que ha denominado «simbolismo musical»:

1. De hecho, a Costafreda dedica el poema «Fotografía de Alfonso Costafreda en su despacho de ginebra» (Pardo, 2002: 25).

> Estaba empezando a aborrecer el predominio de una poesía que repetía endecasilábicamente una historia divisible en introducción-nudo-desenlace. Intentaba imitar las polirritmias de algunos discos de jazz (donde el batería es Tony Williams, un chaval de menos de dieciocho años); adoraba las derivas repetitivas (los bucles obsesivos hechos de material perecedero tomado de la realidad) de Janácek; quería condensar cada partícula significativa del verso hasta convertir el poema en una serie de aforismos, imágenes, fragmentos esparcidos por el poema con voluntad de emancipación. Quería un poema sin centro de gravedad. Y no era el único en desearlo (Pardo 2013: 80).

Así entendidas, sus composiciones devienen una «deconstrucción desencantada» en cuyo diálogo con la *différance* derrideana (tal y como ha defendido Erika Martínez [2013: 58]) radica una idea de parodia y de ironía que ha sido destacada por Luis Bagué y Alberto Santamaría (2013: 25), por García Román (2013: 111-112) y por Araceli Iravedra (2016: 157). Ello es claramente visible en composiciones como «yo también lo titulo amour fou» (2002: 14), «demasiado joven, y aun así llego tarde» (2002: 26) o «mi predisposición al autoengaño» (2002: 30), que, en cierta medida, plasman el desencanto generacional a través de la tensión lingüística, como sucede en el gideano «el autor juzga a sus personajes»:

> El inverno,
> el vaso,
> bolígrafos mordidos
> y la sombra
> naranja sobre el calendario.
> Objetos con certeza,
> único mástil al final del día.
>
> La oscuridad enseña sus nudillos
> pudorosos, golpean sin violencia.
> Las pupilas descosen la red del argumento.
> Locura: lámpara encendida.
>
> (Pardo 2002: 11).

En el poema, pasamos de tetrasílabos y trisílabos a un heptasílabo cuyo fluir se corta, de nuevo, con un tetrasílabo que da paso a un eneasílabo cuya progresión vuelve a detenerse en el heptasílabo para explotar definitivamente en un endecasílabo sáfico puro pleno con un patrón rítmico (1.ª, 4.ª, 8.ª y 10.ª) que rompe totalmente con lo anterior, pues no habíamos tenido ningún verso con acentos en 1.ª y 4.ª Este «mástil al final del día» se transforma en puente que nos traslada hasta la expansión del lenguaje y de la idea. La segunda estrofa, sobre versos de arte mayor (dos endecasílabos y un alejandrino), nos mece hacia el eneasílabo final que ubica la locura en el terreno de la luz. Contrasta,

así, con el primer verso de esta estrofa y, también, con el primero de la composición (pues el invierno es la más oscura de las estaciones). Este trabajo formal demuestra que la obra de Pardo es uno de los mayores intentos de vanguardismo poético entre la juventud creadora a principios del siglo XXI, mucho más pareja, por ponerla en relación con otros contemporáneos, a los estiletes silenciarios de Ada Salas, Chantal Maillard o Antonio Méndez Rubio.

La aparición en el campo poético de Fernando Valverde con *Viento favorable* en 2002 (Accésit del Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez) es un detalle histórico muy a tener en cuenta para comprender la evolución de la poesía en los últimos quince años (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil 2018: 7-8). En el poemario laten, desde el inicio, las influencias de Bécquer y las del Alberti de *Marinero en tierra* («Si estás mirando al mar / recuérdame un momento, / igual que yo al mirar / la lluvia, te recuerdo» [2017: 18]), se escuchan ecos juanramonianos («Te irás, como se van todas las cosas / del mundo y de los hombres […] Y nunca te habrás ido para siempre, / y siempre estarás lejos, demasiado» [2017: 19]) y se entrevén imágenes del Antonio Machado de *Soledades. Galerías. Otros poemas* («A veces cuando llueve varios días, / melancolía ingrata y pasajera / que juega su partida con la vida / y apuesta alguna lágrima cobarde» [2017: 24]). Esta vinculación señala hacia unas tradiciones que ya reclamaron, por ejemplo, Álvaro Salvador, Javier Egea y, sobre todo, Luis García Montero en los textos fundacionales de la otra sentimentalidad y que tan relevantes fueron en la conformación de la estética de la experiencia años después (al menos, teóricamente). Estas intertextualidades con la poesía mayoritaria de los noventa se explicitan, por ejemplo, en «Noches de verano», que se abre con una cita de Felipe Benítez Reyes («Las noches de verano de mi infancia, / son un tiempo inmortal que muere en mí») y que transita los recodos del recuerdo, tamizados por la nostalgia, en la voz de un hablante lírico identificado con el autor que nos traslada, también, a cierto García Montero (el de *Habitaciones separadas*, por ejemplo) o al Martínez Mesanza de *Europa*: «Las noches de verano fueron siempre / un niño enamorado en todas partes», leemos al inicio; «Las noches de verano ya no existen, / las dejé en algún lugar, seguí viviendo», en los últimos versos de la composición (Valverde 2017: 26).

El mundo ficcional de Valverde es tamizado por un yo absoluto, convertido en única mirada posible: «Me entiendo con el mundo si estoy solo / y todos los rincones están lejos, / también cuando es de noche y de repente, / despierto de algún sueño realizable» (2017: 24) o «Me entiendo con el mundo sin el mundo» (2017: 24). El alejamiento de la colectividad es el del voluntariamente incomunicado ser humano actual, aislado en una torre de

marfil. He ahí, quizás, la diferencia entre la utilización de la primera persona del singular que emerge de la poesía de Fernando Valverde (fundamentada en la nostalgia y la melancolía) y la que analizábamos en las obras de Miriam Reyes o de Pablo García Casado (que nos muestran un mundo fracturado, donde el yo ha sido permanentemente asediado por los discursos de la publicidad, del patriarcado, de la violencia, etc., y que, en el fondo, se encuentra en permanente diálogo con la problemáticas sociales: esto es, con el nosotros)[2].

En el caso de Valverde, más significativo que *Viento favorable* (poemario que tuvo poco recorrido) es su evolución posterior por las sendas internacionales de la *Poesía ante la incertidumbre* y del *Humanismo solidario*, que ha llevado a parte de la crítica a definirlo como «el poeta más relevante en lengua española nacido después de 1970» (Morante 2016: 13). Afirmaciones como esta se han apoyado, al menos desde 2015, en la antología de Visor *El canon abierto. Última poesía en español* (Sánchez y Geist 2015), elaborada a partir de la consulta con cerca de doscientos investigadores de más de cien universidades, entre los cuales fue Fernando Valverde el más votado. En opinión de Araceli Iravedra, las posiciones privilegiadas de Valverde y de otros poetas recogidos en los citados compendios hablan más de «una extraordinaria promoción editorial de sus obras fuera de España que de un liderazgo real o de una condición de "referentes" a duras penas suscribible por cualquier lector informado» (2016: 166).

Ahora bien, la más destacada aparición en el campo poético en 2002 fue la de Elena Medel con *Mi primer bikini*. Esta «carta auroral» (Morante 2016: 25), que vio la luz cuando Medel tenía (tan solo) diecisiete años, «instauraba una constelación cultural extrapolable a toda una generación de jóvenes autores» (Bagué 2012: 31) a partir de una vindicación de lo pop, tamizada por la mirada del adolescente que ha habitado un universo (el televisivo, el de la publicidad, etc.) en el que la barrera que separa la alta y la baja cultura ha sido prácticamente derrumbada: «Góngora –grafito borroso en tu pupitre–, / la barba incipiente y orgullosa, / los novillos antes de tiempo, la desgana, / el tebeo de Goku que leías en el cole, / los partidos del recreo, / el bocata de

2. Dice Orihuela sobre esta deriva hacia el yo de la poesía de la experiencia que bien podría ser aplicada a Fernando Valverde, «que su miedo a que el yo individual se disolviera en el "nosotros" o en "ellos" les abocó a la única salida posible, presentar el yo individual como una categoría abstracta capaz de abarcar la totalidad, de nuevo hegeliana, de los "normales", con lo que de paso se elude la lucha de clases y, lo que es más importante, se hace pasar por natural la dominación de la clase. Ya alertaban Marx y Engels de que esta operación encaminada a "presentar su propio interés como el interés común de todos los miembros de la sociedad" no hace sino ocultar el fundamento de la dominación de clase» (Orihuela, 2017: 213).

chorizo» (Medel 2015: 40), leemos en el poema «Travelling». Estas sucesiones de referentes culturales se convierten en «los nutrientes del poema, por cuanto actúa la evidencia de que sobre ellos se troquela también la identidad y la experiencia del yo» (Iravedra, 2016: 157). Así, el pensamiento postmoderno, ecléctico, abandona la *poesía ficción* de los 80 y 90, que abre paso a una *poesía fusión* (Bagué Quílez y Santamaría 2013: 32), fundamentada en el *collage* o el *zapping* literario que permiten saltar de Góngora a Goku en dos versos, al igual que se pasa de un programa cultural de La 2 al mundillo del corazón de Telecinco.

Formalmente, la poesía de Medel no tiende al vértigo de la elipsis, sino que opta, más bien, por una lengua colorista, pasmosamente irracional y nueva, cuya expresividad es nerviosa e inmediata hasta el escándalo (García Román 2013: 119). La poeta nos presenta unos versos colmados de sorpresivas combinaciones (a caballo entre lo *kitsch* y lo *pop*) tomadas «como armas arrojadizas contra el discurso literario dominante como el pretexto para ejecutar un estilo propio» (García Román 2013: 120). Sucede, así, en «Cenicienta», cuyo cierre bien podría leerse como un guiño (irónico y mordaz) a esa musa vestida con vaqueros que popularizó la poesía de la experiencia. Cenicienta, aquí, cae del maravilloso mundo de hadas a una realidad donde los zapatos hay que buscarlos en el vertedero, donde las calabazas de algodón y los personificados y simpáticos ratones han dejado paso a los sándwiches, a la Pepsi, a los aros gigantes y a los zapatos de vainilla, para culminar, al fin, con un verso que señala definitivamente la amplia distancia que existe entre la idealización de Cenicienta y la realidad material, en un momento adolescente de pleno cambio y de toma de conciencia del lugar que se ocupa como sujeto en el mundo:

Espero al último baile.
Cera sellando cartas de amantes,
busqué los zapatos más lindos del vertedero,
los regueros de polvo de ángel
en la comisura de mis labios.

Y aquí estoy. Sin calabazas de algodón
ni ratones mordisqueando entre los dedos de mis pies.
Como pedigüeña entre sándwiches y Pepsis,
arrastrando las cadenas de rafia,
enumerando a las mercenarias
de aros gigantes y zapatos de vainilla.

Ya no quedan príncipes para mis vaqueros.
Jamás, me juro, seré tan asquerosamente bella.
(Medel 2015: 27).

En conclusión, esta segunda oleada trae consigo una pequeña escisión experimentalista de la mano de Carlos Pardo, cercana al nuevo simbolismo de Luis Muñoz, pero también diferente en tanto sus referencias son fuentes filosóficas cercanas al postestructuralismo francés de los setenta, a los *language poets* y a algunas corrientes silenciarias todavía no demasiado reconocidas por culpa de la alargada sombra del figurativismo experiencial. En el caso de Elena Medel, queda constatado un abandono de lo anecdótico y del autobiografismo propios de la poesía de la experiencia anterior y, sobre todo, una puesta en valor de lo *pop* (prácticamente desterrado desde la primera acometida novísima hacia finales de los sesenta), aunque mantiene el pacto realista del que hablara Iravedra (2008). Finalmente, sí hay un gusto mucho más marcado por el intimismo y por la subjetividad experiencial en *Viento favorable*, de Fernando Valverde. En definitiva, también esta segunda oleada va a traer consigo poéticas que perpetúan el cariz figurativo, a la vez que proponen pequeñas divergencias temáticas que se irán constituyendo poco a poco como líneas de fuerza del campo.

Oleada tercera (y definitiva apertura): *Los hijos de los hijos de la ira* y *Urbi et orbi*

Si *Las afueras*, de Pablo García Casado, representó la incipiente glocalización y la imposibilidad afectiva, y *Mi primer bikini*, de Elena Medel, la materialización de la inmediatez y el presentismo de lo pop que ha marcado a los nacidos en los ochenta, *Los hijos de los hijos de la ira* (XXI Premio Hiperión), de Ben Clark, plasmó en 2006 la toma de conciencia sobre una quiebra social inminente.

Como aquellos, también fue leído como un canto generacional que vio la luz en los últimos días de la pujanza y que nos habla desde una óptica existencialista, relacionada con Dámaso Alonso y con Milton: «No es este el Paraíso prometido / y, sin embargo, ¿quién se ha dado cuenta?» (2006: 11). Clark señala en apenas dos versos la invisibilización de la ideología dominante, propia de la doctrina capitalista sostenida sobre las cenizas de los metarrelatos de la modernidad (Lyotard, 1984) y continúa, en las siguientes composiciones, criticando el mito del progreso infinito y la idea, tantas veces orillada, de que el nuevo milenio empujaría a la humanidad hacia un estadio de evolución tecnológica y social nunca antes imaginado: «Aspirar a una altura irrespirable / desde donde las cajas de cartón / y sus ignominiosos inquilinos / no sean más que puntos bajo el cielo. // Esta ha de ser la idea del progreso» (2006: 21).

En el universo ficcional violentamente capitalista, que recuerda en su descripción al de García Casado, el desasosiego se convierte en la sensación generacional definitoria: «También estaba el tedio / de tener que explicarles a los niños / palabras como pueblo indio, oso / pardo, ballena azul o lince ibérico» (2006: 16). Es este, el poema segundo, quizás, el más claro canto generacional, cuyo pórtico refiere una paternalista etiqueta que en el fondo descansaba en un poso de apatía y que nos mece, directamente, hacia la emergencia de la memoria: ««Hijos de la bonanza» nos llamaban: / los que no conocieron ni la hambruna / ni las agudas larvas de estridencia / chillando en el oído por las bombas» (2016: 15). Frente a la recordada guerra de los abuelos, nuestra consentida generación, nos dice el hablante lírico, es receptora de la carcajada de los mayores: «Y cuando nuestras piernas tan delgadas / caían y sangraban porque el parque / era de un hormigón armado y frío, / se quedaban callados, observando / nuestro llanto con un gesto de sorna» (2006: 15). Únicamente, pues, nos quedaba «vivir y dar las gracias», pues nuestras experiencias de infancia y juventud «eran minucias, sacrificios / en nada comparables al sufrido / por aquellos que ahora nos decían / "hijos de nuestra sangre" tan severos» (2006: 16). El poema nos transporta, a partir de esta suerte de intercambio entre el hablante lírico y un tú que representa a la generación de la postguerra, hacia una estrofa final cuyos últimos endecasílabos funcionan, al fin y al cabo, «como un golpe de realidad en un momento de feliz despreocupación (que hoy leemos con temerosa lucidez)» (López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil 2018: 8), no solo porque anticipan la crisis económica que ha marcado las últimas décadas en España, sino porque recogen, también, la crisis del sujeto (desde la angustia existencialista de Kierkegaard hasta el Sartre que dijera un hombre es lo que hace con lo que hicieron de él, pero también desde el Nietzsche que certificó la muerte de Dios hasta el Foucault que hizo lo propio con la muerte del hombre):

> Aunque, a veces, es cierto, no era fácil,
> simplemente intentamos ir viviendo.
> Haciendo caso omiso al comezón,
> al vacío que moraba en nosotros,
> *hijos de la bonanza;*
> los hijos de los hijos de la ira,
> herederos de todos los despojos.
> (Clark 2006: 16).

Esa veta existencialista, atravesada por el recuerdo no nostálgico que había estructurado la primera sección de *Los hijos de los hijos de la ira*, se materializa en la segunda, de título culturalista («Astor Piazzolla le dedica a Javier Siedlecki Five Tango Sensations»), a partir de un monólogo dramático entre

ambos personajes en el que Piazzolla toma la palabra para presentar una realidad en la que prima la idea del ser lanzado a la tierra, obligado a vivir («y se nace, / nos volvemos mortales, para siempre» [2006: 34]) en el frío del mundo («Helados por el son de un pecho ingente» [2006: 35]).

A medida que avanzamos por los versos de las siguientes secciones, somos testigos de la caída del hablante lírico en el marco referencial de una noche perpetua y agresiva donde, si algo le permite alcanzar la tranquilidad, es el recuerdo de «la primera vez que unidos, / respirándonos mutuamente […] / sentimos el poder de nuestro abrazo» (2006: 54). Se recluye, posteriormente, en la intimidad de un amor sanador que supera la noche: «La noche en que sentimos que la noche / nada podía hacer para matarnos. / Que habíamos vencido» (2006: 54). Hasta que, al fin, parece que el hablante lírico puede olvidar «el miedo que daba / estar en una calle tiritando, / como estoy hoy sin ti»; sin embargo, el último y lapidario verso del poema nos transporta a esa imagen de lo social en que, de nuevo, la soledad y la incomunicación le lleva a afirmar que «Nada da tanto miedo como el frío» (2006: 54). Estas caídas simbólicas hacia la noche nos arrastran hasta un último poema cuyo título solo puede señalar al final: «Epitafio. La verdad del trilero». En él, Clark relee el verso de Sánchez Zamarreño («Nada sabe de amor quien vuelve vivo» [2003], que había utilizado anteriormente como apertura de una sección) desde una óptica muy distinta a la de Luis García Montero. Aquella amorosa y tranquilizadora visión monteriana que dice «Nada sabe de amor quien no ha perdido / por amor una casa, una hija tal vez / y más de medio sueldo, / empeñado en el arte de ser feliz y justo, / al otro lado de tu voz, / al sur de las fronteras telefónicas» (2018: 386) se nos ofrece ahora desde el frío y la muerte: «Nada sabe / y tampoco sabrá nada su sangre, / noventa años más tarde, si decide / sentarse con los pies sobre el abismo / de esa ciudad al sur que está de moda / entre los suicidas más estetas / y no se tira» (2006: 58). El poeta, como Gil de Biedma (referente perpetuo de Clark), se sabe «un farsante, un tahúr, / un trilero», y recurre a la memoria familiar («porque mi sangre estuvo en Somme, en Ypres, / y le temo a la muerte un poco más / que a la creencia vaga de que Dios / no le hizo caso a Frank») para presentar, al cabo, una visión del mundo donde el amor, a pesar de todo, prevalece sobre las ruinas de una guerra permanente: «como tampoco / me hará a / mí caso alguno si decido, / entre el mudo fragor de mi batalla, / dejar de amarte tanto todo el tiempo» (2006: 58).

A nivel formal, la obra de Ben Clark se inserta en la línea de las tradiciones rítmicas más clásicas, con tendencia a la utilización del endecasílabo y del heptasílabo. Es, sin embargo, al contrario de lo que sucedía en poetas

anteriores, una obra que se acerca mucho más a las poéticas más señeras de llamada Generación del 50 (sobre todo, Gil de Biedma, como él mismo dice, pero, también, Ángel González) que a la poesía mayoritaria de los años ochenta y noventa. Se aleja, así también, del lenguaje del realismo sucio, a pesar de tener vinculaciones con él en lo referente a la desesperanza, la abulia, el tedio y la apatía (Bagué Quílez 2006: 140) y de señalar «la imposibilidad afectiva en la sociedad contemporánea» (Bagué Quílez 2006: 141), como hicieran Wolfe o García Casado. Nos encontramos, por lo tanto, ante una interrelación que ejemplifica una profunda lectura de la poesía precedente y que señala, a su vez, un amplio conocimiento de la poesía inglesa (como, por otra parte, también sucediera en el caso de Gil de Biedma o, anteriormente, de Luis Cernuda), con Milton, Auden, Ashbery y Larkin, quizás, como referentes más claros. Si la poesía de Ben Clark es una *poesía de la experiencia* lo es, al fin y al cabo, tras haber realizado un salto hacia el pasado, sobrevolando décadas hasta aterrizar en Langbaum y en las relecturas que de él hicieron los poetas del cincuenta. Es así como puede brotar esa visión del yo ante lo social que tan presente tuvo su más importante influencia en versos como «Yo nací, perdonadme, en la edad de la pérgola y el tenis» (Gil de Biedma 2009: 57) o «por mala conciencia escritores de poesía social» (2009: 76).

El XXI Premio Hiperión que permitió la publicación de *Los hijos de los hijos de la ira* fue otorgado *ex aequo* también a David Leo por *Urbi et orbi*. Como sucediera con Elena Medel cuatro años antes, la crítica se hizo rápidamente eco de la juventud del poeta (diecisiete años, por entonces) y le abrió, así, la posibilidad de un amplio recorrido por los senderos del campo poético, que no han sido finalmente tan caminados por el autor[3].

Al igual que la obra de Ben Clark, también *Urbi et orbi* viene a ejemplificar el desasosiego generacional, a partir de la interrelación de dos de los elementos clave para la definición identitaria en las sociedades actuales, como son lo urbano y el cuerpo:

> Cruzando esta ciudad cruzando estáis mi vientre.
> Mi cuerpo es su calzada, los dos nos poseemos
> la quiera o no la quiera, me encuentre o no me encuentre.
> Si la ofendéis a ella me resultáis blasfemos;
>
> si vertéis en la acera vuestra saliva dura
> ensuciaréis mi médula, me dejaréis deshecho,
> y cuando entráis al templo con la camisa impura
> irrumpís en la honda catedral de mi pecho.

3. Tras *Urbi et orbi*, solo han sido publicados dos libros más: *Dime qué* (DVD, 2011; reeditado por RIL en 2018) y *Nueve meses sin lenguaje* (Ultramarinos, 2018).

Sé que nació en mi parto, que de mi carne mama
y por eso perdono, dejo todo, la sigo.
Sé que habremos de arder en la misma alta llama,
ya que somos cercados por un mismo castigo.

Y su perfil urbano, que es mi encefalograma,
conmigo acabará cuando acabéis conmigo.
(García 2006: 67).

David Leo García propone un choque entre, por una parte, las formas tradicionales (el poemario se abre con una sextina, incluye dieciséis sonetos y, también, cuartetos con rimas variadas) y, por otra, un lenguaje y unas temáticas actualizadas, en la línea de las comentadas a lo largo de este artículo. Así puede observarse en «Arrabal», que, como la obra de García Casado o de Ben Clark, presenta la ciudad como un lugar inseguro donde el sujeto se siente acorralado y asediado por el hastío existencial: «Son calles afeitadas a navaja, / son noches desdentadas a codazos, / son aves que devoran sus regazos, / son cielos que la envidia descerraja» (García 2006: 37).

Radica en esta visión de la ciudad como espacio de turbación y de vacío una de las diferencias clave que, como vemos, permite establecer un salto entre la tranquilizadora poesía de la experiencia y la obra de creadores como David Leo García o como los anteriormente citados: el salto, al cabo, del «gesto cómplice» al «gesto antagónico», del que hablara Scarano (2010). Mientras que Roger Wolfe o cierto García Casado nos brindaron unas vistas similares desde un aparataje textual mucho más dislocado, David Leo García se asoma a esa misma urbe recóndita y oscura, habitada por jugadores de tragaperras (2006: 43) o por mendigos (2006: 36) y atravesada por la misantropía (2006: 29), pero nos la presenta con un lenguaje encorsetado en unos moldes clásicos que demuestran un trabajo formal sorprendentemente rupturista con la tradición versolibrista.

Conclusiones: sobre rupturas ausentes y pluralidades estéticas (modificaciones estructurales del campo literario)

El relato de la poesía española se ha sostenido históricamente en la existencia de quiebras generacionales que, al inicio de este artículo, hemos definido con el concepto «retórica de la ruptura». Sin embargo, el estudio de lo acaecido en los primeros años del nuevo milenio nos permite demostrar que la irrupción de los creadores jóvenes no vino ligada a un intento explícito de acabar teórica y críticamente con los presupuestos de la generación inmediatamente anterior (en este caso, la llamada poesía de la experiencia) para proponer

algo (en apariencia) distinto. A modo de conclusiones, trataremos de desgranar los orígenes y consecuencias de estos hechos.

La entrada de estos escritores en el panorama poético no se dio tras la lectura de un manifiesto (como sucedió a principios de los ochenta con el grupo granadino) ni a partir de un ejercicio antológico grupal-generacional (como sucedió con los novísimos o con los del medio siglo), sino gracias a la consecución de una serie de premios dirigidos a los creadores jóvenes que fueron abriéndoles posibilidades editoriales diversas. Podemos plantear la hipótesis de que esta notable diferencia es una de las causas de muchas de las particularidades de la poesía española del siglo XXI. A diferencia de una presentación en sociedad basada en la construcción de un relato disruptivo que matara al padre literario y afirmara la necesidad de una nueva forma de hacer poesía, la entrada en el campo tras la consecución de galardones no implica una quiebra por sí misma. De hecho, la participación en los jurados de poetas de la generación anterior y el intento editorial de acumulación de capital económico (o, al menos, de minimizar las pérdidas) son dos detalles que fuerzan el mantenimiento del *statu quo*, siempre con algún avance o pequeño cambio que haga atractivo el nuevo producto, pero nunca ofreciendo una poética tremendamente alejada de lo mayoritario.

En otras palabras: el acceso al campo literario a través de galardones como los aludidos implica la escritura de un tipo concreto de poesía que, en el caso español, suele tender hacia los moldes del realismo figurativo. Si atendemos a las obras analizadas, observaremos que todas ellas ofrecen detalles originales que implican una separación con respecto a las principales obras experienciales: García Casado disloca algunos de sus versos y ofrece un retrato violento y oscuro de la urbe *glocal*; Carmen Jodra remite a la mitología clásica y a metros tradicionales para explicar el presente y, al igual que Miriam Reyes, inserta en su obra la reflexión de género; Fernando Valverde sobrevuela algunos clásicos contemporáneos (Alberti, Juan Ramón Jiménez, etc.) y establece una poética basada en el monólogo dramático experiencial; Elena Medel abre la puerta a lo pop; Ben Clark parte del existencialismo para vaticinar la crisis; y David Leo, finalmente, desarrolla una dicción en metros clásicos para establecer una metafísica del mundo y la ciudad. Todos, eso sí, lo hacen a partir de un lenguaje figurativo, sostenido en un elevado número de versos heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos de ritmo tradicional que, cuando se quiebran, lo hacen de forma controlada, sin desembarcar en las agitadas aguas del vanguardismo. Quizás, el único de los analizados que escapa de estos moldes sea Carlos Pardo, al orillar cierto simbolismo de nuevo cuño y tender al esencialismo poético.

Explicamos este proceso a partir de la existencia de, al menos, tres oleadas. Cada una de ellas allana el camino para los que vienen detrás y facilita la aceptación de lo joven entre las instancias legitimadoras del campo, siempre reticentes en un primer momento. En nuestra opinión, la apertura definitiva se da en 2006, cuando David Leo y Ben Clark consiguen *ex aequo* el Premio Hiperión, lo que, en gran medida, legitima definitivamente lo joven y da pie a que los y las nacidos en los ochenta copen ya la palabra pública que habían ido ganando poco a poco en años anteriores. No es casual que poco después de ello se publicara *Tenían veinte años y estaban locos* (2011), una antología clave por su construcción (al partir de un blog coordinado por Luna Miguel) y por los nombres recopilados, que habrían de marcar las direcciones líricas de los años venideros. Ese mismo año fue convocado por vez primera el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández, dotado con 20.000€, que ha permitido financiar a creadores menores de treinta años, institucionalizar la práctica poética y ofrecer un altavoz público y publicitario a las voces jóvenes del panorama.

El elevado número de poetas que accedió al campo y las circunstancias especiales aludidas construyeron un panorama no reductible a la oposición jerárquica binaria centro/periferia que había articulado históricamente el relato de la poesía española. Al no ser esta una generación claramente definida, tampoco pudo establecerse nadie como el gran vate oracular de la nueva poética: «la ausencia de una voz aglutinante, de un indiscutible liderazgo personal en un escenario editorialmente hipertrofiado ha propiciado que la mayoría de los dictámenes críticos se hayan rendido al diagnóstico de la borrosa heterogeneidad» (Iravedra, 2022: 33). Es cierto que las obras de García Casado, Medel y Clark, en tanto cantos generacionales, han tenido un recorrido posterior de sumo interés: *Las afueras* fue reeditado por DVD en 2007 en paralelo a *Estar en las afueras también es estar dentro* (La Bella Varsovia), un volumen con textos sobre la obra del poeta a modo de homenaje, y su obra reunida, *Fuera de campo*, fue publicada por Visor en 2013; en el caso de Medel, *Mi primer bikini* fue recuperado en *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, el volumen de su poesía reunida publicado también por Visor; en cuanto a Clark, *Los hijos de los hijos de la ira* ha sido reimpreso por la Editorial Delirio en 2017. Incluso hay notables interrelaciones entre ellos y las nuevas generaciones: por ejemplo, Clark escribió el prólogo de la antología *Cuando dejó de llover* (Luna Miguel, el epílogo) en 2021 y Rocío Acebal consiguió el Hiperión un año antes con *Hijos de la bonanza*, cuyo título está tomado de un verso de Clark. Sin embargo, y aunque podemos afirmar la importante posición centralizada de poetas como los comentados,

no es posible indicar la absoluta preeminencia de sus poéticas en el panorama contemporáneo: en otras palabras, las referencias intertextuales (críticas y poéticas) se disparan y, con ello, las estéticas, que dejan de atenerse a las indicaciones de un núcleo determinado. Con los años, de hecho, esta búsqueda de modelos (en nuestras tradiciones y en otras que llegan a través de traducciones) permitió que fuera conformándose una corriente mucho más rupturista y vanguardista (la conformada por Ángela Segovia, Berta García Faet, Ruth Llana, Sara Torres, Unai Velasco, etc., o por las más jóvenes Laura Rodríguez Díaz, María de la Cruz, etc.), que convive con las más figurativas tendencias en lo que José Luis Morante denominó «convivencia sosegada de idearios» (2016: 12).

Ahora bien, aunque a partir de la segunda década del nuevo milenio sí que encontramos obras que rompen directamente con el *statu quo* poético experiencial y postexperiencial, si de lo que se trata es de pensar en los primeros años del siglo XXI, la respuesta a lo sucedido parece clara. Aunque la obra de los autores analizados dialoga con las preocupaciones sociales de esas fechas y aunque es cierto que cada uno de ellos ofrece pequeños avances (habitualmente temáticos) con respecto a lo inmediatamente anterior, no es posible hablar de la creación de una *nueva poesía* diferenciada de lo previo en estas primeras oleadas, pues continúan perpetuándose las estéticas cercanas a lo figurativo-realista. Pareciera, incluso, que la «ruptura interior» de la experiencia analizada por Luis Antonio de Villena (1997) se alargara más de una década, como una extensa falla que nunca acababa de quebrar, quizás sostenida por la fuerza alcanzada por el paradigma experiencial.

Sí cabe destacar la relevancia de los libros antes aludidos como puntas de lanza de una nueva generación que progresivamente fue desembarcando en el campo literario hasta conformar un universo plural y heterogéneo, en el que poco a poco han ido teniendo cabida formulaciones muy diversas, lo que requiere acercamientos amplios, no reductibles a la tradicional dualidad y que entiendan la diversidad como un elemento estructural, cuya comprensión profunda a base de investigaciones panorámicas es clave para la definición de las líneas estéticas y temáticas del campo y para la descripción de los juegos de fuerza y de las tomas de posición de los diversos agentes.

Bibliografía citada

ANDÚJAR ALMANSA, José (2007), «Retrato robot de la poesía reciente», *Paraíso: revista de poesía*, 2, pp. 23-38.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006), *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2012), *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, Zaragoza, Última Letra.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis & A. Santamaría (2013), «2001-2012: una odisea en el tiempo», en L. Bagué Quílez & A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 11-32.

CLARK, Ben (2006), *Los hijos de los hijos de la ira*, Madrid, Hiperión.

GARCÍA, David Leo (2006), *Urbi et orbi*, Madrid, Hiperión.

GARCÍA CASADO, Pablo (1997), *Las afueras*, Barcelona, DVD.

GARCÍA CASADO, Pablo (1999), «No concibo la poesía como un arte de venusinos o iluminados», *El Ciervo: revista mensual de pensamiento y cultura*, 576, pp. 47-50.

GARCÍA CASADO, Pablo (2001), *El mapa de América*, Barcelona, DVD.

GARCÍA CASADO, Pablo (2013), *Fuera de campo: poesía reunida*, Madrid, Visor.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1999), *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*, Gijón, Llibros del Pexe.

GARCÍA MONTERO, Luis (2018), *Poesía completa (1980-2017)*, Barcelona, Tusquets.

GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2013), «Ironías y paradojas: la soportable levedad del decir», en L. Bagué Quílez & A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 103-121.

GIL DE BIEDMA, Jaime (2009), *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral.

IRAVEDRA, Araceli (eda.) (2008), *Poesía de la experiencia*, Madrid, Visor.

IRAVEDRA, Araceli (2016), *Hacia la democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.

IRAVEDRA, Araceli (2022), «La construcción historiográfica de la "generación deshabitada": una mirada desde las antologías poéticas», *Revista de Literatura*, LXXXIV, 167, pp. 7-35. https://doi.org/10.3989/revliteratura.2022.01.001

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2004), «Literatura en España (1939-2000)», en *Historia de la literatura Vol. VI. El mundo moderno: 1914 hasta nuestros días*, Madrid, Akal.

JODRA, Carmen (2020), *Las moras agraces*, Córdoba, La Bella Varsovia.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro, Á. Martínez Fernández & R. Molina Gil (2018), *Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España*, Valencia, Kamchatka; https://doi.org/10.7203/KAM.11.12663.

LÓPEZ GUIL, Itzíar (2019), «Sobre *García* (2015), de Pablo García Casado, y los títulos de sus poemas», *Versants*, 66 (3), pp. 86-119; https://doi.org/10.22015/V.RSLR/66.3.7.

LÓPEZ VILAR, Marta (2020), «La tradición clásica en la obra poética de Carmen Jodra Davó y su contexto peninsular», *Studia Iberica et Americana*, 7, pp. 229-244.

LYOTARD, Jean-François (1984), *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra.

MARTÍNEZ, Erika (2013), «Valores portátiles: el sujeto bajo crítica», en L. Bagué Quílez & A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 46-64.

MEDEL, Elena (2015), *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*, Madrid, Visor.

MERINO MADRID, Antonio (2015), *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Tesis Doctoral, Madrid, UNED.

MOLINA GIL, Raúl (2020a), «El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España», *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20 (2), pp. 47-65; https://doi.org/10.13135/1594-378X/4362.

MOLINA GIL, Raúl (2020b), *Poesía española joven. Un estudio del campo poético (2000-2019),* Tesis Doctoral, Universitat de València.

MOLINA GIL, Raúl (2022), «Aproximaciones a la poesía española a principios del siglo XXI: nuevos nombres y ¿nuevas poéticas?», *Anales de literatura española*, 37, pp. 83-106. https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.04

MORANTE, José Luis (2016), *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*, Granada, Valparaíso Ediciones.

MUÑOZ, Luis (1998), «Un nuevo simbolismo», *Clarín. Revista de nueva literatura*, 18, pp. 18-21.

ORIHUELA, Antonio (2017), «El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea», en A. García-Teresa (ed.), *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*, Ciempozuelos, Tierradenadie Ediciones, pp. 193-229.

PAGÁN MARÍN, Helena (2024), «Comunidades epistémicas en la poesía española del siglo XXI. Una alternativa al concepto de generación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, 7 (2), pp. 217-241. https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28916

PARDO, Carlos (2002), *Desvelo sin paisaje*, Valencia, Pre-Textos.

PARDO, Carlos (2013), «Wagner en Carrefour: efectos secundarios del simbolismo musical», en L. Bagué Quílez & A. Santamaría (eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid, Visor, pp. 79-92.

PLAZA, José María (2005), «Generación 2005. Poetas de veintitantos años», *Leer*, 164, pp. 100-108.

RECHE, Juan Carlos (2016), «El cometido del poeta», *Años diez. Revista de poesía*, 10, pp. 3-23.

REYES, Miriam (2001), *Espejo negro*, Barcelona, DVD.

RODRÍGUEZ CALLEALTA, Ana (2017), «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», *Versants*, 64 (3), pp. 45-53; https://doi.org/10.22015/V.RSLR/64.3.6.

RODRÍGUEZ CALLEALTA, Ana (2019), «Los poetas españoles del 2000 frente al espejo de la crítica y del lenguaje (o lo que queda de él)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 826, pp. 4-24.

RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007), *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Francisco (2003), *Fragmentos del romano*, Salamanca, Diputación de Salamanca.

SCARANO, Laura (2010), «Poesía urbana: el gesto cómplice de Luis García Montero», en L. García Montero (autor), *Poesía urbana*, Sevilla, Renacimiento, 19-32.

SCARANO, Laura (2018), «Lugares que tienen una herida que sangra: las geografías interiores de Fernando Valverde», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 289-310; https://doi.org/10.7203/KAM.11.11218.

VALVERDE, Fernando (2017), *Poesía (1997-2017)*, Madrid, Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos.

VILLENA, Luis Antonio de (2010), *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, Madrid, Visor.

Anales de Literatura Española **Artículo de investigación**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 195-234
https://doi.org/10.14198/ALEUA.27914

Fuentes dramáticas susceptibles de influir en el cine biográfico español del primer franquismo: visión panorámica y estudio bibliográfico

Dramatic sources susceptible of influencing early Francois Spanish biographical cinema: a panoramic approach and bibliographical review

Pablo Úrbez Fernández

Autoría:
Pablo Úrbez Fernández
Universidad Villanueva, España
pablo.urbez@villanueva.edu
https://orcid.org/0000-0001-7781-8888

Citación:
Úrbez Fernández, Pablo (2025). «Fuentes dramáticas susceptibles de influir en el cine biográfico español del primer franquismo: visión panorámica y estudio bibliográfico», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 195-234. https://doi.org/10.14198/ALEUA.27914

Fecha de recepción: 08/07/2024
Fecha de aceptación: 13/10/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2025 Pablo Úrbez Fernández

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

Durante el primer franquismo se incrementó la producción de películas histórico-biográficas en comparación con el período republicano. Aunque solo un número reducido de ellas supuso la adaptación directa de un drama histórico, cabe preguntarse si para las películas restantes había fuentes dramáticas de temática similar, que ya habían retratado al personaje histórico protagonista. En el marco de los estudios de la literatura comparada, y atendiendo especialmente al análisis textual, esta investigación propone una visión panorámica de las relaciones entre el cine biográfico del primer franquismo y los géneros teatrales (dramas históricos, comedias y zarzuelas). Con este propósito, establecemos una lista de las fuentes dramáticas susceptibles de haber influido en cada película biográfica de la posguerra. Mediante un breve estudio comparativo de cada caso, analizamos si alguna de esas fuentes teatrales previas del período barroco, romántico o regeneracionista pudo influir en cada filme. Llegamos a la conclusión de que, en determinados casos, hubo escenas, diálogos y situaciones directamente extraídos de una obra teatral previa, así como similitudes narrativas argumentales y de estructura. También se observa cómo, en el caso de alguna

adaptación directa, un excesivo apegamiento al texto dramático causó rigidez en la narración y no obtuvo el favor del público, mientras que la innovación en materia cinematográfica, manteniendo la fidelidad al texto, dio lugar a un mejor rendimiento en taquilla.

Palabras clave: Teatro; drama histórico; adaptación cinematográfica; Biopic; cine histórico; Primer franquismo; siglo XX; España.

Abstract

During the early Franco regime, the production of historical-biographical films increased in comparison with the Republican period. Although only a small number of them involved the direct adaptation of a historical drama, it is worth asking whether for the remaining films there were dramatic sources of similar subject matter, which had already portrayed the main historical character. Within the framework of comparative literature studies, and paying special attention to textual analysis, this research proposes a panoramic view of the relations between the biographical cinema of the early Franco regime and theatrical genres (historical dramas, comedies and zarzuelas). To this end, we establish a list of the dramatic sources likely to have influenced each post-war biographical film. By means of a brief comparative study of each case, we analyse whether any of these earlier theatrical sources from the baroque, romantic or regenerationist period could have influenced each film. We conclude that, in certain cases, there were scenes, dialogues and situations directly taken from a previous play, as well as narrative similarities in plot and structure. We also observe how, in the case of some direct adaptations, excessive adherence to the dramatic text caused rigidity in the narrative and fell out of favour with audiences, while innovation in filmmaking, while maintaining fidelity to the text, resulted in better box-office performance.

Keywords: Drama; Historical drama; Film adaptation; Biopic; Historical Cinema; Early Francoism; 20th century; Spain.

Introducción

Durante el primer franquismo, el período que abarca desde el final de la Guerra Civil hasta el final de la década de 1950, con el inicio de la estabilización económica (Sánchez Recio, 1999: 12), el cine español desarrolló especialmente las películas de carácter histórico-biográfico, al menos si comparamos su número de producciones con los de las décadas anteriores y posteriores. Los cineastas españoles hallaron un filón en los personajes de la Edad Media, del Imperio y de la Guerra de la Independencia, así como en destacadas personalidades del periodo decimonónico (Monterde, 2010).

Numerosos estudios han abordado el análisis de este fenómeno, auspiciado no solo por razones de evasión durante la posguerra, sino también por

motivos de producción de índole ideológica (Torre, 2021; Pérez Núñez, 2018). Generalmente, se ha tendido a subrayar la proliferación del cine «histórico» para referirse a la narración de los grandes acontecimientos de la Historia de España; un cine de carácter épico, bien melodramático o de acción, que acentúa la espectacularidad (Torreiro, 1999). Como ejemplos paradigmáticos, se hallan las producciones de CIFESA *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951), todas ellas dirigidas por Juan de Orduña. No obstante, preferimos añadir a esta clase de películas otras tantas obras también biográficas, pero cuyo género narrativo no comparte la épica y la espectacularidad, razón por la cual no se asocian al cine histórico (Hueso, 2001). Valgan como ejemplo *Lola Montes* y *María Antonia, la Caramba*, de carácter musical; *El marqués de Salamanca*, de temática política y de negocios; o *El capitán de Loyola*, acerca de San Ignacio de Loyola. Estas películas difícilmente pueden categorizarse como netamente históricas si las comparamos con las producciones épicas de CIFESA, luego resulta más atinado catalogarlas de cine biográfico o *biopics*[1]. A causa de esta riqueza tipológica en el cine histórico-biográfico durante este período, tomaremos como objeto de estudio un total de veinticinco películas[2].

La realidad es que cuatro de estas películas adaptaron de modo explicito una obra teatral: *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949) y *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951). Por otra parte, doce películas

1. Son numerosos los estudios, principalmente extranjeros, que han analizado el biopic desde una perspectiva teórica. Para Rosenstone, el cine refleja la Historia a través de las historias individuales, de tal manera que se produce un acercamiento a los problemas sociales, a menudo difíciles o insolubles, presentes en el trasfondo de la película mediante el punto de vista siempre concreto del personaje en cuestión (1995, p. 57). Según Arlanch (2008: 19): «la esencia de toda película biográfica parece ser su inspiración en la vida de una persona real». Por su parte, Bingham afirma, refiriéndose a este género cinematográfico: «The biopic is a genuine, dynamic genre and an important one. The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality» (2010: 10). Señala además que la narración de una vida se realiza con el propósito de «demostrar, investigar o cuestionar su importancia en el mundo» (2010: 10). Por su parte, Burgoyne explica que la biografía fílmica se caracteriza por «the act of imaginative recreation that allows the spectator to imagine they are 'witnessing again' the events of the past» (2008: 7).
2. Si bien hay muchas más películas durante este período en las que aparecen representados personajes históricos, como *El abanderado* (1943), *La maja del capote* (1943), *El doncel de la reina* (1944), *La dama del armiño* (1947) o *Vendaval* (1949), entre otras, nos ceñimos a aquellas que pueden considerarse un biopic por tener como protagonista a un personaje histórico, y no en un papel secundario.

cuentan con dramas históricos, zarzuelas u otras obras teatrales pretéritas acerca del personaje histórico que retratan. De estas obras pretéritas podemos afirmar, en algunos casos, que se han extraído diálogos, escenas o situaciones para trasladarlo al guion cinematográfico.

Este panorama parece revelar una significativa influencia de la tradición teatral española sobre las películas histórico-biográficas del primer franquismo. En primer lugar, porque la proliferación de dramas históricos netamente inspirados en personajes y hechos del pasado pudo contribuir a fundamentar un imaginario colectivo en la sociedad española acerca de la historia de la nación. Un imaginario colectivo que generó una tradición histórico-cultural heredada por los españoles de posguerra, tanto de modo consciente como inconscientemente. En segundo lugar, porque la adaptación explicita de una obra teatral pudo obedecer a razones de marketing: si dicha obra tuvo éxito en su momento, es esperable que lo tenga ahora; si a los espectadores les gustó aquella obra de teatro, pueden acudir a ver la película. Como tercer motivo, parece verosímil que, a la hora de redactar sus guiones, los cineastas acudieran no solo a las fuentes históricas, sino también a los textos dramáticos que habían representado a esos personajes históricos. De tales textos pudieron trasladar directamente o no ciertos elementos a la obra cinematográfica, pero conviene al menos preguntarse si fueron o no conscientes de que el protagonista de su película ya había sido personaje de una pieza dramática.

No podemos tampoco perder de vista que, de manera análoga a lo acontecido en España con la proliferación del cine histórico-biográfico, las cinematografías extranjeras también produjeron esta tipología de películas durante las décadas de 1930 y 1940, principalmente, disminuyendo su cuantía en la década de 1950. Durante varias décadas se argumentó que desde 1939 «el cine español vive de espaldas a la realidad, embobado por las castañuelas y los géneros de guardarropía e ignorando que han existido unos maestros que se llaman Eisenstein, Stroheim, René Clair, Chaplin, Murnau o Renoir» (Gubern, 2014: 75). No obstante, recientemente se ha ido constatando el hecho de que los españoles no permanecieron ajenos a los estrenos más recientes, como manifiesta Montiel:

> con idéntica puntualidad que en décadas anteriores, el público y los cineastas españoles vieron, con contadas excepciones, las más pregonadas películas que, a la vanguardia del arte cinematográfico, se exhibían por el resto del mundo y que ostentaban la hegemonía industrial y comercial en Europa y Estados Unidos, e imitaron los procedimientos formales desplegados en esos films (2015: 78).

Los *biopics* sobre héroes nacionales, artistas, científicos, santos y figuras de entretenimiento se sucedieron en las pantallas de Estados Unidos[3], Reino Unido, Italia, Alemania y Francia, y por supuesto alcanzaron la cartelera española para influir tanto en aspectos formales como en temáticos. La utilización del *flashback* como recurso narrativo, por ejemplo, supuso una práctica común en estos *biopics*: en muchas ocasiones, la película comenzaba en un momento cronológico posterior a la vida del protagonista, o en su vejez, y un flashback situaba después la acción en la diégesis propiamente dicha. Así ocurría en *Edison, el hombre* (Clarence Brown, 1940), *Yanqui Dandy* (Michael Curtiz, 1942), *La mujer y las alas* (Herbert Wilcox, 1942) y *El capitán Eddie* (Lloyd Bacon, 1945), entre otras.

Teniendo en mente esta contextualización, así como la plausible influencia entre el drama histórico, la zarzuela y los géneros teatrales con el cine histórico-biográfico del primer franquismo, en las siguientes páginas describiremos inicialmente el apogeo del drama histórico durante el romanticismo, así como su continuidad y recepción en el siglo XX. Posteriormente, nos referiremos a las cuatro películas biográficas que adaptaron explícitamente una obra teatral, para lo cual atenderemos tanto a cuestiones temáticas como formales. Después, abordaremos las doce películas biográficas que cuentan con obras teatrales pretéritas. En un somero análisis temático, procuraremos analizar si existe relación entre cada película y las obras teatrales pretéritas de temática similar, así como identificar posibles diálogos, escenas y situaciones directamente trasladados a la versión cinematográfica. Finalmente, atenderemos las películas biográficas restantes, de las cuales no hemos podido hallar fuentes pretéritas de carácter teatral. Nos preguntaremos entonces si existe algún motivo por el cual no hay obras de teatro sobre dicha temática, si poseen entre sí algún rasgo común y si la película basó su guion en alguna fuente ajena al teatro.

Personajes históricos sobre los escenarios españoles: su evolución desde el barroco hasta el primer franquismo

Cuando en el primer tercio del siglo XIX los escritores españoles recibieron las nuevas corrientes del teatro romántico europeo, reflexionaron acerca de la mejor manera de conjugar los moldes románticos con la tradición hispana. Si bien los comediógrafos optaron por reenfocar la comedia moratiniana, los

3. En lo referente al desarrollo del *biopic* en Estados Unidos, véase el pionero estudio de Custen, G. (1992), *Bio/Pics: How Hollywood constructed public History*. Rutgers University Press.

dramaturgos decidieron, principalmente, aplicar los patrones románticos a un género de arraigada tradición en la España aurisecular y barroca: el drama histórico (Caldera, 2001: 47-48).

El teatro barroco había cultivado prolijamente el drama histórico, y autores tan representativos como Lope de Vega y Calderón de la Barca introdujeron recursos narrativos (rupturas espaciotemporales, cuestiones de estructura) compartidos posteriormente por los autores románticos. Por tanto, el siglo XIX hallaba a sus espaldas una tradición consolidada de drama histórico.

No obstante, esta tradición del drama histórico español no halló un clima favorable durante el siglo XVIII, como consecuencia de los gustos de la nueva corte borbónica, la influencia artístico-cultural francesa y las ideas de la Ilustración. Los nuevos aires del neoclasicismo encorsetaron el drama histórico, quedando relegado a un segundo plano. Aunque haya autores como Ferreras (1999: 26) que maticen esa desaparición del drama histórico:

> nos encontramos con su sobrevivencia a pesar de la dictadura francesa, a pesar de la prohibición de los autos sacramentales; es decir, a pesar de todo. La razón estriba en que el público, nada afrancesado por cierto, seguía acudiendo a los fementidos teatros de la época con el mismo entusiasmo de siempre: tampoco importa que el XVIII ofreciera los textos clásicos arreglados, refundidos o adaptados […]; la verdad consiste en constatar que el drama histórico se seguía produciendo cuando apareció el romanticismo.

Precisamente, debemos entender el apogeo del drama histórico durante el siglo XIX como la liberación del teatro español frente a la rigidez de los esquemas neoclásicos, permitiendo recuperar la tradición barroca. En la tragedia neoclásica, las normas ideológicas y dramáticas permanecieron inamovibles; el drama romántico las tambaleó desde el inicio con la aparición del héroe, que bien puede triunfar o fracasar en su empeño, pero quedando entonces patente la frustración de su intento (Ballesteros: 2003: 49).

Así, si destaca el drama histórico a partir de 1830 no es solo por su elección temática, sino por su increíble proliferación y por añadir a sus tramas componentes propios del romanticismo que no se hallaban presentes en el drama histórico previo al ochocientos, tanto en el marco antropológico (ampliación del espectro moral de los personajes) como en el ideológico (en tanto la historia ahora se identifica con la nación, como consecuencia del romanticismo liberal).

¿Pero qué entendemos por drama histórico? Según Müller, el drama histórico es «una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento» (1988: 16-17). Tal definición, de hecho, comparte

numerosos rasgos con la película biográfica, en tanto que ambas obras «ordenan», según unas reglas «estéticas» (unas teatrales, otras audiovisuales), un material previamente documentado (referencialidad a hechos pasados), a través de la ficción.

En lo referido al periodo del romanticismo, debemos de tener en cuenta que no podemos confundir los términos *drama histórico* y *drama romántico*, pues no son sinónimos, como advierte Ferreras (1989: 27-29), si bien las dos tipologías confluyen en la primera mitad siglo XIX. Como indica, la representación de dramas históricos continúa ininterrumpidamente desde el barroco y se prolongará hasta el siglo XX. El drama romántico, por su parte, se ciñe a una época concreta (aunque el romanticismo español resulte difícil de delimitar con exactitud), y esto tuvo como resultado que el drama histórico se insertase en el drama romántico. Por ello, el contenido del drama histórico (el relato de hechos históricos protagonizados por personajes reales) se insertó en los moldes románticos: ruptura socio-espiritual, mayor libertad en los tratamientos, diversidad en la versificación (Ferreras, 1989: 27-29).

Numerosos dramas románticos desarrollaron sus tramas en épocas pasadas, pero no podemos calificar todos como dramas históricos, sino solo aquellos con la decidida voluntad de recrear la vida de un sujeto y acontecimientos reales del pasado. Basándonos en Mata: «la intención del autor de acercarse literariamente a un personaje o un suceso histórico constituye, en mi opinión, la verdadera piedra de toque para determinar si una determinada obra, ya sea novela, ya sea drama, puede ser apellidada con justicia como *histórica*» (1999: 194).

Idéntica realidad acaece con la película biografía (criterio que hemos seguido para elaborar nuestro corpus): no todas las tramas desarrolladas en épocas pasadas son protagonizadas por personajes históricos; puede ambientarse en el pasado y desarrollar un relato con personajes ficticios, o bien que esos protagonistas ficticios se relacionen con personajes históricos, de papel secundario.

Por tanto, no todos los dramas románticos dieron lugar a dramas históricos, sino que también se representaron relatos ficticios acaecidos en épocas pasadas, o incluso relatos inspirados en leyendas y en romances.

Generalmente, suele considerarse el año 1834 como el inicio pleno del drama histórico romántico, con los estrenos de *La conjuración de Venecia* (Martínez de la Rosa), *Macías* (Larra) y *Elena* (Bretón de los Herreros). No obstante, encontramos obras previamente románticas en *Lanuza* (Duque de Rivas, 1823) e incluso en *La viuda de Padilla* (Martínez de la Rosa), representada en 1812. Refiriéndose a esta última, señala Pellistrandi:

> [su] dimensión trágica anticipa el simbolismo de lo que serán las represiones antiliberales. *La viuda de Padilla* es también una llamada al heroísmo, a la resistencia moral– la asimilación de estos dos términos no es algo evidente, pues no se puede asociar romanticismo y liberalismo sin ninguna precisión cronológica (2004: 53-54).

El drama histórico del romanticismo alcanzó su apogeo entre 1830 y 1860. A partir de entonces, continuaron estrenándose dramas históricos, aunque no con la exacerbada asiduidad previa, fundiéndose en movimientos neorrománticos y postrománticos. Mas conviene recordar que al escritor romántico, como señala Templado, «no le importa la veracidad histórica de los hechos, aunque en algún momento le interese la realidad ambiental. Por el contrario, partidario sentimental de causas perdidas, se lanzó frecuentemente a rehabilitar nombres de personajes historiográficamente vilipendiados» (1991: 81). Al menos en el caso de los dramas históricos explícitamente adaptados en el primer franquismo, Juana la loca murió en cautiverio, Juan de Serrallonga ajusticiado y María Pacheco en el exilio. El drama busca mártires y produce mártires (Lindenberger, 1975: 45-47)

El drama histórico abarcó todas las épocas de la Historia de España, quizá con una mayor predilección hacia la Edad Media. Si el drama histórico-romántico volvió sus ojos hacia un pasado tan remoto quizá se deba a la búsqueda del exotismo, «acudiendo a una tópicamente idealizada Edad Media, cristiana y caballeresca. […] un verdadero filón para el tratamiento de sus respectivas producciones» (Mata, 1998: 194). Las obras teatrales desarrolladas en la Edad Media retrataron a personajes de los reinos de Castilla[4], Aragón[5] y Navarra[6], del reino visigodo de Toledo[7] y la época de los Reyes

4. Sobre reinas: *Doña Blanca de Borbón* (Antonio Gil y Zárate, 1836), *Doña María de Molina* (Mariano Roca de Togores, 1837), *La ricahembra* (Fernández-Guerra y Orbe y Tamayo y Baus, 1853) *Doña Urraca* (Eusebio Asquerino, 1838) y *Doña Urraca de Castilla* (Antonio García Gutiérrez,1872); sobre reyes: *El zapatero y el rey* (José Zorrilla, 1840), *Don Fernando el Emplazado* (Manuel Bretón de los Herreros, 1837) y *Don Fernando de Antequera* (Ventura de la Vega, 1847). Sobre héroes militares: *Don Álvaro de Luna* (Antonio Gil y Zárate, 1840) y *Guzmán el Bueno* (Antonio Gil y Zárate, 1842).
5. *Don Jaime el conquistador* (Patricio de la Escosura, 1838), *Alfonso el Casto* (Hartzensbuch, 1841), *El rey monje* (Antonio García Gutiérrez, 1837) y *La venganza catalana* (Antonio García Gutiérrez, 1864).
6. *El Príncipe de Viana* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1844) y *Don Sancho el Bravo* (Eusebio Asquerino, 1848).
7. *Don Rodrigo, último rey de los godos* (Antonio Gil y Zárate, 1834), *Flavio Recaredo* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1851), *Ley de raza* (Hartzensbuch, 1852) y *Alfonso Munio* (Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1869).

Católicos[8]. La guerra de las Comunidades[9] contra Carlos V y la época del Imperio[10] fueron otros de los períodos predilectos.

En estos dramas históricos, con mayor claridad respecto a los de la década de 1830, jugaba un papel fundamental el destino y cómo lo percibe el personaje protagonista. En palabras de Ribao Pereira, estos dramas se organizan

> en torno a dos tipologías generales de personajes: los que afrontan y se enfrentan a su destino, y aquellos que lo aceptan. En el primer caso, los resortes espectaculares de la obra buscan provocar la sorpresa; en el segundo se persigue, por el contrario, plantear de la forma más efectista posible los sentimientos que agitan a un protagonista cuyo decurso vital depara pocas sorpresas al público, que intuye la catástrofe desde el primer acto (1999: 230).

De nuevo, una diferencia sustancial con el teatro en boga del siglo XVIII. La influencia romántica inculcará en el drama histórico sentimientos y contradicciones: no importan solo las hazañas heroicas de los personajes del pasado, sino cómo sintieron, cómo amaron, sufrieron y se enfrentaron o aceptaron su destino. Lindenberger (1975: 125) menciona la dificultad de integrar en estas tramas las esferas públicas y privadas del personaje, dado que las oposiciones violentas, aunque puedan dar lugar a una teatralidad aparentemente dramática, rara vez proporcionan una atmósfera adecuada para una reflexión seria por parte del público.

En el último tercio del siglo XIX, el teatro español derivó hacia una vertiente realista, a la vez que pervivían estilos precedentes, en ocasiones de manera ecléctica, de raigambre posromántica. Los autores no dejaron de cultivar el drama histórico, aunque posiblemente en menor consideración si se compara con las décadas precedentes[11].

---

8. *Boabdil* (José de Castro y Orozco,1832), *Aixa* (José de Castro y Orozco, 1837), *El gran capitán* (Antonio Gil y Zárate, 1843) e *Isabel la católica* (Tomás Rodríguez Rubí, 1860).
9. *Juan de Padilla* (Eusebio Asquerino, 1846), *Juan de Padilla* (Vicente Barrantes, 1856) y *La viuda de Padilla* (Vicente Barrantes, 1857).
10. El reinado de Felipe II también fue prolijo en obras teatrales, bien protagonizados por personajes destacados de su época: *Aben Humeya o la revuelta de los moriscos* (Martínez de la Rosa, 1830), *El duque de Alba* (Mariano Roca de Togores, 1831); bien por el propio rey: *Últimas horas de un rey* (José María Díaz, 1849). Realmente, toda la dinastía de los Austrias fue objeto de dramas históricos. El reinado de Felipe III y la trayectoria de su secretario Rodrigo Calderón se recreó en *Un hombre de estado* (Adelardo López de Ayala, 1851); Felipe IV apareció en *La corte del buen retiro* (Patricio de la Escosura, 1837) y *Un monarca y su privado* (Antonio Gil y Zárate, 1841), y Carlos II en *Carlos II el Hechizado* (Antonio Gil y Zárate, 1837) y *La corte de Carlos II* (Tomás Rodríguez Rubí, 1846).
11. José de Echegaray desarrolló el drama histórico en *En el pilar y en la cruz* (1878), acerca del Duque de Alba en las guerras de Flandes, y *La muerte en los labios* (1889),

Con el Desastre de 1898 y la consecuente crisis de identidad nacional, el primer tercio del siglo XX asistió a un nuevo apogeo del drama histórico, similar a la proliferación de la época romántica. Si bien las causas del romanticismo venían motivadas, principalmente, por el exotismo del pasado y la conciencia liberal en su definición de la unidad nacional, en el siglo XX sobresalió aquella urgencia por hallar las raíces de la identidad nacional, por buscar en la historia aquella esencia que explicase la España contemporánea (Pozo Andrés, 2007; Crespo: 2012).

Los escritores más exitosos de dramas históricos durante este período fueron Eduardo Marquina[12], Francisco Villaespesa[13]. No podemos obviar el drama histórico de Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, de 1927, ni tampoco el conjunto de la obra de José María Pemán[14] durante la II República, de gran popularidad y objeto de adaptaciones durante el franquismo.

Películas biográficas de posguerra que adaptaron una obra teatral

Durante el período del primer franquismo, cuatro películas biográficas fueron el resultado de la adaptación explícita una obra teatral: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1949) y *La leona de Castilla* (1951). Examinaremos a continuación qué supuso para cada obra audiovisual ser deudora de un texto dramático.

Locura de amor

La película biográfica sobre Juana I de Castilla (1479-1555) adaptó una obra teatral de Manuel Tamayo y Baus, *La locura de amor* (1855), como ya había hecho una película previa en 1909, dirigida en aquella ocasión por Ricardo

sobre Miguel Servet. Marcos Zapata estrenó *La capilla de Lanuza* (1871), *El castillo de Simancas* (1873) y *El solitario de Yuste* (1877). Pedro Marquina, por su parte, escribió *La espada de Berenguer* (1872) y *El Arcediano de San Gil* (1873).

12. *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *La alcaldesa de Pastrana* (1911), acerca de la juventud de santa Teresa de Jesús; *El Gran Capitán* (1916) y *Teresa de Jesús* (1932).
13. *Aben-Humeya* (1913), *Doña María de Padilla* (1913), *La maja de Goya* (1917), *Hernán Cortés* (1917) y *Bolívar* (1929)
14. *El divino impaciente* (1933), acerca de la vida de San Francisco Javier; *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), un relato sobre la redacción de la Constitución de 1812, y *Cisneros* (1935).

de Baños y Alberto Marro. En ambas versiones se indica explícitamente que adaptan la versión teatral de Tamayo y Baus[15].

Resulta pertinente señalar que, acerca de Juana I de Castilla, no solo existía la obra teatral de Tamayo y Baus, sino que también unos años antes se había representado *Doña Juana la Loca: drama histórico, dividido en seis cuadros y escrito en verso*, de Ramón Franquelo (1847); y posteriormente *Santa Juana de Castilla*, de Benito Pérez Galdós (1918)[16].

La Juana descrita por Tamayo y Baus, según Tayler (1959: 86), es únicamente fruto de su intuición y su inspiración, al fundir en un solo personaje la esposa amante y ultrajada y la reina de Castilla. Es esto lo que otorga una rotunda originalidad a su drama, su concepción del carácter castellano, de las pasiones del amor humano y del sentido del deber de una reina de Castilla.

A diferencia de otros dramas históricos de su misma época, la obra de Tamayo y Baus «examinaba con admirable sutileza la compleja motivación psicológica [de Juana]» (Gies, 1996: 334). Frente al apelativo de *loca* que tanto había cuajado en la cultura popular, la protagonista del drama se presentaba como una «tierna esposa ultrajada por las palabras y acciones de su esposo, más bien que loca» (Tayler, 1959: 82). Con ella obtuvo un «triunfo apoteósico» (Esquer Torres, 1965: 88), y cabe destacar la insistencia de Tamayo y Baus en mostrar la ayuda del pueblo a la reina, lo cual se concibe como un rasgo típicamente español, así como el fuerte contraste entre los españoles patrióticos y los flamencos ambiciosos (Tayler, 1959: 84-85).

Precisamente, la película de Juan de Orduña incorporará esa dualidad entre el patriotismo español y la ambición extranjera, en un contexto de aislamiento internacional en el que España se presentaba como adalid del catolicismo frente a las democracias occidentales, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Como en la obra de Tamayo y Baus, el filme realza el personaje del capitán Alvar de Estúñiga, único noble que defiende a la reina ante el complot de los consejeros del rey Felipe, y que en secreto le profesa amor cortés. De igual manera, también el filme mantiene al personaje de Aldara, mesonera musulmana a quien corteja el rey Felipe, mientras ella está enamorada de Alvar de Estúñiga; así como a Elvira, amiga y confidente de la reina Juana.

15. Para un análisis completo de todas las representaciones de Juana I de Castilla en el cine español, véase Dávila Vargas-Machuca, M. (2019), «Las pasiones de Juana la Loca en el cine español: Desde la Historia y el teatro a las adaptaciones, readaptaciones y remakes compuestos». *Trasvases entre la literatura y el cine*, 1, pp. 97-128 https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.v1i0.6435
16. En 1846 se estrenó *Doña Juana de* Castilla, de Ventura García Escobar, mas no versa sobre Juana la Loca, sino sobre Juana la Beltraneja (1462-1530).

Figura 1.

Figura 2.

En cuanto a escenas concretas, merece la pena señalar que el momento del clímax en la película, la sorprendente entrada de Juana en el salón del trono cuando el consejo se ha reunido sin convocarla, reproduce la idéntica escena del drama histórico (Acto IV, Escena V). En ambos casos, el discurso de la reina actúa como catalizador de la conciencia nacional, nación herida

que se defiende y recrimina a los gobernantes sus pecados, fruto de los vicios extranjeros (Figs. 1 y 2). Para ello, tanto el armazón retórico del discurso como la capacidad gestual de la actriz (Aurora Bautista en el filme) son cauce de expresión del nacionalismo español.

Por otra parte, también hay diferencias sustanciales entre el drama de Tamayo y Baus y su versión cinematográfica. Principalmente, en cuanto a su estructura temporal. Si bien la narración del drama histórico es lineal, la película efectúa saltos temporales, e incluso incorpora una voz narradora. Muchos años después del conflicto entre Juana, Felipe y sus consejeros, siendo Juana anciana, recibe la visita de su hijo Carlos V, acompañado de Alvar de Estúñiga. Dado que el emperador no conoce al detalle lo sucedido en aquel tiempo, Alvar le narra aquellos acontecimientos. Por tanto, el contenido del filme es fruto del relato de Alvar de Estúñiga, está condicionado por su punto de vista de los acontecimientos, y la acción fluctúa entre 1506 y la ancianidad de Juana, dado que Carlos V interrumpe de vez en cuando a su narrador para aclarar algún punto.

La adaptación del guion para el largometraje de 1948 corrió a cargo de Carlos Blanco, Alfredo Echegaray, José María Pemán y Manuel Tamayo Castro, sobrino-nieto de Tamayo y Baus[17]. Entre la documentación que se presentó a la administración cinematográfica para solicitar la producción del filme, no hay mención alguna a las otras obras teatrales sobre Juana la loca. Sin embargo, no es baladí que nos preguntemos si pudieron o no influir en la elaboración del guion. La obra de Benito Pérez Galdós desarrolla toda su trama en 1555, en Tordesillas. Una Juana anciana sufre en su cautiverio y lamenta el distanciamiento de su hijo Carlos, e incluso padece delirios mientras es atendida por el doctor (Acto III, Escena III). No es descabellado preguntarse si pudo guardar esto relación con la decisión de iniciar la película *Locura de amor* en esta misma fecha.

Por otra parte, la obra de Ramón Franquelo de 1847 sucede inmediatamente después al fallecimiento de Felipe el Hermoso, y describe la obsesión de Juana por su difunto marido.

Doña María la Brava

La placentina María Rodríguez de Monroy, famosa por vengar la muerte de sus dos hijos en Salamanca, en el siglo XIV, protagonizó en 1865 *Doña María*

17. *Locura de amor.* En AGA 36. 04673 Expte. 299-44. Si bien es cierto que el nombre de José María Pemán no aparece en los créditos finales de la película, sí figura en el expediente de rodaje del filme.

Figura 3.

la brava: drama histórico en tres actos y un epílogo, de Enrique Zumel. No obstante, la película biográfica del primer franquismo adapta la versión de 1909, *Doña María la Brava*, de Eduardo Marquina (Fig. 3). Imbuido por el espíritu noventayochista, Marquina denunciaba el desgobierno de la nación y apelaba a la tradición castellana para la regeneración de España. Al respecto, indicaba Hueso que

> en Doña María la Brava [Marquina] convierte a la protagonista en representación de los rasgos definidores del alma castellana en su faceta de defensora de la justicia y el patriotismo. No deja de ser significativo […] que un autor catalán como Marquina, al igual que hicieron otros procedentes de la periferia, muestre en sus obras una gran admiración por Castilla, su pueblo y su carácter de raíz unificadora de España (2009: 159).

Ribao Pereira (2019: 46) llama la atención sobre las malas críticas que recibió el drama histórico de Marquina en el momento de su estreno, motivadas por la inverosimilitud histórica del drama y la desviación cronológica de los hechos hasta el siglo XV.

Lo curioso, continúa Ribao Pereira, es que tanto la transmisión de la leyenda desde la Edad Media como los numerosos folletines, las novelas y las obras teatrales que relataron estos hechos en el siglo XIX tampoco se ajustaron a una supuesta verosimilitud histórica, y si destacaron fue por atribuir numerosas relaciones de amor a don Álvaro de Luna. ¿Qué cambió en el drama de Marquina? Según Ribao Pereira que, a pesar de tanta licencia histórica, se mantenía inalterable un mensaje ideológico de fácil transmisión

durante el Romanticismo, bien acerca de la fidelidad al rey, de la necesidad de un monarca fuerte y de que los culpables del caos y el desgobierno son las camarillas ambiciosas. En cambio, la intencionalidad política desaparecía en *Doña María la Brava,* que se deslindaba de la interpretación concedida hasta entonces a don Álvaro de Luna para, además conceder a María Rodríguez de Monroy el pleno protagonismo del relato. Esta decisión

> resulta enormemente eficaz, tanto desde el punto de vista literario como espectacular, ya que su propia naturaleza legendaria, enriquecida en las diferentes versiones de que es objeto, connota su actuación y la convierte en el revulsivo de una corte, un monarca y un reino mezquinos y sin honor (Ribao Pereira, 2019: 47).

El guion de la película de 1948 corrió a cargo de Francisco Cossío y de Luis Marquina, director e hijo de Eduardo. Estrenada el mismo año que *Locura de amor*, no obtuvo su mismo éxito, y resulta pertinente mencionar que arrastró los mismos vicios que se habían achacado a la obra teatral en 1909. Por un lado, su omisión de un mensaje triunfalista en comparación con otras películas histórico-biográficas del período, al insistir sin ambages en las miserias de la corte castellana. Lo advirtió la censura al señalar que «para ensalzar las virtudes y valores de una mujer extraordinaria tienen que salir a relucir miserias y crímenes de nuestra historia, lo cual, ni interior ni exteriormente creemos es interesante»[18]. Sirvan como ejemplo los siguientes versos, que en la obra teatral corresponden al «Doña María Guzmán: / no quiere entender Castilla / que una rica-hembra mancilla / la sangre del Rey Don Juan» (Marquina, 1910).

Por otro lado, a la película también se le recriminó un aluvión de licencias dramáticas frente a los estudios históricos acerca de María Rodríguez de Monroy, en concreto su romance con don Álvaro de Luna y que solo apareciese uno de los dos hijos a quienes vengó; sirva como ejemplo un comentario del delegado provincial de Cáceres: «tiene el inconveniente de desorientar al público, ya que el cine, como elemento divulgador de hechos reales y verídicos, ha de atenerse más a la exactitud que a la inspiración y belleza del verso en el campo de la literatura»[19]. La realidad es que, aún en la década de 1940, no había coincidencia acerca de cuándo sucedieron los hechos del siglo XV, ni en qué lugar exacto, puesto que «los argumentos legendarios se sobreponen a los históricos hasta constituir relatos bien diferentes de los aportados por los testimonios previos» (Ribao Pereira, 2019: 48-49.

18. *Doña María, la Brava.* En AGA 36. 04694 Expte. 127-47
19. *Doña María, la Brava.* En AGA 36. 04694 Expte. 127-47

Figura 4.

Treinta años después de su estreno, Gómez Mesa analizaba así la película:

> no se sabe por qué –si por amistad o por imposición– conservaba la película su tono teatral. Aunque hombre de cine –y también profundo admirador de su padre y, por ello, entusiasta del arte escénico– no quiso el director variarlo. La película era demasiado artificiosa. Y carecía del aliento poético de la obra original ((Mesa, 1978: 170).

Aunque alababa la interpretación de Tina Gascó, recriminaba el hieratismo del filme por conservar su estilo teatral (Fig. 4). ¿A qué se refería, en concreto, Gómez Mesa? De acuerdo con Utrera Macías, la uniformidad del espacio escénico retrasa y condiciona la acción cinematográfica; la ruptura de la estética teatral se logra con la incorporación del primer plano y con el montaje, que fragmenta el espacio manteniendo el lugar y la acción (Utrera Macías, 2007).

Don Juan de Serrallonga

El filme de capa y espada sobre el susodicho bandolero catalán del siglo XVIII adapta una obra teatral de 1858, *D. Juan de Serrallonga o Los bandidos de las guillerias: drama en cuatro actos y un prólogo*, de Víctor Balaguer.

Curiosamente, apenas seis años después se estrenó *Narros y Cadells: drama en cuatro actos, original en prosa y verso*, de Fernando Guerra (1864).

La primera versión dramática que se conoce sobre el Serrallonga llevó por título *El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona* y estaba estructurada en tres jornadas, cada una escrita por diferente autor: Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara, respectivamente. Julio (2008: 57) la data en 1635, un año después de su muerte, aunque Roig (1992) la situase en 1636. Esta primera obra idealizó al bandido Serrallonga y lo convirtió en un bandolero (no en un ladrón), movido por sentimientos nobles de oposición a la injusticia, en defensa del pueblo llano. Roig (1992: 1058) describe que su vida «fue una serie de robos, asaltos, asesinatos. Mucho tenía de bandido y poco de bandolero», mientras que, en la obra teatral, se vuelve bandolero por un caso de honra, por un agravio, insertando este hecho en la tradicional oposición de dos familias catalanas.

La obra, escrita por tres autores castellanos, manifiesta una profunda catalanofilia (Roig: 1992), en un contexto de desavenencias entre la región catalana y la Monarquía de Felipe IV. La mitificación de Serrallonga, colmándolo de virtudes, así como de los ideales que le empujaron a él y a sus compañeros, pudo responder a un deseo de prestigiar al pueblo catatán; cuestión que Roig resuelve en términos de poder: «cuanto mayor aparezca el vencido, mayor aparecerá el vencedor. Las prendas atribuidas al enemigo catalán de ayer se vuelven laureles para los dominadores castellanos» (1992: 1065).

La mitificación de Serrallonga pervivió hasta el siglo XIX, si bien, de acuerdo a los gustos de cada época, se incidió más en su faceta como galán de comedia, como bandolero en la lucha social o como patriota y defensor de su región (Julio, 2008: 58). El texto barroco continuó representándose asiduamente, y solo lo extinguió el drama romántico de Balaguer, estrenado en 1858. La obra mantuvo la esencia del texto barroco, e incluso reprodujo literalmente numerosos pasajes, pero su diferencia radicó en su tono y en el estilo, dado que Balaguer «encarnó el sentimiento de grandeza catalana que se respiraba en el ambiente y enarboló la bandera del bandolero como un símbolo patriótico diferenciador» (Julio, 2008: 66). Aun mitificando a Serrallonga, la obra barroca se definió como *comedia*, con los rasgos propios de su tiempo, mientras que Balaguer transfirió ese mismo contenido a los moldes del romanticismo (Fig. 5).

Los personajes, la secuencia de acontecimientos y su desenlace se mantuvieron inalterables desde el barroco hasta el romanticismo, y de igual manera hasta el siglo XX. En 1910, la productora Hispano Films de Alberto Marro y Ricardo de Baños dirigió *Don Juan de Serrallonga*, una película de sesenta

HISTORIA DE DON JUAN DE SERRALLONGA.
1 Voy á relatar la historia
De D. Juan de Serrallonga,
Digna de eterna memoria.
2 En las armas se ejercita,
De joven, que esta era
Su diversion favorita.
3 Por políticas querellas
En el juego de pelota
Mata á D. Felix Torrellas.
4 Viendo en peligro una dama
Mata D. Juan un caballo
Y el amor su pecho inflama.
5 Doña Juana de Torrellas,
Escucha de Serrallonga
De amor las dulces querellas.
6 Sale de Francia D. Juan,
Y va hacia Barcelona
En busca su dulce imán.
7 En el jardin de su amada
Entra D. Juan disfrazado
Por ver su prenda adorada.
8 El Fadrí de Sau procura,
En el jardin de Torrellas
Decir la buena-ventura.
9 Le dice el Fadrí á D. Juan
Si de los bravos que manda
Quiere ser su capitan.
10 Doña Juana ¡mal hermano! ¡
A la cita comparece
De un D. Juan amoroso.
11 Mosbatch su futuro esposo
Con Serrallonga la encuentra
Y está de celos furioso.
12 La llave del jardin dá
Torrellas á D. Bernardo
Y no le quiere escuchar.
13 A su hijo dá su espada
Pidiéndole que su honra
Por él se vea vengada.
14 Al Fadrí dice D. Juan
Que de toda su partida
Quiere ser el capitan.
15 Serrallonga es presentado
Por jefe de la partida
Y al momento es aclamado.
16 Juran todos obediencia
Al valeroso D. Juan
Mientras dure su existencia.
17 A la quinta ponen fuego
Los del Fadrí; y asesinan,
Los nobles y marchan luego.
18 Serrallonga va á matar
Al hermano de su amada,
Y esta le logra salvar.
19 Dentro de las Guillerias
Las tropas de Serrallonga
Jugando pasan los dias.
20 Sobre del cesped sentados
Están D. Juan y su amada
Cantantes y enamorados.
21 Cantando va un estudiante
Junto con un mercader
Y un mozo de pie delante.
22 Dentro del bosque metidos
El mercader y estudiante
Pronto se ven sorprendidos.
23 Serrallonga le compró
Las mantas al mercader
Y despues les regaló.
24 Del fondo del corazon
El padre de Serrallonga
Dá su santa bendicion.
25 En el bosque el de Torrellas
Seducir quiere á su hermana;
Mas, no atiende á sus querellas.
26 De Juana el hermano un dia,
En el bosque á Serrallonga
Con altivez desafia.
27 El gobernador Colmenar
Y Salvio de Fontanellas,
Van el bosque á registrar.
28 Los que fueron decididos
A Serrallonga á prender,
Por él se ven sorprendidos.
29 Juana quiere regalar
Dinero á los prisioneros,
D. Juan les dá libertad.
30 Serrallonga halla un planton
En casa el gobernador,
Y entra por el balcon.
31 De caballeros vestidos
Tallaferro y el Fadrí,
Son los dos bien recibidos.
32 En su despacho sentado
Torrellas vé á su enemigo
Y queda petrificado.
33 D. Salvio y el gobernador
De tropas acompañados
Le arrestan por traidor.
34 Con un valor sobre humano
Doña Juana, á Serrallonga;
Pide le entregue su hermano.
35 Por lograr mejor su intento,
Torrellas pide al Fadrí
Lleve su hermana á un convento.
36 D. Salvio desesperado
Al gobernador explica
Que Serrallonga ha escapado.
37 Roberto, infame y traidor;
Entregar á Serrallonga
Promete al gobernador.
38 Con muy dañada intencion,
Roberto al gobernador
Introduce en el panteon.
39 Su padre sobre el panteon
A Serrallonga le ordena
Se entregue sin dilacion.
40 Ya que aquel que le dió el ser,
Que se entregase le ordena,
Se deja D. Juan prender.
41 A Roberto Doña Juana,
Dispara un pistoletazo
Y le dá muerte villana.
42 D. Salvio manda quitar,
A Serrallonga los grillos
Que no le dejan andar.
43 Ya que no pudo librar
A Serrallonga el Fadrí
El mismo se va la entregar.
44 En la capilla su esposa,
Acompaña á Serrallonga
Triste, afligida y llorosa.
45 Ante Dios crucificado
A su esposa Serrallonga,
Al Fadrí la ha encomendado.
46 Al suplicio va D. Juan,
Se despide de su esposa
También del Fadrí de Sau.
47 Con ánimo valeroso
Jura el Fadrí y D.ª Juana
Vengar amigo y esposo.
48 Por hidalgo y liberal
Sentenciado es Serrallonga
A la pena capital.
Barcelona: En casa Juan Llorens, Palma de Sta. Catalina. --1860.
IMP. DE JOSE TAULÓ, CIRÉS, N. 5.

Figura 5.

minutos expresamente basada en la obra de Balaguer. Aunque la copia está hoy desaparecida, parece ser que se trató de una superproducción para aquel entonces, dividida en cuatro episodios. Porter Moix (1985) analizó la película de la siguiente manera:

> Las escenas tenían una sucesión dinámica, muy apropiada para mostrar una historia de amor y de aventura. El innegable sentido de la plástica que poseía Baños, manifestado ya en los primeros tiempos en el aprovechamiento de estructuras pictóricas, es aquí fruto de la creación personal. La disposición de los personajes hace que en algunas escenas se obtengan profundidades de campo más cercanas a la pintura que al teatro. Pero el punto más importante es el hecho de haber elegido este argumento entre muchos, puesto que la historia contada representa una posición paralela a la del público del país ante ciertos aspectos de su vivir. La valentía de las soluciones y el encuadre de las escenas en los paisajes de las Guilleries, donde se sitúa el hecho histórico, contribuyeron ante todo al éxito de su presentación[20].

Una década después, el compositor Enric Morera estrenó en Barcelona en 1922 una zarzuela titulada *Don Juan de Serrallonga*, también basada explícitamente en la obra homónima de Balaguer. El libreto lo escribió Francesc Pujols i Morgades.

Por tanto, la leyenda de Serrallonga permanecía fresca en la memoria del público durante la década de 1940. La película de 1949, por su parte, procura mantener cierto equilibrio entre la comedia barroca y el drama romántico (con sus posteriores adaptaciones cinematográficas de 1910 y la zarzuela de 1922), dado que su primera mitad puede adscribirse a los patrones de la comedia, en línea con el género clásico de capa y espada (Fig. 6). Sin embargo, cuando las circunstancias se tornan difíciles para el protagonista, el tono del filme deriva hacia el drama romántico, culminando con el brutal encarcelamiento del protagonista, su arrepentimiento y su muerte en el cadalso. Un final que resultó bien valorado por los censores en su análisis del guion: «la época en que la acción se desarrolla, el arrepentimiento final del protagonista y su aleccionador y trágico epílogo, borran el posible mal efecto que la historia podría producir»[21].

La leona de Castilla

El filme biográfico sobre María de Pacheco (1496-1531), viuda del comunero Juan de Padilla que, cuando este murió, continuó la resistencia de las

20. No se ha podido consultar el original. Extraído de http://serrallonga1640.blogspot.com/2019/06/don-juan-de-serrallonga-o-los.html
21. *Don Juan de Serrallonga*. En AGA 36. 04696 Expte. 193-47.

Figura 6.

Comunidades contra Carlos V, adapta la obra de Francisco Villaespesa *La leona de Castilla*, estrenada en 1913. En su caso, contaba entre sus precedentes más antiguos con *Doña María Pacheco, mujer de Padilla: tragedia española en tres actos* (Ignacio García Malo, 1788), *La viuda de Padilla* (Francisco Martínez de la Rosa, 1812), *La mujer valerosa* (Antonio García Gutiérrez, 1845) y *Doña María Pacheco. Cuadro dramático original en un acto y en verso* (José de Cabiedes Gutiérrez y José Castillo y Soriano, 1872)[22].

La película de Juan de Orduña reprodujo la imagen de María Pacheco transmitida por el drama de Villaespesa: una noble de recio carácter, tras la muerte de su marido, se erige como último símbolo de la tradición y las virtudes castellanas. Por esta razón, recibe el poder político por aclamación popular para dirigir la resistencia contra las tropas imperiales. No obstante, las maquinaciones de la nobleza (encarnación de la traición y el vicio contra la Patria) promueven una rebelión del pueblo contra la protagonista, cuya

22. Podríamos añadir dos obras cuyo protagonista es Juan de Padilla, pero en las que María de Pacheco aparece como un personaje secundario: *Juan de Padilla* (Víctor Balaguer, 1846) y *Juan de Padilla* (Eusebio Asquerino, 1846).

caída en desgracia permite la victoria del Imperio. De este modo, María de Pacheco no es vencida principalmente por el ejército de Carlos V, sino por su propio pueblo, que abraza a los extranjeros antes que su herencia castellana. Para tal fin, el guion de Vicente Escrivá mantuvo a los personajes principales, incluso a Juan de Padilla, hijo adolescente de María, que tanto en el drama como en el filme muere cuando trata de vengar la muerte de su padre.

Realmente, el personaje del propio hijo es fruto de la versión teatral de Villaespesa. María de Pacheco tuvo un único hijo llamado Pedro (que no Juan), que sumaba solo cinco años durante el sitio de Toledo, y con quien huyó a Portugal en 1522. En la versión de Martínez de la Rosa (1812) está presente el niño, pero sin voz propia y con la edad exacta, al igual que en la obra de Cabiedes y Castillo (1872). En cuanto a los respectivos desenlaces, la tragedia de Martínez de la Rosa finalizaba con María Pacheco hiriéndose con un puñal, y la de Cabiedes y Castillo con María dispuesta para el combate, arengando a las tropas comuneras mientras suenan cañonazos, se arman arcabuces y se alzan pendones. Por tanto, de nuevo coincide el desenlace de la película con la obra de Villaespesa, cuya última escena es, en ambos casos, la despedida de María en dirección a Portugal tras el amotinamiento del pueblo; en la versión teatral, huye por un pórtico en cuanto asaltan la fortaleza; en la película, fuera ya de la fortaleza, se despide del duque y cabalga hacia el exilio.

A propósito de la versión de García Gutiérrez de 1845, no hemos podido consultar por ser de difícil acceso, pero Loeza resume su argumento de la siguiente manera:

> María Pacheco, líder comunera y esposa de Juan Padilla, es objeto del deseo amoroso del joven soldado Tello Gil. Además de su condición de mujer casada, a Tello Gil le frena en su deseo amoroso la condición social alta y noble de María Pacheco que contrasta con el burgués origen del valiente soldado. A la trama se añade el antagonista, Pedro Carvajal, quien burla el honor de Inés, hermana de Tello Gil, y marcha en el ejército contrario, para el cual trama una traición en contra de los comuneros y planea un atentado contra la vida de María Pacheco. Además, Carvajal está casado en Madrid y es un terrateniente sin escrúpulos. La obra concluye con la muerte de Carvajal a manos de Tello Gil, el encierro en convento de Inés y en el exilio de María Pacheco hacia Portugal (Loeza, 2017).

Por tanto, una historia de trasfondo más romántico que bélico-político, aunque se sirva del escenario de la Guerra de las Comunidades como marco en el cual desarrollar traiciones, lealtades y enredos.

En cuanto a la película, sí varía respecto al drama de Villaespesa en su comienzo, dado que acaece en 1531 con la muerte de María Pacheco. Ya

Figura 7.

Figura 8.

fallecida, en Oporto, sus viejos amigos recuerdan su hazaña, tras lo cual un *flashback* sitúa la acción en 1522. Por otra parte, el drama histórico de Villaespesa narraba durante todo el primer acto el gobierno de María Pacheco en Toledo mientras Juan Padilla combate en Villalar, hasta que una carta le informa a ella de la derrota (Fig. 7); en el filme, la noticia de la derrota llega antes de los veinte minutos, y es un militar quien entrega a María la espada de su marido, como señal del fracaso (Fig. 8).

Películas biográficas de posguerra que contaban con obras teatrales previas sobre sus protagonistas

Doce películas biográficas de posguerra contaban con obras de teatro previas que ya habían tenido como protagonista a ese mismo personaje histórico, sea en dramas históricos, zarzuelas, comedias dramáticas u otros géneros teatrales. Aunque la mayoría consistieron en dramas históricos de la segunda mitad del siglo XIX, hallamos zarzuelas principalmente en el primer tercio del XX, así como dos casos cuyos únicos precedentes hay que remontarlos al drama histórico aurisecular.

A continuación, siguiendo un orden cronológico por el año de estreno de cada película biográfica, enumeraremos sus fuentes teatrales y analizaremos si ejercieron o no influencia sobre la versión cinematografía.

Lola Montes

La película de Antonio Román, de 1944, narra el ascenso a la fama y la caída en desgracia de la bailarina irlandesa Lola Montez (1821-1861), interpretada por Conchita Montenegro. Su guion dice basarse en un relato escrito por José María Pemán, aunque Hueso (2009: 161) indica la complejidad de su tratamiento y realza más la participación de Francisco Bonmatí y del propio director. Además, colaboraron Pedro de Juan Pinzones y Fernando G. Toledo[23]. Ese mismo año de 1944 Ediciones Morata publicó una biografía de la artista escrita por Enrique Moreno: *Lola Montes, reina de reyes (Garbo y pasión de una vida)*. Pérez (2021: 140) indica que esa biografía sirvió para despertar el interés del público español por la figura de Lola Montes. De hecho, –continúa– como parte de la campaña promocional de la película, *Primer Plano* incluyó una entrevista con Moreno en su número 212 (5 de noviembre de 1944), en la que el biógrafo daba fe del rigor histórico de la adaptación cinematográfica (un truco promocional bastante interesante, dado que la película

23. Véase *Lola* Montes, en AGA 36. 04664, Expte. 44-44

contiene muchas inexactitudes históricas). El director, pese a todo, confirmó que esa biografía solo sirvió para confirmar aspectos del guion.

En lo referente a la dramaturgia, resulta significativo que Lola Montes contase entonces con dos obras teatrales pretéritas en España: *Lola Montes: zarzuela cómica en un acto y tres cuadros,* (Fiacro Iraizoz, 1902), con música de Amadeo Vives; y el *Romance de Lola Montes: comedia dramática en tres actos, en verso* (Luis Fernández Ardavín, 1936).

Mientras que la película cubre un período amplio de la vida de Lola Montes y la sitúa en países diferentes, la zarzuela de Iraizoz se desarrolla por completo en una ficticia corte extranjera en 1841. Sí resulta de interés observar que, pese a la condición irlandesa de Lola, se difundió ya una tópica representación como andaluza, como cuando ella proclama: «Yo nasí en Seviya, / suerte para mí, / en un jardiniyo mu chiquirritiyo / que hay junto á la oriya der Guadarquiví; / y ayí canté amores / y yoré mis penas, / entre los arruyos de los ruiseñores / y el aroma suave de las asusenas» (Iraizoz, 1903: 24).

La versión de Fernández Ardavín sí recorrió los escenarios de Sevilla, Münich y Nueva York, y en un tono más próximo a la farsa que a la comedia dramática narró su relación con el rey de Baviera. Si bien no coincide su final con el de la película, dado que esta versión concluye con el fallecimiento de Lola en un piso neoyorkino (y en el filme durante la revolución de Baviera), sí resulta curiosa la presencia de un ficticio joven virtuoso, Pedro Antonio, que no renuncia al amor de Lola pese a sus desaires y su retahíla de amantes. En la película, habrá un personaje idéntico llamado Carlos (Fernández Ardavín, 1936).

Inés de Castro

Esta coproducción de 1944 entre España y Portugal, una doble versión dirigida por Manuel Augusto García Viñolas y Leitão de Barros, tenía como protagonista a Inés de Castro (1320-1355), dama que acompañó a Portugal a su prima Constanza Manuel de Villena cuando ella contrajo matrimonio con el infante don Pedro. A la muerte de Constanza, Pedro e Inés se casaron frente a la oposición de la nobleza portuguesa, que la asesino con el patrocinio del rey. Su historia se convirtió en leyenda y se popularizo en cantos y romances, principalmente portugueses, pero también alcanzo la dramaturgia hispana e incluso europea (Botta, 1999).

El guion dice basarse en la leyenda y en un relato de Ricardo del Mazo. En la ficha técnica que se adjuntó a la Dirección General de Cinematografía para solicitar el permiso de rodaje, se indicaba que firmaban el guion literario

Leitão de Barros, José María Alonso Pesquera y Ricardo del Mazo[24]. Como referencia principal en la redacción del guion se tomó la obra *A paixao de Pedro o Cru* (1940), del poeta portugués Alonso López Vieira (1878-1946), de la cual Ricardo del Mazo extrajo una historia con posibilidades cinematográficas; posiblemente, la intervención en el guion de Alonso Pesquera fue mucho menor, ya que ejerció principalmente como productor en el proyecto. Sobre el relato de del Mazo, los dos directores elaboraron un guion final.

Desde finales del siglo XIX, la figura del rey don Pedro comenzó a interesar a los escritores portugueses por su condición polémica (Seabra de Carvalho, 2021: 113). Fruto de ese interés, aparecieron las obras de Henrique Lopes Mendonça (*A Morta*, 1890), Sousa Monteiro (*D. Pedro*, 1891), Antero de Figueiredo (*D. Pedro e D. Inês*, 1913), Marcelino Mesquita (*Pedro, o Cruel*, 1915), António Patrício (*Pedro, o Cru*, 1918) y la de Afonso Lopes Vieira (*A Paixão de Pedro, o Cru*, 1940).

Describe Dos Santos (2007: 167) que Lopes Vieira, tan atraído por los temas nacionales, decidió escribir su obra a partir del análisis del edículo de la rosácea parlante en la tumba de don Pedro. Esta obra tiene un carácter más histórico que romántico, y don Pedro no destaca tanto en su papel de amante de Inés, como sí sucedía en las obras anteriores de Antero de Figueiredo, Eugénio de Castro y António Patrício; ni Inés aparece con la delicadeza de la amante deseada que permanece como recuerdo imborrable más allá de la muerte.

Para el caso español, encontramos como obras teatrales acerca de este episodio histórico a partir del siglo XVII: *Doña Inés de Castro, reina de Portugal* (Luis Mejia de la Cerda, 1612), *Reinar después de morir* (Luis Vélez de Guevara, 1652)[25] y *Doña Inés de Castro* (Luciano Francisco Comella, 1815), seis páginas de una escena trágico-lírica[26].

Tanto la obra de Mejia de la Cerda como las posteriores inician su trama con el cortejo del infante a Inés, o incluso con su consumación estando ya su muerte próxima (caso de Comella). La película desarrolla más pausadamente los acontecimientos, iniciándose con la partida de Constanza hacia Portugal y

24. Véase *Inés de Castro*, en AGA 36. 04666, Expte. 86-84.
25. Para un estudio detallado de esta obra, véase Lauer, A. R. (2022). 'Reinar después de morir: una tragedia lírico-heroico-política de Luis Vélez de Guevara', *Confluencia*, 38(1), 75-83. https://doi.org/10.1353/cnf.2022.0014
26. Según recoge Folgar de la Calle (1999), cabría incluso añadir una obra teatral de Henri de Montherlant, *La reine morte* estrenada en Francia en 1942 y que tuvo allí un gran eco. En español hay otro texto, también de 1942: la biografía de Inés que J. D. de la Rada y Delgado incluye en su *Mujeres célebres de España y Portugal*.

discurriendo con los primeros meses de estancia de Inés en tierras lusitanas. Cabe mencionar que la obra de Luis Vélez de Guevara, a diferencia del filme, sí reflejaba un matrimonio secreto entre Pedro e Inés, e incluso ella informa al rey Alfonso de tal enlace. Dado que este tenía un proyecto para casar al infante con doña Blanca de Navarra y estrechar relaciones con ese reino, su muerte se impone en el marco de las alianzas políticas, de gran envergadura en el relato (García Estradé, 2014: 370).

La princesa de los ursinos

Esta película de Luis Lucia, estrenada en 1947, se encuadra en el marco de la Guerra de Sucesión española, y tiene como protagonista a la noble francesa María Ana de La Trémoille (1642-1722), quien ejerce como espía para favorecer los intereses borbónicos. En su caso, el personaje aparecía en *Españoles sobre todo* (Eusebio Asquerino, 1844) y en *Alberoni* (Tomás Rodríguez Rubí, 1846), en ambos casos como antagonista. En *Españoles sobre todo*, la acción también de desarrollaba durante la Guerra de Sucesión, en una trama de espionaje, enredos y traiciones entre los bandos borbónico y austriaco. Aunque el drama hacía hincapié en las motivaciones leales de ambos bandos, la princesa se describía como una conspiradora que pretendía vender el país a los franceses (Ginger, 2000).

En *Alberoni*, la trama no guarda relación con la guerra y se circunscribe a la política interior. La princesa ejerce el poder de manera despótica y prohíbe el amor entre su sobrina y un poeta. El cardenal Giulio Alberoni será quien la aparte del gobierno tras rivalizar con ella por los favores del rey. En su estudio sobre el teatro histórico de Rodríguez Rubí, Cantero García (2001) señala que la princesa es reflejo de la reina María Cristina, como venganza por la censura de sus textos. Asimismo, la obra se inscribe en la categoría habitual de sus dramas históricos, una trama argumental orquestada en torno a la pugna entra varios personajes por obtener el favor del rey, venciendo siempre «el mismo prototipo de gestor público: el honrado, patriota, incorrupto; es decir, el que sólo se preocupa de proteger y engrandecer la gloria nacional» (2001: 170).

El argumento del filme fue obra de Carlos Blanco, aunque el director Luis Lucia intervino sustancialmente en el guion final. La decisión de convertir a la princesa en protagonista vino refrendada por un ajuste en su edad: ella tenía sesenta años cuando llegó a España, tal y como reflejaban las versiones teatrales, y este hecho la hace más propensa para ejercer de antagonista. Así, el filme la convirtió en una joven próxima a la treintena, arquetipo idóneo para el género de capa y espada, el romance y la canción. Aun con todo, su

tipología argumental se asemeja a la de *Españoles ante todo*, manteniendo la esencia del espionaje, los papeles comprometedores y las lealtades, si bien la película se decanta sin medias tintas por el bando borbónico.

Es preciso añadir que, en 1926, el escritor y diplomático Alfonso Danvila (1879-1945) publicó como biografía novelada *La princesa de los ursinos*, sexta entrega de su colección *Las luchas fratricidas de España*, en la cual incluía obras de idéntico denominadas *El testamento de Carlos II, La saboyana*, *Austrias y Borbones*, *El primer Carlos III* y *Almansa*. Aunque haya portales web[27] cinematográficos y literarios que incluyan a Danvila como autor del guion junto a Carlos Blanco, o afirmen que este adaptó la obra de Danvila, no consta tal hecho en la documentación[28].

Reina Santa

La película de Rafael Gil, estrenada en 1947, relataba la vida de la santa aragonesa Isabel de Portugal (1271-1336), reina tras contraer matrimonio con Dionisio I. De manera análoga a lo acontecido con *Inés de Castro*, se filmó una doble versión hispanoportuguesa, dirigida la española por Rafael Gil y la portuguesa por Henrique Campos y Anibal Contreiras (quien además ejerció de coproductor)[29].

Unos años después de la canonización de santa Isabel, en 1625, se estrenó el drama histórico *Santa Isabel de Portugal* (Rojas Zorrilla, 1640). El guion de la película lo escribieron entre Aníbal Contreiras, Tavares Alves, Luna de Oliveira y el director[30]. No hay referencia alguna a que este drama

27. https://www.cervantesvirtual.com/portales/alece/registro_pelicula/?id=1626
https://www.imdb.com/title/tt0039732/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_La%2520princesa%2520de%2520los%2520ursinos
https://www.filmaffinity.com/es/film213276.html
28. No aparece el nombre de Alfonso Danvila en el expediente de la película en el AGA (36. 04687 Expte. 192-46). Tampoco en la obra de Hueso, A. L. (1998), «La princesa de los Ursinos (1947)», en *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*, Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, pp. 324-325, ni en un reportaje de *Primer Plano* (n.º 364, 1947) a raíz del estreno de la película. Sí menciona a Danvila el siguiente número de *Pimer Plano* (n.º 364, 1947), junto al de Pérez Galdós, como ejemplo de creador de relatos históricos de interés para el gran público.
29. Véase Folgar de la Calle, J. M. (2006), «Sobre Inés de Castro y Reina Santa: películas hispanoportuguesas de los años 40», *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 11, pp. 547-562.
30. Sobre los pormenores de la producción de la película, véase Ferreruela, F. S. (2017). 'La censura cinematográfica como factor determinante para el cine histórico durante el franquismo: los casos de Reina Santa (Rafael Gil, 1947) y Alba de América (Juan de Orduña, 1951)'. En *Actas del V Congreso Internacional de Historia y Cine* celebrado en la Universidad Carlos III de Madrid del 5 al 7 de Septiembre de 2016 (pp. 1479-1498).

histórico pudiese inspirar en algo a la película. Pero merece la pena subrayar un aspecto. Según Zúñiga Lacruz (2018: 346-347), la obra de Rojas Zorrilla achaca a un valido ficticio, Carlos, la degradación moral de rey don Dionisio, de la misma manera que otro valido ficticio, el aragonés Ramiro, es apoyo de la reina Isabel, por lo cual se vierten rumores de enamoramiento entre ambos. De modo similar, el filme presenta como consejero e instigador de la maldad del rey a un personaje ficticio, Álvaro, y también es un aragonés, Nuño de Lara, el principal defensor de la reina, ocasión que aprovechará Álvaro para difamarlos.

Luis Candelas, el ladrón de Madrid

El filme de Fernando Alonso Casares, «Fernán», de 1947, narraba la historia del bandolero Luis Candelas (1804-1837), ajusticiado por garrote vil tras cometer más de cuarenta robos. En su caso, el personaje ya había sido llevado al cine en otras dos ocasiones, ambas en 1927, una dirigida por José Buchs y la otra por Armand Guerra.

Además de todas las semblanzas y biografías literarias escritas sobre el bandolero, en lo referido al teatro se habían representado *Luis Candelas o El bandido popular: drama histórico en ocho actos y en verso* (José Conde y Ambrosio Canel, 1893) y *Luis Candelas: aventura legendario-popular en tres actos y en verso* (José Silva Aramburu, 1927). Tampoco en este caso hay referencia alguna a que estas obras teatrales pudiesen inspirar a la película[31]. Es cierto que la versión de Conde y Canel tiene más similitudes con el filme que la de Silva Aramburu. En el primer caso, hasta tres de sus ocho actos representan robos de la banda: unos pájaros, la manteca y a la modista. También es un miembro de la banda quien les traiciona avisando a la policía, la conciencia y el arrepentimiento de Candelas tienen peso dramático, y en su tramo final él está en la cárcel dialogando con su esposa, a la vez que se confiesa con un fraile (Conde y Canel, 1893). Aunque el contenido de los robos varíe, toda esta estructura narrativa está presente en la película. Todo lo contrario que en la versión de Silva Aramburu (1927), en la cual Candelas tiene menos protagonismo ante un elenco de secundarios muy participativo, y cuyo drama revierte principalmente en si obtendrá o no el amor de Mari-Pepa.

31. Véase *Luis Candelas, ladrón de Madrid* en AGA 36. 04683, Expte. 45-46

Si hubo base literaria, quizá pudiese haber influido la biografía escrita por Antonio Espina y publicada en 1929: *Luis Candelas, el bandido de Madrid*. Tal fue su éxito que se reeditó en 1932 y 1941[32].

El marqués de Salamanca

La película de Edgar Neville, de 1948, retrata al político, banquero y empresario malagueño José de Salamanca y Mayol (1811-1883). No hay ninguna obra de teatro acerca de este personaje. Sin embargo, en 1875 José de Echegaray estrenó *La última noche*, un drama acerca de un banquero, don Carlos, y sus empeños por casar adecuadamente a su hijo y proteger su patrimonio. Para el público no pasaron desapercibidas las similitudes entre don Carlos y José de Salamanca, a propósito de sus viajes de negocios, el empréstito, su ruina y su recuperación, así como su carácter avasallador con sus proyectos, tal y como reconocen biógrafos del banquero (Torrente Fortuño, 1969: 219-222)[33].

El capitán de Loyola

El filme de José Diaz Morales estrenado en 1949 abarca toda la biografía de san Ignacio de Loyola (1491-1556), desde su infancia en la corte castellana hasta su fallecimiento en Roma. Existían dos obras teatrales acerca de san Ignacio muy próximas a su producción: *El divino impaciente* (José María Pemán, 1933) y *El capitán de Loyola. Estampas* (Ramón Cué, 1941). La principal diferencia con la obra teatral de Pemán es que *El divino impaciente* no retrata a san Ignacio, sino a san Francisco Javier, aunque sí haya escenas en las que aparezcan ambos personajes, como las que suceden en la Universidad de la Sorbona (Urbez Fernández, 2022: 209-210). Por otra parte, aunque José María Pemán figure en los títulos de crédito de la película, no debemos pensar que readapta su propia obra teatral, dado que, según Riambau y Torreiro (1998: 50), el escritor cobró lo mismo que el actor protagonista por

32. Véase la introducción a la obra Antonio Espina. *Poesía completa*, realizada por Rey Faraldos, Gloria (2000), Fundación BSCH, en la que señala que fue una de las obras favoritas de su autor, y en la que «dada la escasez de datos históricos frente a la abundancia de los legendarios, permitió imponer, sin ningún problema, lo novelesco sobre lo documental y reconstruir con pinceladas rápidas y certeras, con un colorismo que recuerda muchas veces el arte goyesco, tanto un largo repertorio de figuras secundarias, reales o de ficción, como el ambiente social e histórico de la época» (p. 38).
33. Véase al respecto Úrbez-Fernández, P. (2022), «Voluntad de hierro e inteligencia excepcional: fuentes literarias e historiográficas que inspiraron la película *El marqués de Salamanca* (1948)». *Aforismos. Instituciones, Ideas, Movimientos*, *5-6*, pp. 81-101.

redactar solo una sinopsis argumental, pero resultaba una práctica habitual recurrir a personalidades literarias para promocionar mejor las películas.

En cuanto a la obra del jesuita Ramón Cué, no llegó a representarse en los teatros. Pero este drama histórico se titula *El capitán de Loyola*, igual que la película, y aunque no abarcaba toda su biografía, sino solo desde la infancia hasta su estancia en Montserrat, numerosos pasajes se corresponden con escenas del primer tercio de la obra audiovisual (Urbez Fernández, 2022: 211). En concreto, hay similitud con las escenas del prólogo con los personajes de Juana la Loca y la infanta Catalina (Cué, 1941: 18), la vida en la corte castellana, la defensa de la ciudad de Pamplona (Cué, 1941: 56) y la convalecencia en Loyola, donde deliberó su vocación.

Agustina de Aragón

Esta película de 1950 realizada por Juan de Orduña narraba la gesta de Agustina Saragossa Domènech (1786-1857) durante los Sitios de Zaragoza, en la Guerra de la Independencia. La película ya contaba con una versión cinematográfica previa, dirigida por Florián Rey en 1929, así como otra silente de 1903 acerca de los Sitios de Zaragoza, con la aparición del personaje de Agustina. En cuanto a las representaciones teatrales, el personaje había protagonizado *Agustina de Aragón: episodio de la guerra de la independencia* (Benito Más y Prat, 1892) y de *Agustina de Aragón: zarzuela en un acto, dividido en cinco cuadros* (Sebastián Alonso Gómez y Francisco de Torres, 1907), con música de Luis Leandro Mariani.

En el filme, ella viaja a Zaragoza desde Barcelona para contraer matrimonio, y una vez en la ciudad le sorprende el asedio francés. No llegará a casarse con su prometido por su condición de afrancesado, aunque se enamorará de Juan, el líder de una partida de guerrilleros. Agustina tendrá cada vez más protagonismo en la defensa de la ciudad, legitimando al general Palafox, y su acción heroica con el disparo del cañón para evitar la entrada de los franceses tendrá lugar al final de la trama. Poco antes, había fallecido Juan durante el combate. En cuanto a su estructura temporal, la trama se inicia años después, en una visita de Agustina al Palacio Real para ser recibida por Fernando VII. Aquí ella rememora los hechos pasados y un flashback nos traslada a 1808. Tras la escena del disparo del cañón, finaliza el flashback de su recuerdo y la película termina con su recibimiento por el rey.

Observamos de esta manera diferencias sustanciales con las obras teatrales previas. En el drama de (Más y Prat (1892), Agustina contraía matrimonio con un hortelano aragonés al inicio del relato, pero el disparo del cañón también se reservaba para la última escena. En este caso, su padre, Juan es

abatido cuando se disponía a encender la mecha, y es ella entonces quien culmina su acción. El general Palafox aparecía en escena, pero sin diálogo, y en la trama había componentes de espionaje y afrancesamiento, como en el filme. La zarzuela de 1907 no alteró el argumento, sino que lo adaptó incorporando la música. Visto lo cual, podemos afirmar que la película no se inspiró premeditadamente en estas fuentes teatrales, pero heredó dos aspectos. El primero, una imagen mitificada: ella se había casado en 1803 y tenía un hijo a su llegada a Zaragoza; no hay mención siquiera a sus orígenes catalanes. El segundo aspecto, reservar el disparo del cañón para el último tramo del relato, considerándolo así siempre el clímax.

María Antonia 'la Caramba'

En este filme de 1951, Arturo Ruiz Castillo relataba la vida de la tonadillera María Antonia Vallejo (1751-1787), famosa por una repentina conversión que le impulsó a vivir de modo austero y a dedicarse a la oración. En su caso, su personaje había sido representado previamente en dos zarzuelas: *Chorizos y polacos* (Luis Mariano de Larra, 1876), con música de Francisco Asenjo Barbieri, y *La Caramba* (Luis Fernández Ardavín, 1942), con música de Federico Moreno Torroba. Alfredo Marquerie (1943) cita que Eduardo Marquina escribió una obra titulada *La Caramba*, y parece ser que está recogida en un volumen de Hispania de 1914, titulado *Tapices Viejos*, pero no hemos podido consultarla.

En la zarzuela de Larra, la tonadillera no es directamente la protagonista de la historia, aunque sí cuente con números musicales propios y tenga relevancia narrativa. La zarzuela recrea el Madrid del siglo XVIII a partir de sus personajes históricos, aunque sus acciones sobre el escenario se aproximen más a la ficción que a lo documentado. Los protagonistas son los dos jefes de las facciones de los chorizos y los polacos, grupos enfrentados por su devoción a dos tonadilleras diferentes: la Figueras y María Antonia 'la Caramba'. Según Casares Rodicio (1994: 348-350), la zarzuela se distanciaba, de esta manera, de una visión exclusivamente penitente y religiosa del personaje de 'la Caramba', y mostraba su predilección por los tipos populares, el ambiente teatral, las rivalidades artísticas y, en definitiva, por recrear una época. Los cimientos de la película provendrán, precisamente, de esta fusión entre el aspecto didáctico-religioso y el folclórico-popular.

A propósito de la zarzuela de 1942, resulta curioso que sus autores, Fernández Ardavín y Moreno Torroba, publicaron la siguiente nota de prensa cuando se estrenó la película: «A los efectos de evitar posibles confusiones, queremos hacer constar que la película recientemente estrenada con título

semejante no tiene absolutamente ninguna relación en su guion, texto y música, con nuestra conocida zarzuela 'la Caramba'» (ABC, 1951: 22).

Aunque no conste afirmación explícita alguna sobre el proceso de adaptación, hay similitudes ineludibles entre esta zarzuela y la película. En ambos casos, el relato se inicia en Motril, donde un recién llegado propone a María Antonia trasladarse a Madrid para triunfar en el teatro. Ella se fuga con él, pese a la oposición del joven de Motril que está enamorado de ella. En la capital, ella goza del aplauso de los artistas, de la corte y del fervor del pueblo, y se codea con personajes como Goya, la Duquesa Cayetana, y Fernández de Moratín. Aunque hay una variación en el final: en la película, ella entra a la iglesia de los capuchinos sola, y le remueven las palabras de un predicador anónimo; en la zarzuela, son varios los personajes que entran a la iglesia para resguardarse, y quien predica es el antiguo joven de Motril.

Así, salvando algunas diferencias (específicamente de tramas secundarias), la estructura narrativa es muy semejante. Además, su inclusión de dieciséis números musicales (con las características propias de una zarzuela) resultaban asimilables a la fórmula cinematográfica de combinación del folclore y la biografía.

Alba de América

Esta película de Juan de Orduña, estrenada en 1951, fue concebida como un proyecto faraónico de CIFESA en estrecha colaboración con el Gobierno, a fin de narrar los escollos que superó Cristóbal Colon hasta obtener la autorización de los Reyes Católicos y emprender el viaje hacia las Indias. No podemos perder de vista que la mecha que activó la preproducción de esta película fue el estreno del largometraje británico *Christopher Columbus* en 1949, dirigido por David MacDonald a partir de una novela de Rafael Sabatini, y que fue considerado por la censura, el ámbito político-cultural y la crítica cinematográfica española como una afrenta a la identidad nacional, por causa de su tergiversación de los acontecimientos históricos acerca del Descubrimiento de América. Bajo el amparo del Instituto de Cultura Hispánica, CIFESA ideó esta superproducción, que contó con el asesoramiento de afamados historiadores y la colaboración del Museo Naval y del Ministerio de Marina; el guion lo firmó José Rodulfo Boeta (1918-1989)[34].

La figura de Cristóbal Colón y la hazaña del Descubrimiento ya habían sido del gusto de la época romántica, por lo cual se representaron hasta tres dramas históricos en ese periodo: *La aurora de Colón* (Patricio de la Escosura,

34. Véase *Alba de América*, en AGA 04724. Expte. 56-51.

1838), *Cristóbal Colón: drama histórico en cuatro actos y en verso* (Pablo Alonso de la Avecilla, 1851) y *Cristóbal Colon: drama histórico en tres actos y en verso* (Juan de Dios de la Rada y Delgado, 1863). Cabe añadir también una obra de teatro de Lope de Vega, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614).

En la obra de De la Escosura, los cinco cuadros se desarrollaban en el monasterio de la Rábida, Palos, Granada y nuevamente en Palos. Excluyendo a los extras, contaba con veinte personajes, entre los cuales estaban Isabel la Católica, Martín Alonso Pinzón, doña Beatriz, Gonzalo de Córdoba y Hernán Cortés (aunque este naciese realmente en 1485). En cuanto a la versión de Avecilla, contaba con solo nueve personajes, además de la multitud y el coro. No aparecían los Reyes Católicos, pero sí Martín Alonso Pinzón, doña Beatriz y los frailes. El relato se iniciaba en el monasterio de la Rábida, situaba posteriormente escenas en Salamanca, Granada y Palos, y finalizaba en el puerto con la partida de Colón hacia el Atlántico. Y en lo referente a la obra de De la Rada y Delgado, sumaba más de veinticinco personajes, sí aparecían los Reyes Católicos y su secretario, Hernando de Zafra, pero lo más destacable es que a Colón le acompañaba un niño, su hijo, como también recrea la película. En cuanto a su estructura, el primer acto acaecía en la Rábida, el segundo en la Alhambra de Granada y el tercero en la popa de la carabela.

Por tanto, se vino repitiendo un patrón narrativo del que difícilmente pudo escapar la película. No podemos afirmar que el guion de Rodulfo Boeta, Orduña y CIFESA se basase en uno solo de los dramas históricos anteriores, pero llama la atención sus similitudes narrativas. Como en aquellos dramas, en la película no interesaba la vida de Colón previa a 1492, y su presencia en la nao Santa María con la consecuente llegada a la isla Guanahani supone una temática menor en el largometraje. La lógica narrativa obligaba a situar el inicio en el monasterio de la Rábida, y el final con Colón embarcado en la carabela (aunque la película sí describa muy brevemente el viaje y culmine, casi a modo de epílogo, con su desembarco en la playa y su posterior recepción por los Reyes Católicos). El drama principal siempre consistía en dilucidar si Colón obtendría o no la aprobación para su proyecto, ante el cual había partidarios y detractores, pero no en la aventura del viaje a ultramar (lo cual habría aproximado el filme al género cinematográfico de aventuras, pero se circunscribe así a una narrativa «de despachos»). Una realidad que no pasó desapercibida para la propia censura: «Es posible que reitere con exceso los planos de Colón mendigando ayuda a los Reyes Católicos. La gesta se narra con brevedad demasiada. Esto le da cierta monotonía al argumento».

Catalina de Inglaterra

La cinta de Arturo Ruiz Castillo, de 1951, relataba el divorcio entre Catalina de Aragón (1485-1536) y Enrique VIII, que dio lugar a la reforma anglicana. Entre las obras teatrales pretéritas sobre Catalina de Aragón, solamente hemos localizado un drama histórico aurisecular: *La cisma de Inglaterra* (Calderón de la Barca, 1627). Además de Enrique VIII y Catalina, aparecían entre los personajes calderonianos Ana Bolena, la infanta María Tudor, el embajador de Francia, Tomás Bolena y el cardenal Wolsey. Realmente, Catalina ocupaba en este drama un rol secundario. El contenido versa principalmente por los desvelos de Enrique VIII por obtener el divorcio, conversando con sus consejeros y la nobleza, así como por terminar de convencer a Ana Bolena, quien a su vez también está enamorada del embajador francés. Catalina defiende su postura al final de la segunda jornada de las tres del drama, con carácter, tras lo cual queda marginada por los demás personajes, que poco a poco abandonan la escena (Calderón de la Barca, 1785).

Solo podemos mencionar que la película situó a Catalina como protagonista del relato, al menos tanto en su primer tercio, con la llegada a Inglaterra y sus primeros años de reinado, como en su desenlace. En cuanto a escenas concretas, diálogos o posibles referencias, no hay evidencia alguna que justifique que pudo inspirarse en algún aspecto del drama calderoniano. Como tampoco hemos podido localizar otros posibles precedentes teatrales.

Jeromín

El filme de Luis Lucia, de 1953, se define como una adaptación de la novela del jesuita Luis Coloma acerca de don Juan de Austria (en concreto, sobre su infancia), aunque merece la pena atender si pudieron influir o no las representaciones previas del personaje sobre las tablas. Su figura protagonizó *Don Juan de Austria: drama en cuatro actos y en verso* (Enriqueta Lozano de Vilchez, 1854) y *Don Juan de Austria* (José Jurado de la Parra, 1902), un drama lírico con música de Ruperto Chapí.

La obra de Lozano de Vilchez se situaba en Bruselas, durante los años en que don Juan fue gobernador de los Países Bajos, y concluía con su fallecimiento en la cama en 1578. Respecto al drama lírico de Jurado de la Parra, se desarrollaba en el Monasterio de Yuste en 1555. Juan de Austria (interpretado por una actriz) era un joven paje al servicio de Carlos V; por tanto, anacrónico con la edad del protagonista, realmente un niño de ocho años (como sí se respeta en la novela de Coloma y la película). El joven paje de Jurado de la Parra está enamorado de la hija del señor de Castellar, obtiene el favor de

un conde por salvar a su hijo y se enfrenta a una gitana que desea asesinar al emperador.

De este modo, queda patente que la principal referencia del filme fue la novela de Coloma, no los precedentes teatrales.

Películas que no cuentan con dramas históricos precedentes

Por último, encontramos nueve películas biográficas de las cuales no hemos podido localizar precedentes teatrales que representen a su personaje protagonista. Son *Sarasate* (Richard Buch, 1941); *Forja de almas* (Luis Fernández Ardavín, 1943), sobre el sacerdote Andrés Manjón; *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944); *Espronceda* (Fernando Alonso Casares, 1945); *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947), sobre Isaac Albéniz; *Brindis a Manolete* (Florián Rey, 1948), *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948), sobre Bécquer; *Cerca del cielo* (Mariano Pombo, 1951), acerca del obispo Anselmo Polanco, martirizado en la Guerra Civil; y *La canción de la Malibrán*, sobre la actriz y cantante de ópera María Malibrán (1808-1836).

Quizá podamos hallar alguna respuesta significativa al por qué no hay obras teatrales previas acerca de estos personajes, aunque en la mayoría de los casos hay mas sombras que luces. Si nos atenemos a *Forja de almas, Brindis a Manolete* y *Cerca del cielo*, la respuesta parece clara: las muertes aún recientes de Manjón en 1923, del obispo Polanco en 1939 y del torero Manolete en 1947 explican la ausencia de su representación teatral. En cuanto a las películas sobre Sarasate, Albéniz, Espronceda y Bécquer, es plausible imaginar que la biografía de un artista (músico, escritor o pintor) puede no parecer interesante para el teatro, en cuanto a términos dramáticos se refiere. Es cierto que se habían escrito obras teatrales sobre Calderón de la Barca[35], Lope de Vega[36] y Tirso de Molina[37], entre otros, pero mediaban más siglos de distancia entre el fallecimiento de estos personajes y la representación de estas obras.

En cuanto a María Malibrán, carecemos de hipótesis, por lo cual simplemente padeció obedecer a la casualidad que no hubiese interés en trasladar su biografía a los escenarios teatrales.

35. *Apoteosis de Don Pedro Calderón de la Barca* (José Zorrilla, 1840), *Don Pedro Calderón* (Patricio de la Escosura, 1867) y *Calderón* (Emilio Alcaraz, 1870)
36. *Don Lope de Vega Carpio* (Manuel García Muñoz, 1849) y *El fénix de los ingenios* (Tomás Rodríguez Rubí,1853)
37. *Una aventura de Tirso* (Luis Eguílaz, 1855) y *El nacimiento de Tirso* (Francisco Flores García, 1879)

Conclusiones

Las obras de teatro vinculadas a personajes históricos (sean de carácter dramático, cómico u operístico) ejercieron una influencia significativa en el argumento de las películas biográficas de posguerra. No solo en la presentación de los personajes históricos retratados, sino también en la adopción de una estructura narrativa, en la confrontación de bandos o grupos de personajes, en una orientación religiosa o política del desenlace, o incluso, descendiendo a detalles concretos, en la inclusión de un diálogo o una escena determinada.

Aunque, por supuesto, esa influencia tiene diferentes graduaciones, y resulta muy aventurada una generalización categórica. En las películas que adaptaron explícitamente una obra teatral, parece ser que su mayor o menor éxito en taquilla vino condicionado por su capacidad para trasladar exclusivamente la esencia del texto dramático al formato cinematográfico. Así sucedió en *Locura de amor*, que, manteniendo la sustancia del texto de Tamayo y Baus, supo amoldarlo a la disposición de un melodrama cinematográfico. En cambio, *Doña María la Brava* acusó la rigidez formal de un excesivo apegamiento al texto de Marquina.

Acerca de las películas biográficas de las cuales hemos podido localizar fuentes dramáticas del mismo personaje histórico, observamos que es un campo amplio con niveles muy diferentes de relación con el género teatral. En unos casos, el personaje histórico ha protagonizado tantos dramas históricos que resulta muy difícil atribuir una influencia directa al filme, por lo cual quizá convendría profundizar en su traslación al imaginario colectivo. En otros, que las únicas referencias teatrales procedan del barroco también dificulta mucho establecer una relación directa entre aquellas y el filme. En los casos de *Lola Montes*, *El capitán de Loyola* y *María Antonia, 'la Caramba'* parece obvia su inspiración en unos textos dramáticos específicos.

Consideramos que esta investigación arroja más preguntas que respuestas, y que esta visión panorámica puede servir como punto de partida de estudios posteriores. El análisis de casos, cotejando detalladamente las fuentes dramáticas con los guiones, así como la consulta de diarios y archivos personales de los cineastas, quizá permita entrever hasta qué punto ellos fueron conscientes de los precedentes teatrales de aquellas películas que filmaban.

Bibliografía citada

ARLANCH, F. (2008), Vite da film. Il film biografico nel cinema di Hollywood e nella televisione italiana, Milano, Franco Angeli.

AVECILLA, P. A. de la (1851), *Cristóbal Colón: drama histórico en cuatro actos y en verso*, Madrid, Imprenta de S. Omaña. [Edición Digitalizada]

BALAGUER, V. (1863), *D. Juan de Serrallonga o Los bandidos de las guillerias: drama en cuatro actos y un prólogo*, Barcelona, Imprenta y librería de Salvador Mañero. [Edición Digitalizada]

BALLESTEROS, A. I. (2003), *Espacios del drama romántico español*, Madrid, CSIC.

BINGHAM, D. (2010), *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*, New Brunswick, New Jersey, and London, Rutgers University Press.

BOTTA, P. (1999), *Inês de Castro: Studi. Estudos. Estudios,* Ravenna, Longo Angelo.

CABIEDES GUTIÉRREZ, J. y CASTILLO Y SORIANO, J. (1872), *Doña María Pacheco. Cuadro dramático original en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. [Edición Digitalizada]

BURGOYNE, R. (2008), *The Hollywood Historical Film*, Singapore, Blackwell.

CALDERA, E. (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.

CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1785), *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Imprenta de D. Antonio Sanz. [Edición Digitalizada]

CANTERO GARCÍA, V. (2001), «Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social», *Cuadernos de investigación filológica*, *XXVII–XXVIII* (27-28), pp. 157-183.

CASARES RODICIO, E. (1994), *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CONDE, J., y CANEL, A. (1893), *Luis Candelas o El bandido popular: drama histórico en ocho actos y en verso*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal.

CRESPO, L. (2012), *El espíritu del regeneracionismo*, Madrid, Accenture

CUÉ, R. (1941), *El capitán de Loyola (Estampas)*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas. [Edición Digitalizada]

DOS SANTOS CARRIÇO, L. (2007), «A arte dramática na literatura portuguesa», *Millenium*, 33, pp. 149-174

ESCOSURA, P. de la (1838), *La aurora de Colón*, Madrid, Imprenta de Yenes. [Edición Digitalizada]

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L. (1936), *Romance de Lola Montes*, Madrid, La Farsa. [Edición Digitalizada]

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, L. y MORENO TORROBA, F. (1951), «*La película 'La Caramba' y 'La Caramba', zarzuela*», en ABC, 28 de marzo de 1951, p. 22. Consultado el 8 de julio de 2024, recuperado de https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19510328-22.html

FERRERAS, J. I. (1989), *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.

FOLGAR DE LA CALLE, J. M. (1999), «Inés de Castro. Doble versión de José Leitão de Barros», en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Cuadernos de la Academia, 5, pp. 187-211.

FRANQUELO, R. (1864), *Doña Juana la Loca: drama histórico, dividido en seis cuadros y escrito en verso*, Salamanca, Imprenta de José Atienza. [Edición Digitalizada]

GARCÍA ESTRADÉ, M. del C. (2014), «Amor más allá de la Muerte en la obra dramática Reinar después de morir». En Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (Ed.), *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones: Vol. I* (pp. 363-384). San Lorenzo del Escorial. Ediciones Escurialenses.

GIES, D. T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press.

GINGER, A. (2000), «¿Españoles sobre todo? Eusebio Asquerino y la Guerra de Sucesión». *Hispanic Research Journal*, *1*(3), pp. 287-306. https://doi.org/10.1179/hrj.2000.1.3.287

GÓMEZ MESA, L. (1978), *La literatura española en el cine nacional: 1907-1977. (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Española.

GUBERN, R. (2014), *Historia del cine*, Libro electrónico, Titivilus

HUESO, Á. L. (2009), «Imágenes femeninas históricas en el cine del franquismo. Las adaptaciones cinematográficas y sus antecedentes literarios teatrales». En de la Paz, P. N. (Ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Rodopi.

HUESO, Á. L., «La biografía como modelo histórico-cinematográfico». *Historia Contemporánea*, 22, pp. 97-116.

IRAIZOZ, F. (1903), *Lola Montes: zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en verso y prosa*, Madrid, R. Velasco Imprenta. [Edición Digitalizada]

JULIO, M. T. (2008), «El catalán Serrallonga y bandos de Barcelona en la cartelera teatral barcelonesa», *Revista Sobre Teatro Áureo*, 2, pp. 57-69.

JURADO DE LA PARRA, J. (1902), *Don Juan de Austria*, Madrid, R. Velasco Imprenta. [Edición Digitalizada]

LARRA, L. M. de (1876), *Chorizos y polacos*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez. [Edición Digitalizada].

LINDENBERGER, H. (1975). *Historical drama: the relation of literature and reality*, Chicago, London, University of Chicago Press.

LOEZA, A. (2017), «Estado de la cuestión de dos obras de Antonio García Gutiérrez». *ANADISS*, 24, pp. 193-204.

LOZANO DE VILCHEZ, E. (1854), *Don Juan de Austria: drama en cuatro actos y en verso*, Madrid, Imprenta y librería de D. José María Zamora. [Edición Digitalizada].

MARQUERÍE, A. (1946), «Evocación del poeta Marquina», *Revista Nacional de Educación*, 66, pp. 79-84

MARQUINA, E. (1910), *Doña María la Brava*, Madrid, Biblioteca Renacimiento. [Edición Digitalizada].

MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1814), *La viuda de Padilla*, Madrid, Imprenta que fue de Garcia. [Edición Digitalizada].

MÁS Y PRAT, B. (1892), *Agustina de Aragón: episodio de la guerra de la independencia, escrito en verso y prosa en dos actos y diez cuadros*, Sevilla, Tipografía de Hermanos López. [Edición Digitalizada].

MATA INDURÁIN, C. (1998), «Los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Spang, K. (Ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA.

MONTERDE, J. E. (2010), «El cine de la autarquía (1939-1950)», en Gubern, R. (Ed), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 181-238.

MONTIEL, A. (2015), «¿Quedó fuera de las influencias del cine mundial –tanto europeas como norteamericanas–el cine español del franquismo?», en Zunzunegui, S. «Deshaciendo tópicos. Una discusión a cinco voces sobre el cine español de la posguerra», *L'Atalante*, 20, pp. 76-90. URL: https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/313/267

MULLER, H. (1988), *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Athenäum, Frankfurt am Main.

PELLISTRANDI, B. (2004), *Un discours national?: La Real Academia de la Historia, entre science et politique (1847-1897)*, Madrid, Casa de Velazquez.

PEMÁN, J. M. (2005), *El divino impaciente*, Bilbao, Ediciones Mensajero

PÉREZ GALDÓS, B. (1918), *Santa Juana de Castilla*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando. [Edición Digitalizada].

PÉREZ, J. (2021). «Fashioning Spanish Film Stars. Balenciaga and Conchita Montenegro», en Fernández de Alba, F. y Garcés, M. T. (Eds.), *Fashioning Spain. From Mantillas to Rosalía. London*, Bloomsbury Visual Arts, pp. 125-143.

PÉREZ NÚÑEZ, J. (2018), *Los rastros del imperio: el ideario del Régimen en las películas de ficción del primer franquismo (1939-1951)*, Bilbao, Libros del Jata.

PORTER MOIX, M. (1985), *Adrià Gual I el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

POZO ANDRÉS, M. M. del (2007), «Los educadores ante el problema de España», en Salavert, V. y Súarez Cortina, M. (coords.), *El regeneracionismo en España. Política, educación, ciencia y sociedad*, Valencia, Universidad de Valencia.

RADA DELGADO, J. D. de la (1863), *Cristóbal Colon: drama histórico en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. [Edición Digitalizada].

RIBAO PEREIRA, M. (2019), «De don Álvaro de Luna a doña María la Brava: el fin de un ciclo», *Symposium (Syracuse)*, *73*(1), pp. 45-61https://doi.org/10.1080/00397709.2019.1592910

RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1846), *Alberoni*, Madrid, Imprenta de don Antonio Yenes. [Edición Digitalizada].

ROIG, A. (1992), «Una manifestación de catalanofilia literaria. "El Catalán Serrallonga", comedia de tres ingenios», en Vilanova Andreu, A. (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, 2, pp. 1053-1066.

ROSENSTONE, R. (1995), The Historical Film as Real History. *Film-Historia*, 5 (1), pp. 5-23.

SÁNCHEZ RECIO, G. (1999), «El primer franquismo (1936-1959): Introducción. Líneas de investigación y debate historiográfico», *Ayer*, 33, pp. 11-40.

SEABRA DE CARVALHO, A. A. (2021), «Perenes amores de Pedro e Inês: do romance de Rosa Lobato de faria (2001) ao filme de António Ferreira (2018)», *Revista Livre de Cinema*, 8(4), pp. 105-147

SILVA ARAMBURU, J. (1927), *Luis Candelas: aventura legendario-popular en tres actos y en verso*, Madrid, Editorial Siglo XX. [Edición Digitalizada].

TAMAYO Y BAUS, M. (1855), *La locura de amor,* Madrid, Imprenta de F. Abienzo. [Edición Digitalizada].

TAYLER, N. H. (1959), *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus: originalidad e influencias* Madrid, Gráficas Uguina.

TEMPLADO, J. G. (1991), *El teatro romántico*, Madrid, Anaya.

TORRE, C. F. (2021), *La poética del asedio. Cine e historia en la autarquía*, Santander, Shangrila.

TORREIRO, C. (1999), «Por el Imperio hacia Dios. El cine histórico de la autarquía». *Cuadernos de La Academia*, 6, pp. 53-65.

TORRENTE FORTUÑO, J. A. (1969), *Salamanca, bolsista romántico*, Madrid, Taurus.

URBEZ FERNÁNDEZ, P. (2022), «Tras las pisadas de San Ignacio de Loyola. El influjo de la literatura de ficción y la tradición historiográfica en la película El capitán de Loyola (José Díaz Morales, 1949)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 4, pp. 193-217.

UTRERA MACÍAS, R. (2007), *Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine*, Sevilla, Padilla Libros.

VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2002), *Reinar después de morir*, Versión electrónica de Vern Williamsen. http://www.comedias.org/velez/Reidm123.pdf [Consultado el 08-07-2024].

VILLAESPESA, F. (1918), *La leona de Castilla*, Madrid, Editorial Mundo Latino. [Edición Digitalizada].

ZÚÑIGA LACRUZ, A. (2018). «Enfrentamientos entre reinas y validos en el teatro áureo español». *Dicenda,* 36, pp. 343-357. https://doi.org/10.5209/dice.62152

RESEÑAS

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 237-247
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29803

Reseña del libro: Jean-F. Botrel, *Libros e impresos sin fronteras. Estudios sobre historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*

Cecilio Alonso

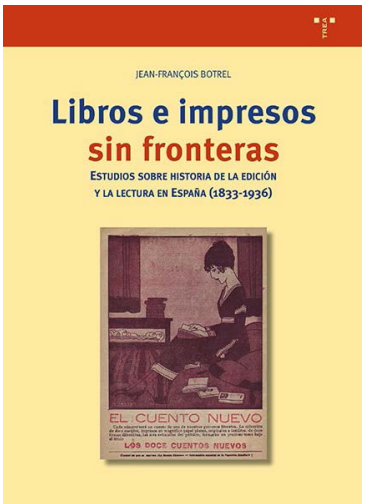
Autoría:
Cecilio Alonso
Catedrático de enseñanza media, España
cecilnico@msn.com
https://orcid.org/0000-0001-9874-6668

Citación:
Alonso, Cecilio (2025). «Reseña del libro: Jean-F. Botrel, *Libros e impresos sin fronteras. Estudios sobre historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 237-247. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29803

Ficha bibliográfica:
Jean-F. Botrel, *Libros e impresos sin fronteras. Estudios sobre historia de la edición y la lectura en España (1833-1936)*. Gijón: Ediciones Trea, 2024, 440 pp., ISBN: 978–84-19823–93-9.

© 2025 Cecilio Alonso

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: recepción literaria; historia de la edición y la lectura; bibliografía; siglo XIX; siglo XX; España.

En el ya lejano abril de 1972, Jean-F. Botrel, compartía con los concurrentes a un memorable coloquio sobre sociología de la literatura española, celebrado en la Casa de Velázquez de Madrid[1], la convicción de que dicha disciplina, entonces subestimada en medios académicos, acabaría cobrando todo su sentido afluyendo en la caudalosa corriente de la historia cultural orientada hacia una historia total. El volumen que comentamos responde con estimable fidelidad a aquella lejana conjetura.

Libros e impresos sin fronteras tiene ineludible precedente en el que su autor publicó en 1993, bajo el título *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*

1. Jean-F. Botrel y Serge Salaün, eds., *Creación y público en la literatura española*. Madrid, Castalia, 1974.

(Fundación Germán Sánchez Ruipérez), donde coleccionó dieciséis estudios fechados entre 1970 y 1990, distribuidos en cinco capítulos que mostraban el estado parcial de sus investigaciones en el amplio campo de la comunicación –no sólo la literaria ni solamente la escrita– durante un largo periodo histórico en que el conocimiento de los procesos de producción/fabricación y los modos de recepción /consumo de bienes culturales en España constituía una materia apenas explorada. Botrel se acogía para su exposición a dos esquemas esenciales de discreta filiación marxista/macluhaniana que atendían al doble sesgo de la producción impresa según su valor mercantil de cambio (producción/consumo) o su valor de uso (emisión/recepción) pero concediendo al «impreso/texto el lugar nodal de esta doble dimensión», esto es –añade ahora en el ensayo preliminar de este nuevo libro– «sin privilegiar a priori ningún elemento de la cadena establecida en productor/emisor; y el consumidor/receptor». Bajo este doble concepto incluyó en 1994 estudios insuperados para el conocimiento de ciertos aspectos de la literatura popular –la Hermandad de ciegos de Madrid y los pliegos de cordel en la Restauración (1973-74, 1977)–, el desarrollo editorial –la Casa Hernando (1989) o El Cosmos Editorial de Madrid (1989)–, el periodismo –estadística de la prensa madrileña en la segunda mitad del XIX (1975), las relaciones de *Clarín* con la revista *Madrid Cómico* (1987)– y el comercio franco-hispano de libros con especial detenimiento en la parisién Sociedad de Ediciones Paul Ollendorf (1970).

La colección que ahora nos ofrece viene a ser continuación y complemento de la anterior, conservando un esquema similar en la estructura y tratamiento de los textos originales, oportunamente revisados y, en algunos casos, refundidos o aligerados, para evitar reiteraciones y prestar cohesión al conjunto. Obsérvese que en la actual entrega se dilata el arco temporal del contenido hasta 1936, pero queda en la recámara mucho material para sucesivos compendios que permitan dilucidar, sobre todo, aspectos de la expansión mnemónica de la comunicación popular durante la segunda mitad del XX. Botrel resuelve con habilidad la delicada labor de coordinar una colección de artículos y contribuciones puntuales producidas al hilo de la circunstancialidad temática que suscitan coloquios y seminarios de muy diversa índole, denotando la solidez y pertinacia con que ha venido sosteniendo durante cinco décadas su proyecto vital como investigador.

Yo diría que este último libro comenzó a gestarse hace un decenio, concebido para establecer su visión de «La cultura escrita en España (1833-1936): balance y perspectivas», artículo que acotaba el mismo periodo de tiempo que el presente volumen:

> Una visión ni espacial, ni cronológica, ni pragmáticamente restringida y dinámicamente articulada con otros ámbitos de la historia cultural, peculiarmente el de la producción y de las prácticas, con una persistente preocupación por llegar a conocer lo particular (mediante monografías) y lo propio (la situación española vs la extranjera, sobre todo la de la Europa del norte) y a generalizar a partir de una visión comparatista[2].

Nos hallamos ante una diversidad de materias fruto de investigaciones parciales que esbozan el estado de la cuestión en cada uno de los asuntos tratados, bajo advertencia de las zonas que permanecen inexploradas pero con suficientes indicios para descifrar las líneas maestras del paradigma evolutivo de la cultura impresa en España entre 1833-1936, dos fechas, por cierto bien significativas, que remiten a un siglo de guerras civiles y coloniales que lastraron la desordenada modernización de la convivencia socio-cultural española.

El libro consta de veintiocho ensayos y se enriquece con un generoso cuadernillo de doce láminas en color a doble cara –veintisiete figuras– que, junto a abundantes ilustraciones monocromáticas con cuidadísimos pies, matizan una intencionada documentación gráfica de suma rareza. Para Jean-F. Botrel la historia del libro en el siglo XIX es inseparable de la consideración de los semióforos o soportes y signos de la escritura en sentido amplio (carteles, etiquetas, dibujos, publicidad, grabados, fotograbados…) sobre todo de la prensa periódica, particularmente la ilustrada que, en conjunto, fue el canal de expresión y comunicación social dominante en España a partir de 1836.

Los textos, fechados con una sola excepción entre 1994 y 2024, como queda dicho, en algunas ocasiones refunden varios estudios sobre asuntos tangentes, distribuidos a modo de secuencias en los aludidos cinco capítulos que desglosan con mayor propiedad las sucesivas fases del proceso de producción y consumo de impresos. Ahora las rúbricas que en el libro de 1993 aludían a estudios señeros con entidad propia, como el referente a las hermandades de ciegos, deja paso con mayor concreción a las cinco fases de dicho proceso, como puede apreciarse en esquema:

Caps.	1993	2024
1	Del ciego al lector	Fabricación
2	Los factores del desarrollo	Editores
3	La producción impresa	Géneros
4	Productores y editores	Difusión
5	La dependencia	Recepción

2. *Revista Brasileira de História da Mídia*, vol. 4, n. 2, 2015, pp. 11-23 (http://www.unicentro.br/rbhm/ed08/dossie/01.pdf.).

El autor en 1993 consideraba pertinente excusarse de la presumible transitoriedad de un trabajo que apuntaba a dar extensa visibilidad a factores heterogéneos que adolecían de fuentes accesibles y escasa motivación en localizarlas por parte de la investigación académica, por lo general más proclive al ejercicio idealista de la crítica literaria o del análisis estilístico. Entonces, ya acreditaba su rareza metodológica como «investigador de campo» al declarar que en parte se veía obligado a salirse de caminos trillados y a habilitar sus propias fuentes –a inventarlas «en el sentido de buscarlas y hallarlas»– para autorizar sus estudios con una documentación original de la que fue «a veces el "descubridor" o, en otros casos, reunida poco a poco y sólo después de muchos años compilada para unas conclusiones necesariamente provisionales». Hoy, treinta años después, su proyecto personal arroja una vasta exploración de objetivos que ha ido formando un extenso mosaico, «inacabado y tal vez inacabable» pero en todo caso fruto de su constancia y de la racionalidad con que aborda el procedimiento descriptivo-interpretativo de los objetos más efímeros. Entre ambos momentos –como admite implícitamente el autor en el capítulo de agradecimientos– aunque persistan lagunas bibliográficas y bibliométricas, se ha ido produciendo una mejora de infraestructuras archivísticas y una mayor disponibilidad en entidades académicas, instituciones documentales y fundaciones privadas que han ido respondiendo en el último medio siglo a requerimientos tan estimulantes como el suyo hasta constituir una red de investigación que ha potenciado los estudios sociológicos y antropológicos en torno al desarrollo de la imprenta, las artes tipográficas y el consumo de sus productos hasta el siglo XX en nuestro país.

Los seis lustros transcurridos entre una y otra entrega son tiempo suficiente para explicar algunos de sus factores: la maduración/perfeccionamiento, la perspicacia en la interpretación de los modos de recepción y la variedad que en buena parte de los textos seleccionados tiene mucho de fidelidad a motivos sobre los que el investigador vuelve siempre que un hallazgo nuevo da pie a enriquecer o modificar la interpretación. Las fuentes básicas de sus estudios son los objetos impresos, hallados inicialmente en archivos de entidades editoriales o en fondos bibliográficos varios y bibliotecas, sin excluir la búsqueda de humildes papeles en rastros y librerías de viejo, ni su colaboración con proyectos folklóricos que aguardan a ser recogidos en volumen, ni su participación en ambiciosos proyectos como el de P.I.L.A.R. (*Presse Iberique Latino Americaine Rennes 2*) o en el de *mapping pliegos* promovido por Allison Sinclair, Pura Fernández, Joaquín Díaz y Juan Gomis. Sin olvidar su atención a la mnemoteca popular que requiere coordinación entre los diversos territorios peninsulares y

latinoamericanos para salvar muestras contextualizadas y comparativas de la pervivencia memorial de pliegos vulgares y cancioneros populares.

La superación de fronteras entre libros e impresos, sugerida en el título de esta nueva recopilación, alberga el propósito de lograr una visión dinámicamente articulada de la cultura escrita «con otras esferas de la historia cultural» sin restricciones dogmáticas, superando límites teóricos y geográficos, contemplando históricamente el impreso y el texto en *situación* –ya se trate de libros o de *no libros*– atendiendo al medio en el que viven y a su circulación por encima de las fronteras, procurando conocer lo específico de España «pero también lo que pudo tener una dimensión más general, gracias a una visión comparatista» (p. 14).

Los cinco capítulos de este volumen, van precedidos de un texto que alcanza función programática –«Para una historia cultural del impreso» (2011)– ahora enriquecido con referencias bibliográficas actualizadas. El autor desgrana en él una serie de observaciones axiomáticas (pp. 18-23) que constituyen una insoslayable pauta metodológica a manera de avisos para hispanistas que configuran las peculiaridades de su práctica investigadora referida al periodo estudiado. En la primera de ellas advierte que la historia de la cultura escrita española ha de ser contemplada desde todos sus matices territoriales e idiomáticos, sin ignorar las aportaciones de la periferia, ni las transferencias culturales, tanto las importaciones de libros en español impresos en el extranjero, como la exportación de libros a colonias y repúblicas hispanoamericanas.

En este campo de la transmisión de bienes culturales pondera la necesidad de observar sincrónicamente las estrategias de los editores y las expectativas y usos de los lectores «su demanda, adquisición y consumo», lo que requiere establecer representaciones de diversos cortes del tránsito del campo económico al cultural a través de la lectura, cuya noción – modalidades, prácticas, usos y efectos– aconseja reconsiderar, contrastada con las lecturas efectivas que construyen el sentido de los textos para unos lectores en constante renovación (pp. 20-21). Sugiere también la conveniencia de reparar el fuerte desequilibrio existente entre el análisis y conocimiento de la producción impresa y el de la recepción y apropiación a cargo de nuevos lectores emergentes que al responder a ofertas masificadas, diversificadas y más baratas, constituyen un público sumido «en la anonimidad pasiva de una estadística indiscriminada» –sexo, edad y extracción social– que dificulta la posibilidad de privilegiar el punto de vista de unos receptores, «todavía por identificar, pero a los que se les supone una "espesura", una personalidad e incluso un protagonismo» (p. 23).

Por último advierte sobre la estanqueidad que posibles estudios fragmentarios, sentidos por el investigador como revelaciones de lo desconocido, pudieran provocar en relación con unos productos, prácticas y usos que tenían «una gran movilidad transmedial, con unos trasvases y una circulación permanente entre las distintas modalidades de comunicación (oral/escrita/visual), sin verdaderas fronteras genéricas», con una creciente permeabilidad entre el espacio público y la esfera privada, sobre todo en sectores urbanos.

En diversa medida los estudios que el autor recoge en el cuerpo de esta antología se sujetan a estos criterios que, junto a su detallada descripción factual, propenden a una visión evolutiva y dialéctica de los hechos culturales y literarios, a través de muestras aparentemente dispersas, seleccionadas por razones ocasionales, pero sin dejar de pensarlos históricamente a la manera de Pierre Vilar (p. 25). No obstante, las dificultades para obtener las fuentes necesarias para investigar en este terreno mantienen al autor en prudente cautela respecto a la eventualidad de sus conclusiones, en espera de nuevos estudios que permitan contrastar y evaluar la representatividad de los presentes, es decir, «historia en construcción».

Repasando el contenido, en el primer capítulo atiende a la «fabricación» del libro observando la facturación de los almacenistas de papel y de los impresores que trabajaron a fines del XIX para la Librería Católica de Gregorio del Amo, junto a las principales operaciones manuales del proceso material de producción que incidieron en la fijación del precio y general abaratamiento del precio del libro hacia 1900. Sobre el precio relativo y absoluto del libro y el interés de analizarlo en su «larga duración» aporta sugestivas apreciaciones en relación con el hecho de que entre 1833 y 1914 el número de títulos publicados se septuplicaba mientras el de alfabetizados sólo se triplicaba, en tanto el precio medio del libro hacia 1920 se había abaratado entre doce o quince veces. «Abaratar el libro es abaratar la lectura» pero también dicho abaratamiento puede ser engañoso por cuanto está «también relacionado con la diversificación de la oferta y del abanico de los precios y la variedad resultante para el consumidor.» (p. 54). Para elaborar una historia cultural –concluye– no basta con establecer series de precios a partir de catálogos, sino que requiere «la perspectiva del comprador o lector», lo que permitiría hablar «de otro precio *subjetivo*, el que le da el lector» en función de un metamercado donde se ajusta el valor de los bienes desde unas expectativas que no coinciden con el poder adquisitivo.» (p. 6).

El estudio sobre las cuentas del semanario *Madrid Cómico* en el decenio que tuvo al frente a Sinesio Delgado (1886-1897) sabido es que constituye una de las más meritorias aportaciones de Botrel a la historia de la prensa de la

Regencia favorecido, en este caso, por la riqueza excepcional del archivo familiar consultado, que además le permitió desvelar importantes investigaciones sobre la relación de *Clarín* con este periódico. Un estudio sobre la intervención de Galdós en la fabricación de la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales* amplía documentadamente aportaciones anteriores sobre las finanzas editoriales del novelista grancanario. Cierra la sección una sugestiva aproximación a las modalidades de la «puesta en texto» y «el ser físico del libro» relativo al género novelesco a lo largo de un periodo (1830-1930) en el que se operaron grandes cambios en el diseño editorial.

El segundo capítulo se abre con la apreciación general de que la figura del editor moderno en España no empieza a afirmarse empresarialmente hasta finales de siglo, momento en que destaca la figura de José Lázaro Galdiano y su revista *La España Moderna* que a la voluntad de una acción patriótica progresista añadía la de «intermediario cultural» en contacto con culturas procedentes de otras áreas geográficas para acercarlas a lectores españoles e hispanoamericanos (pp. 125-126).

Entre 1879 y 1913 el número de empresarios-editores se duplicó. Hasta entonces habían predominado libreros-editores, impresores-editores o administradores de obras ajenas bajo forma de empresas individuales o familiares, dos de las cuales –Rivadeneyra y Gaspar y Roig– merecen sendos estudios en este libro. Otra de muy larga duración –la Editorial Castro, fundada en 1840, especializada en publicaciones populares por entregas– se transforma, hacia 1930, en sociedad anónima ramificando el contenido de su catálogo sin rehusar los asuntos políticos ni el compromiso con los cambios propiciados por la 2.ª República. Completa esta sección el análisis de los términos contractuales de Valle-Inclán con los Sucesores de Hernando en 1906, infrecuentes en los hábitos de un escritor con tendencia a la autoedición y a la concepción artística y ornamental del libro literario.

En el capítulo central, tras fijar la distinción entre géneros literarios y géneros editoriales –sujetos estos a variables combinaciones tipográficas y de la demanda cultural– se presta particular atención a propuestas que «implican una transacción entre unas características materiales y formales del objeto impreso y las expectativas de los usuarios» –estampas devocionales, bibliotecas ilustradas, almanaques, novelas traducidas, cromos coleccionables…– (p.158). Es decir, productos tipográficos, no necesariamente librescos, determinados por diversas incidencias del consumo en un mercado intermedial de impresos muy marcado por la permeabilidad de la prensa periódica, generoso soporte literario y generador de abundantes series coleccionables narrativas y teatrales que tuvieron su apogeo en el primer tercio del XX, conviviendo con las

manifestaciones residuales de otras prácticas culturales, como fueron los pliegos de cordel, cancioneros y romances vulgares, vivos hasta después de 1936.

Los dos capítulos finales se refieren, por una parte, a la difusión de impresos –estrategias editoriales, publicidad, circuitos de comercialización, facilidades de logística y distribución, puntos de venta…– y, por otra a las circunstancias económicas y expectativas culturales que condicionan el acto de la recepción por parte de los lectores. El autor insiste en resaltar el hecho de que, pese al crecimiento del «movimiento bibliográfico» que, en conjunto, se decuplicó entre 1868 y 1920, o del aumento de periódicos que llegó casi a quintuplicarse en el mismo periodo, subsistían negativas disparidades respecto a la tasa de escolarización en un mercado potencial de sólo tres millones de alfabetizados (1868) elevado a 9,9 en 1921. Descompensación que desde los años de la Regencia algunos editores, barceloneses en su mayor parte –Montaner y Simón, Salvat, Espasa, Henrich y c.ª, Maucci, Sopena… (pp. 229-232)–, trataron de contrarrestar dirigiéndose al mercado hispanoamericano, en competencia con editores franceses de libros en español. A principios de siglo novelistas españoles –Galdós o Blasco Ibáñez– gestionaron traducciones de sus obras que, en el caso del narrador valenciano alcanzaron dimensiones excepcionales (pp. 269-277). No obstante, una sucinta aproximación a la tipología de las bibliotecas públicas y privadas, gabinetes de lectura y bibliotecas circulantes… pone de relieve que «a finales del siglo XIX la "difusión de la cultura" por medio de la lectura pública y privada es todavía un objetivo por alcanzar» (p. 288).

La gran variedad o modalidades de expectativas y situaciones en que puede producirse el acto receptivo hace decir a Botrel que no existen «libros medios para lectores medios». Consecuentemente, el historiador del libro no puede conformarse con «salir en busca del potencial lector histórico», ni con «establecer tasas de alfabetización y escolarización», ni con indagar los rasgos del «lector modelo para el cual cualquier autor escribe». Antes bien, es preciso determinar cómo «nuevos lectores» se van incorporando a la cultura escrita y a los cambios en las maneras de leer, cómo responden a las estrategias editoriales que tratan de captar su complicidad mediante el incentivo de las imágenes, de fidelizarlo con la «posibilidad de adquirir progresivamente una obra» por entregas, o de valorar en qué medida un lector individualizado puede seleccionar sus lecturas como un acto de resistencia a «las prohibiciones o recomendaciones» eclesiásticas: «De ellas dependen, en gran parte, –concluye el autor– las grandes evoluciones en las orientaciones de la producción» (p. 291).

Completan esta última parte sugestivos estudios sobre los efectos de la modernidad en el diseño estético del libro que aúna arte e industria, sobre

la evolución en la representación icónica de mujeres en actitud de leer, gradualmente más activas bajo los acelerados cambios de la moda entre 1860 y 1930, sobre la psicología del consumidor de lecturas por entregas y la lectura fragmentada en las series coleccionables que proliferaron en el XX a partir de la aparición de *El Cuento Semanal* (1907), o sobre la tipología y procesos de constitución del público de Galdós, lectores o espectadores condicionados por una correlación de fuerzas en algunos momentos rayana en el desafío, como prueba su prólogo a *Los condenados* (p. 332). Se cierra la colección con la sugestiva indagación de *Lector in libro* que explora el acto íntimo de la lectura y la posesión del objeto libresco a través de intervenciones del usuario que dejan sorprendentes huellas factuales mediante notas marginales y otras imprevisibles manipulaciones.

En su bienhumorado resumen epilogal de 2024, que el autor deja abierto, insiste en las líneas maestras que considera preciso respetar dentro de una problemática compartida «sin fronteras» de tiempos y espacios. Por un lado, inscribirse en un eje temporal de larga duración, con una visión diacrónica, referida a la historia de la cultura escrita, aunque se trate de investigaciones puntuales. Por otro, no aislar el objeto estudiado de su medio ambiente, «procurando mantener una visión ecológica no compartimentada –transmediática y transnacional– […], una visión funcional y dialéctica que articule lo particular con lo general, lo que puede ser serial con el comportamiento individual, lo público y lo íntimo, lo nacional y lo local, la macro y la microhistoria, en una perspectiva comparatista con Europa e Hispanoamérica ante todo» (p. 358).

Una tarea en curso que promete continuación. Porque ya se está echando en falta un predecible volumen que sustancie el mucho conocimiento innovador acumulado por Botrel sobre el no-libro, las mnemotecas, los carteles de ciegos, la imaginería religiosa, los estertores de romancero vulgar en el siglo pasado… que lo han ido acercando en los últimos decenios a materias folklóricas como objetos de análisis para la mejor comprensión del sentimiento/pensamiento popular, muy atento a las alteraciones que introducen en el corpus cultural de mentalidades e ideologías estas actividades que han quedado inveteradamente fuera de foco de los estudiosos de las atomizadas líneas históricas del arte y la literatura. Cambios afectados por la presión mediática del fonógrafo, de la imagen cinematográfica y televisiva, sin olvidar los movimientos migratorios de la población rural, que a lo largo del XX fueron modificando la memoria popular cuyos contenidos tradicionales, hasta hace bien poco confiados a la imprenta, en nuestro siglo comienzan a someterse a los dictados de la transmisión digital.

El carácter prospectivo que tienen la mayor parte de las investigaciones botrelianas rotura terrenos inadvertidos, pero –insistimos– no trata de cubrir o disimular con hipótesis generalistas las partes inexploradas de la materia propuesta. Más bien prefiere agotar exhaustivamente la documentación bibliográfica, sin descartar comunicaciones orales y testimonios personales que puedan contribuir a recomponer el rompecabezas. Con todo, en mi modesto entender, lo más destacado de su metodología es el respeto por los objetos que analiza, sin prejuicios de rangos ni de jerarquías. Una historia verdaderamente histórica debe comenzar por poner las piezas en su sitio sin omitir los espacios vacíos que puedan quedar entre ellas. Esta actitud ante el objeto histórico (literario o folklórico) es extensible a los sujetos responsables de la creación y la producción considerados también como «hechos» constitutivos de la historia[3]. Hechos literarios son los textos, pero inherentes a ellos son los medios de codificación e impresión, los intereses editoriales y las tendencias del consumo, sin desdeñar los impresos sueltos, folletos o *no-libros*, los públicos analfabetos y las formas de transmisión oral. Para Botrel «estos hechos no son ciertamente la literatura, pero son elementos necesarios para su constitución, su emergencia y su comprensión». Hacer historia de la literatura no consiste en ordenar autores y textos cronológicamente, ni emitir juicios de valor sobre conductas o calidades, ni en conceder o negar la absolución desde la situación temporal privilegiada que el presente otorga al investigador, sino de recomponer la visión imperfecta de un determinado cuadro en su contexto e interpretarla en su estado de provisionalidad, dejando para otros la ocasión futura de perfeccionarlo. Proceder de otro modo sería trasladar inevitablemente a nuestra visión del pasado –próximo o lejano– intereses de hoy en sustitución de los de ayer, es decir incurrir en funciones ideológicas siempre propensas al exceso. Botrel propone una historia cultural en la que convergen fuentes heterogéneas que aconsejan reducir dogmatismos taxonómicos en favor de criterios más pragmáticos de integración/exclusión y clasificación, con menos apriorismos «o certidumbres y mayor disponibilidad y curiosidad, y más relativistas: porque las obras no son disociables del campo/contexto en el que se dieron, o leyeron u oyeron» (p. 18). De modo que sacar de contexto equivale a deformar el cuadro histórico, bien sea sublimando o bien subestimando. Quizá esta pretensión pueda parecer candorosa, pero no lo es tanto cuando el historiador declara previamente dicha voluntad metódica de respeto y trata de cumplirla sin más condicionamientos que los impuestos en

3. Botrel «Pour une histoire historique de la littérature espagnole», en Serge Salaün-Carlos Serrano, eds. *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIXe-XXe siècles. Questions de Méthode.* Tours, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.

cada momento por la metodología aplicada al fenómeno que observa. La tarea de historiar consiste en componer una serie de visiones superpuestas en el tiempo, a modo de palimpsesto cuyas sucesivas capas –modos de escritura– se solapan diacrónicamente de manera desigual. Creo que esta es lección extraíble de una duradera labor investigadora, impulsada por *Annales* y reforzada por la idea vilariana de «una historia en construcción» que incorpore todas las direcciones sub disciplinares, entre las que se encuentra la historia de lo literario.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 249-252
https://doi.org/10.14198/ALEUA.28813

Reseña del libro: Elia Saneleuterio, *La palabra subterránea: Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*

María Ángeles Chavarría Aznar

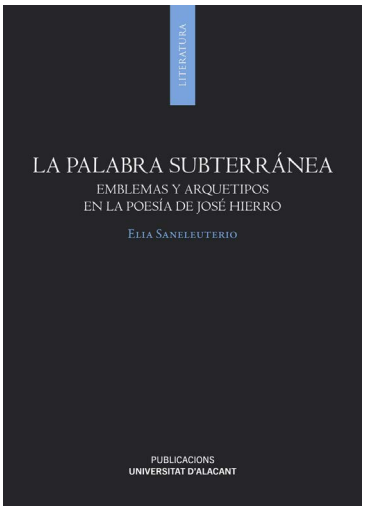
Autoría:
María Ángeles Chavarría Aznar
Universidad Europea de Valencia, España
angeleschavarria@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6596-8352

Citación:
Chavarría Aznar, María Ángeles (2025). «Reseña del libro: Elia Saneleuterio, *La palabra subterránea: Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 249-252. https://doi.org/10.14198/ALEUA.28813

Ficha bibliográfica:
Elia Saneleuterio, *La palabra subterránea: Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2024, ISBN 978-84-9717-838-9, 230 pp.

© 2025 María Ángeles Chavarría Aznar

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: poesía española; siglo XX; José Hierro.

José Hierro (1922-2002) es uno de los mayores exponentes de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX, si bien su obra no ha recibido la atención crítica global que merece. Atendiendo a esta necesidad, la profesora Elia Saneleuterio, profesora titular en la Universitat de València y estudiosa de José Hierro, con varias publicaciones sobre el poeta, abordó el reto hace más de una década, algunos de cuyos resultados se recogen en este monográfico. Así pues, *La palabra subterránea* supone una investigación rigurosa y documentada en la que se analizan minuciosamente, tal como avanza el subtítulo, los emblemas y arquetipos de la poesía hierriana. Se trata de dos tipos de símbolos de significación convencional –los símbolos más personales se han estudiado en una publicación previa (Saneleuterio, 2022)–, cuyo análisis cualitativo confirma la posibilidad de dividir la creación de José Hierro en dos grandes épocas creativas.

En *La palabra subterránea*, sin perder el tono académico que este ensayo requiere, la doctora Saneleuterio utiliza un lenguaje ameno y didáctico, con el fin de acercarnos a la cosmovisión poética de José Hierro y, al mismo tiempo, desgranar cada uno de los símbolos que constituyen el principal objeto de este estudio.

Para ello, tras una introducción que pone en valor la obra del poeta y la importancia en ella de las asociaciones simbólicas, la autora dedica el primer capítulo, titulado «Principales emblemas desde *Tierra sin nosotros* hasta *Cuaderno de Nueva York*», a desvelar el modo en el que el poeta introduce en sus versos los diferentes símbolos primarios y su significación. Concretamente, Saneleuterio aborda de forma detallada la función simbólica del color, de los números, de los emblemas florales o vegetales y de algunas formas y figuras. Es interesante destacar al respecto la riqueza de la simbología cromática, con predominio del verde y alta presencia del azul, así como los matices emocionales que representan y que fueron recogidos en el catálogo de la exposición que se organizó en la Biblioteca Nacional de España con el motivo del Año Hierro (Lanz, 2022). De este modo, un mismo color puede encarnar, según el contexto, connotaciones luminosas y esperanzadas o, por el contrario, sombrías y derrotistas. Así ocurre, por detenernos en algún ejemplo, con el rojo, que puede representar la vida o la muerte, con el amarillo, que adquiere matices del dorado o de la decadente senectud, con el verde, que oscila entre la esperanza y la decrepitud de la descomposición, o con el azul, que unas veces simboliza la espiritualidad y otras la frialdad.

En cuanto a la numerología, la estudiosa penetra en la trascendencia de las cifras para adquirir significaciones profundas y filosóficas, más allá de su valor aritmético. Así pues, realiza un minucioso recorrido por cada cifra con el fin de detallar la representación y el vínculo a las ideas que el poeta pretende trasladar. En este recorrido se muestra que, si nos detenemos en los primeros números, el uno tiene amplias significaciones, con predominio de la idea de inicio y origen; el dos suele representar fuerzas opuestas que se unen para crear algo nuevo; el tres se asocia a la idea de plenitud y a la totalidad del ciclo de la existencia; y el cuatro se emparenta con el cuadrado y la cruz. Los ejemplos de los versos hierrianos que se traen a colación evidencian este uso emblemático de la numeración.

Con respecto a los emblemas vegetales, la autora da cuenta científica de la recurrencia de las flores en la poesía de Hierro. Entre ellas destaca la rosa, asociada a la perfección; la yedra, representando en la primera etapa del poeta la posibilidad de evadirse; además de diferentes árboles, como la palmera y el álamo, con un simbolismo asociado al ascenso, que se aborda con más

detenimiento en el siguiente capítulo. El cierre de este está determinado por la referencia a la función simbólica de algunas formas y figuras, con especial atención a la forma circular, que en la primera época creativa de José Hierro –que Saneleuterio identifica con sus seis primeros poemarios– suele estar relacionada con la representación del tiempo, mientras que en los dos últimos libros del poeta suele simbolizar el misterio y la esencia de las cosas. Por último, la profesora Saneleuterio se refiere a la cruz como emblema de sufrimiento asociado a la muerte cristiana, según los semas que se activan en los versos analizados.

El segundo capítulo profundiza sobre las «Líneas arquetípicas de la simbología hierriana», lo que supone un análisis exhaustivo que comienza por los arquetipos céntricos, tales como la casa, la cárcel o la plaza, para continuar con el estudio del dualismo ascenso-descenso, donde se abordan elementos como la tríada monte-cumbre-árbol, así como la cima y los arquetipos celestes (la luna, las nubes o los astros). El recorrido continúa por la lluvia, símbolo descensional que puede representar –y así se identifica en los poemas– la fertilidad o la devastación, y los símbolos de la profundidad, entre los que la poesía hierriana recoge el sótano o el pozo, este último con un simbolismo referido al aislamiento y la aniquilación. El estudio prosigue con las referencias simbólicas al mar, al agua corriente (con especial atención a los ríos y a las fuentes) y al agua estancada, incluyendo el acuario como domesticación del medio acuático y haciendo una mención exclusiva a las lágrimas, como símbolo metonímico del dolor. A continuación, la autora matiza diferentes aspectos referidos a los arquetipos ígneos, donde encontramos el doble simbolismo del fuego, entre la pasión amorosa y la destrucción, y los arquetipos terrestres, donde la tierra, el barro, el polvo y las piedras cobran protagonismo simbólico, hasta llegar al análisis de lo relacionado con la noche (elemento temporal recurrente en todos los libros del poeta), los ciclos solares y las estaciones del año. Por último, el estudio se detiene en el estudio de las menciones arquetípicas de los diversos animales que pueblan la poesía de José Hierro.

Finalmente, Saneleuterio dedica una última parte del libro para presentar una recopilación de las significaciones y ocurrencias de emblemas y arquetipos en la que se reflejan de manera gráfica los principales resultados y su importancia según el número de apariciones en la obra poética de Hierro. Este capítulo, titulado «Mapa simbólico del subsuelo hierriano», cobra una gran relevancia para sintetizar el análisis anterior de un modo perfectamente estructurado y visual, el cual resulta, además, útil para anticipar las conclusiones y corroborar la amplitud y transcendencia de la poesía de José Hierro, a la vez que para abrir nuevas líneas de investigación sobre el poeta, cuya obra está recibiendo creciente atención gracias a la visibilidad lograda con los actos e iniciativas

organizados en todo el Estado, pero también a nivel internacional, con motivo de la reciente celebración del centenario de su nacimiento, que vienen a consolidar algunas de las acciones iniciadas una década atrás (Saneleuterio, 2012).

Bibliografía citada:

LANZ, J. J. (coord.) (2022). *Cuanto sé de mí. José Hierro en su centenario 1922-2022*. Biblioteca Nacional de España.

SANELEUTERIO, E. (2012). *En homenaje a la amapola. Estudios sobre José Hierro tras diez años de ausencia*. Anthropos.

SANELEUTERIO, E. (2022). *Símbolos de la fragmentación en los últimos libros de José Hierro [Premio de Investigación poética Pablo García Baena de la Universidad de Córdoba]*. UCOPress.

SANELEUTERIO, E. (2024). *La palabra subterránea: Emblemas y arquetipos en la poesía de José Hierro*. Publicacions de la Universitat d'Alacant.

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 253-255
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29122

Reseña del libro: Rafael Alarcón Sierra (ed.) (2024), *Mercedes de Prat. Poesía completa*

Celia García-Davó

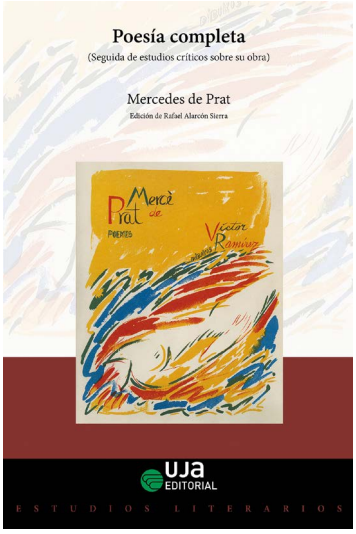
Autoría:
Celia García-Davó
Universidad de Alicante, España
celia.garciadavo@ua.es
https://orcid.org/0000-0003-3899-3311

Citación:
García-Davó, Celia (2025). «Reseña del libro: Rafael Alarcón Sierra (ed.) (2024), *Mercedes de Prat. Poesía completa*», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 253-255. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29122

Ficha bibliográfica:
Rafael Alarcón Sierra (ed.) (2024), *Mercedes de Prat. Poesía completa*. Jaén: Universidad de Jaén, ISBN 978-84-9159-590-8, 408 pp.

© 2025 Celia García-Davó

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: Mercedes de Prat; poesía española; siglo XX.

«Editar y estudiar la poesía de Mercedes de Prat era una necesidad». Con estas palabras el catedrático de Literatura Española, Rafael Alarcón Sierra, abre el volumen reseñado. Como editor del mismo, Alarcón confiesa que sentía una deuda personal con la poeta catalana, cuya labor intelectual había sido relegada, hasta el momento, al rincón más ignorado de la historiografía cultural española. Con la publicación de este libro, el estudioso salda su deuda al favorecer la compilación y divulgación de la producción lírica de la autora.

Por vez primera, este ejemplar recopila en edición bilingüe (catalán-español) las composiciones poéticas de Prat y presenta una serie de estudios críticos al respecto. El contenido se estructura en cinco grandes capítulos: en el primero, Alarcón nos ofrece las pinceladas biográficas necesarias para introducirnos en la desconocida y fascinante trayectoria vital de la escritora, cantante, poeta y ceramista, Mercedes de Prat Batlle (Mataró, 1925-Barcelona, 1997). En

el segundo, titulado «Mercedes de Prat. Poesía completa», se reúnen y editan los poemas sueltos y las traducciones que la escritora publica en revistas entre 1951 y 1964, así como sus poemarios completos, caracterizados, sobre todo, por su carácter íntimo, autobiográfico y erótico. El primero de ellos, *Poemes. Un lloc entremig* (1982), está formado por veinte poemas, escritos originalmente en catalán, y por las ilustraciones que, basándose en su contenido, realizó el pintor chileno-barcelonés, Víctor Ramírez. Los dibujos –intercalados entre los poemas– complementan la lectura de los versos, formando una brillante simbiosis entre imagen y texto.

Por otra parte, la edición recupera el provocador poemario inédito *Eros Pelegrí i dimonis familiars*, fechado en 1991, y reproduce la también inédita traducción –del alemán al español– que Prat realizó, en 1949, sobre *La canción de amor y muerte del corneta Cristóbal Rilke*, narración lírica de Rainer Maria Rilke. Seguidamente, se incluye un apartado de «Anexos» donde se presentan otros dos textos que no habían sido publicados hasta la fecha: el breve manuscrito que la propia Prat leyó en la presentación de su poemario *Poemes. Un lloc entremig*, y otro documento escrito por Baltasar Porcel, que estaba destinado a ser el prólogo de su segundo poemario, *Eros Peregrí*.

El cuarto capítulo está dedicado a los estudios críticos que abordan la poesía de Prat y complementan esta edición. El primero de ellos, «Una reflexión personal sobre la poesía de Mercedes de Prat», está escrito por su hijo, Cesáreo Rodríguez-Aguilera de Prat. En él se incluye la valoración personal y la interesante clasificación que este lleva a cabo de los poemas su madre, partiendo del contenido de los mismos: «poemas de autodescripción, recuerdos del pasado, erotismo carnal, mundo onírico, lugares exóticos, amigos, rechazo de la violencia y serenidad ante el ineluctable final de la vida» (270). En el segundo artículo, «*Versos con escalivada.* Homenaje a Mercedes de Prat Batlle», José Ángel Marín rememora los recuerdos de juventud que le unieron a la poeta y a su esposo, el también escritor Cesáreo Rodríguez-Aguilera, y nos presenta las razones por las que, para él, Mercedes fue «una activista cultural comprometida con su época, tenaz, incisiva y avanzada a su tiempo» (280).

Por su parte, José Corredor-Matheos rinde homenaje a la poeta en «Mercè de Prat. Una evocación emocionada», a través de la escritura de un sintético epígrafe biográfico que recorre y perfila la trayectoria artística una mujer que «sabe cantar y canta el gozo de vivir […] contempla la vida en su totalidad, descubriendo que ambas cosas, gozo de vivir y dolor de vivir, son las dos caras de una misma realidad» (285-286). Además, nos muestra cómo, al igual que numerosas artistas y escritoras, Prat «abrió caminos a los demás y, en general

no pudo seguir sus caminos con la plenitud deseada» (282), ya que cambió sus proyectos y ambiciones profesionales por las tareas del hogar.

En «Un lugar intermedio entre el eros peregrino y los demonios familiares: la poesía de Mercedes de Prat», Rafael Alarcón Sierra presenta un análisis pormenorizado de la producción lírica de la autora, expresando acertadamente que el yo poético de Prat es, ante todo, «un sujeto lítico [que] tiene una voz femenina desprejuiciada, que expone su intimidad y escribe sin tapujos sobre temas como la maternidad, los recuerdos o sus sentimientos y relaciones personales» (294).

El capítulo destinado a los estudios críticos concluye con la excelente aportación de José María Balcells, «Una poética de las búsquedas. La poesía de Mercè de Prat». El autor comienza con el análisis comparado de los poemarios de Prat y su esposo para, después, presentarnos detalladamente las particularidades formales y temáticas que observa en la lírica de la poeta, relacionándolas, a su vez, con algunas de las vivencias personales de la misma que pudieron motivar la creación de sus poemas.

Tras el epígrafe destinado a la bibliografía sobre Prat y su obra –muy necesario en este caso por el desconocimiento de su figura–, el ejemplar se cierra con un broche de oro: el álbum fotográfico que incluye imágenes de la autora junto a célebres artistas y escritores como Salvador Dalí, Joan Miró, Eugenio d'Ors, Camilo José Cela, etc., que prueban su presencia en los círculos intelectuales del momento. También aparecen fotografías de las originales piezas de cerámica que confeccionó Prat, y los dibujos que Antonio Beneyto, Robert Llimós, Joan Josep Tharrats o Rafael Bartolozzi realizaron para ilustrar los poemas de la catalana.

En resumen, este completo y reivindicativo volumen permite que nos aproximemos a las múltiples facetas de una poeta y artista auténtica para poder disfrutar tanto de su poesía como de su historia. Al llevar a cabo la necesaria recuperación y divulgación de la labor intelectual de esta mujer fascinante, Rafael Alarcón cumple con la labor principal de todo investigador e investigadora. Gracias a su trabajo y al de las personas que participan en este libro, Mercedes de Prat logra escapar del olvido en el que se hallaba y obtiene, al fin, el reconocimiento que merece. Desde este momento, como la propia poeta expresaría: «d'aquesta rodalia,/ ni vaig ni vinc, tossudament em quedo».[1]

1. Fragmento del poema «Baleàrica», incluido en *Un lloc entremig* (1982).

Anales de Literatura Española **Reseña**
e-ISSN: 2695-4257 | ISSN: 0212-5889
Núm. 43, 2025, pp. 257-262
https://doi.org/10.14198/ALEUA.29823

Reseña del libro: Emilio José Ocampos Palomar y Dolores Romero López (eds.) (2024). *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata*

Amanda San Román Sastre

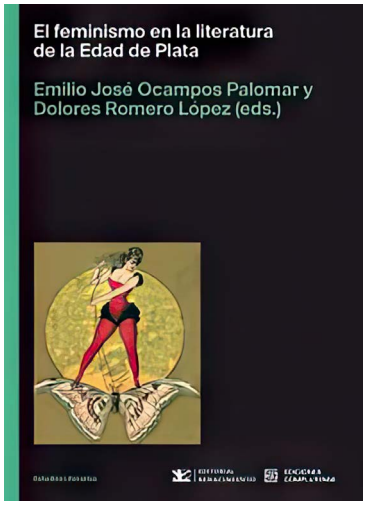
Autoría:
Amanda San Román Sastre
Universidad Complutense de Madrid, España
amsanrom@ucm.es
https://orcid.org/0009-0007-1320-7544

Citación:
San Román Sastre, Amanda (2025). «Reseña del libro: Emilio José Ocampos Palomar y Dolores Romero López (eds.) (2024). El *feminismo en la literatura de la Edad de Plata*», *Anales de Literatura Española,* (43), pp. 257-262. https://doi.org/10.14198/ALEUA.29823

Ficha bibliográfica:
Emilio José Ocampos Palomar y Dolores Romero López (eds.) (2024). *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata*. Madrid/Sevilla: Ediciones Complutense/Editorial Renacimiento, ISBN: 978-84-669-3852-5 / 978-84-1014-848-2, 286 pp.

© 2025 Amanda San Román Sastre

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: feminismo; literatura española; Edad de Plata; siglo XX.

Entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando en España se estaban perfilando los marcos discursivos y las dinámicas culturales que definirían los distintos posicionamientos políticos y sociales ante los nuevos modelos de identidad femenina y ante las posibilidades de emancipación de la mujer, varias escritoras e intelectuales de la talla de Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos denunciaron la profunda brecha entre los géneros, y limitaciones que esta imponía sobre toda forma de progreso en un país que se encontraba en proceso de cambio y modernización (Kirkpatrick, 2003). El auge de los estudios culturales y los estudios de género en las últimas décadas ha despertado un consecuente interés por el desarrollo de estas reivindicaciones y transformaciones sociales que, en el marco de un primer feminismo, propiciaron tanto el abandono de los modelos decimonónicos como la reconsideración de

las relaciones entre género y creación literaria o actividad intelectual en los albores de la modernidad.

Atendiendo a las investigaciones de Alda Blanco (1998), podemos considerar que la crítica literaria feminista contemporánea, al posicionar la categoría de género como uno de los principios organizativos de las prácticas sociales y culturales y sus significados asociados, incorpora un compromiso inherente con la realidad histórica y con la reconfiguración de los paradigmas historiográficos tradicionales, que no se limita a la mera recopilación de nombres de mujeres olvidadas, sino que supone un cuestionamiento del relato histórico dominante y, en consecuencia, una resignificación del canon que permite volver la mirada hacia determinadas dinámicas ideológicas y sistemas de pensamiento que atraviesan y orientan el hecho literario. En este aspecto también han incidido, de manera más reciente, especialistas como Nuria Capdevila-Argüelles (2018), que señala la necesidad de repensar el canon a partir de la reestructuración de las relaciones entre lo central y lo periférico, destacando también la capacidad de transformación social que en el siglo XXI pueden alcanzar el rescate y la revisión de las prácticas diversas a través de las que se construyó, proyectó y representó el ideario feminista de las mujeres intelectuales de la Edad de Plata; o Nuria Cruz-Cámara (2023), cuyas investigaciones ponen de manifiesto el compromiso de los estudios actuales tanto con la visibilización de la actividad de las mujeres en el ámbito de la prensa como con su participación en las reivindicaciones pioneras en materia de educación, trabajo y derechos políticos que definieron los retos del primer feminismo, así como su relevancia en nuestro devenir cultural.

En este contexto, *El feminismo en la literatura en la Edad de Plata* (2024), editado por Emilio José Ocampos Palomar y Dolores Romero López, se presenta como un volumen imprescindible para comprender los modos de canalización del pensamiento feminista a través de la literatura y las redes de sociabilidad femenina en España durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Articulada en cuatro secciones («Feminismo, rescate y biografía», «Espacios para el feminismo: prensa y literatura popular», «Transformaciones en los roles de género e identidad femenina» y «Las redes de sociabilidad: mediación y sororidad literaria»), que se complementan entre sí para proporcionar de manera rigurosa y sistemática un enfoque renovado sobre las funciones, las dinámicas, los usos y las representaciones del feminismo en la literatura de la Edad de Plata, esta obra pone en valor la trayectoria y la evolución de las ideas de emancipación femenina a través del «estudio de casos particulares, de las ideas de unas y otros que fueron creando una comunidad activa y que tiene sus manifestaciones en el arte, la literatura, la cultura» (Ocampos Palomar y

Romero López, 2024: 11). La nómina de investigadores que han elaborado los distintos capítulos del volumen está compuesta por Anna Caballé, Ángela Ena Bordonada, Concepción Núñez Rey, Thomas Antorino, Ivana Rota, Antonella Russo, Raquel Gutiérrez Sebastián, Alicia Reina Navarro, Inmaculada Plaza-Agudo, Isabel Navas Ocaña, Jeffrey Zamostny, Guadalupe Nieto Caballero, Rocío Santiago Nogales e Irene Atalaya Fernández.

Tras una introducción en la que los editores llevan a cabo una detallada revisión bibliográfica con el objetivo de trazar un panorama general sobre la investigación llevada a cabo hasta el momento en torno a las relaciones entre feminismo, cultura y modernidad, destacando las importantes contribuciones de autores como Shirley Mangini, Susan Kirkpatrick, Marcia Castillo, Blas Sánchez Dueñas o Helena Establier Pérez, entre otros, el primer capítulo del volumen queda a cargo de Anna Caballé, que parte del cuestionamiento del concepto de generación literaria para centrarse en la necesidad de desarrollar estrategias culturales orientadas hacia resignificación del canon. Así, Caballé subraya que «hemos construido una historia literaria en torno a la conmemoración gongorina y a esta nómina de poetas que no explica lo suficiente», por lo que urge «reinterpretar la historia literaria a la luz de las aportaciones del feminismo»: más allá de sumar nombres de autoras «a un discurso ya construido o bien explicarlas al margen del mismo como apéndice ausente de interacción intelectual con el resto», es oportuno reescribir la historia de la cultura «incorporando aquellos elementos que sin intervenir en su momento pudieron y debieron hacerlo» (Caballé, 2024: 30-35). Este planteamiento se alinea plenamente, por un lado, con la reivindicación de las autoras pioneras que llevan a cabo Ángela Ena Bordonada y Concepción Núñez Rey en sus capítulos dedicados a la literatura femenina de ciencia ficción y a la figura de Carmen de Burgos, respectivamente; y por otro, con el proceso de revisión que en los últimos años se han venido aplicando sobre el concepto de generación literaria, el cual ha ido perdiendo su vigencia en el ámbito de la historiografía literaria, en tanto que legitima un relato histórico reduccionista y un conjunto de estructuras socioculturales de carácter hegemónico, estático y androcéntrico, cuya articulación se descubre artificialmente lineal y alejada, en mayor o menor medida, de la amplia y compleja realidad social, estética e ideológica que caracterizaba la vida literaria de la época (Moreno Lago, 2020; Romero López, 2021).

Al mismo tiempo, la necesidad de atender a temas, formas y géneros no hegemónicos enlaza con la recuperación de las voces de mujeres que difundieron sus ideas sobre el feminismo a través de la literatura publicada en prensa y de la literatura popular. Thomas Antorino, que dedica su capítulo a

la pluralidad de perspectivas y posiciones ideológicas que las escritoras proyectaron en las novelas de quiosco de los años 20 y 30, incide en la «polémica en torno a las posibilidades que los feminismos ofrecían a las mujeres y las consecuencias, sean positivas o negativas, que estas ideologías tendrían en la sociedad española moderna», destacando la relevancia de la novela popular como «un medio literario de masas [que] les proporcionó a las escritoras un espacio único donde pudieron ser protagonistas activas en estos mismos debates» (Antorino, 2024: 95), y en el que era habitual una contraposición de ideales progresistas y conservadores que fomentaba la desmitificación de la modernidad.

Por su parte, Antonella Russo, que aborda la figura de Matilde Ras, inaugura su capítulo con una reflexión en torno al periódico republicano *La Libertad*, para aportar una visión novedosa en lo que se refiere a la representación y difusión de los feminismos en la producción literaria publicada en prensa: los textos de Ras, que defendió el derecho a la educación de la mujer y se preocupó por las condiciones de las trabajadoras y otras cuestiones relativas a la maternidad y la familia, constituyen un punto de partida fundamental tanto para el análisis del papel de la prensa en la participación de la mujer en el debate público como para la revisión histórica del concepto de patriarcado.

Podemos considerar igualmente interesantes los aspectos abordados en los aparados III y IV del volumen: Jeffrey Zamostny, cuyo capítulo se incluye en el bloque dedicado a las «Transformaciones en los roles de género e identidad femenina», estudia el vínculo existente entre feminismo, feminidad y misoginia partiendo de la relación entre el escritor Álvaro Retana y su heterónimo, Claudina Regnier: a través de la figura de Regnier, se representan no solo distintos modelos de mujer en la sociedad, sino también las condiciones de la mujer en el ámbito de la creación literaria. La complejidad identitaria y sus usos, manifestaciones y proyecciones en la literatura es un aspecto constante en la producción de muchas escritoras de la Edad de Plata, que recurren a estrategias diversas no solo para desenvolverse en determinados ámbitos masculinizados, sino también para canalizar y afirmar las nuevas identidades femeninas en el marco de las posibilidades sociales y, hasta cierto punto, estéticas, derivadas de las transformaciones en los roles de género. En este proceso parece ser especialmente relevante, de igual manera, el funcionamiento de las redes de sociabilidad femenina, concepto al que se le ha venido prestando cada vez atención durante los último años: el apartado dedicado a la mediación y la sororidad literaria, con el que concluye el volumen, se encuentra compuesto por tres capítulos que se centran en la formación de redes de solidaridad entre escritoras, las cuales desarrollaron determinadas estrategias de asociación y

colaboración para promocionar su labor literaria y alcanzar reconocimiento público y proyección social.

El presente trabajo se hace cargo de la necesidad de repensar la historia cultural de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, reivindicando su carácter múltiple y ambivalente y asumiendo la existencia de procesos sociales y culturales dentro de los cuales los textos y las prácticas desarrolladas en torno al hecho literario cobran y moldean significados diversos. Al mismo tiempo, los catorce capítulos que conforman este libro contribuyen, de manera coherente y exhaustiva, a la construcción de nuevas perspectivas sobre las relaciones entre feminismo y modernidad, supliéndose así la carencia de un volumen que ofrezca «estudios particulares sobre el feminismo como teoría o representación en la Edad de Plata» (Ocampos Palomar y Romero López, 2024: 11): un feminismo aún en construcción, una historia cultural que se va reconfigurando gracias a la publicación de trabajos tan esclarecedores como *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata* (2024).

Bibliografía citada

ANTORINO, T. (2024). «Representación de los feminismos en la literatura de quiosco de autoría femenina (1907-1939)», en E. J. Ocampos Palomar y D. Romero López (eds.), *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata*. Madrid/Sevilla, Ediciones Complutense/Editorial Renacimiento, pp. 81-95.

BLANCO, A. (1998). «Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo», en I. M. Zavala (ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*. Barcelona, Anthropos, pp. 9-38.

CABALLÉ, A. (2024). ««Porque hay algo distinto». Hacia una resignificación del canon literario», en E. J. Ocampos Palomar y D. Romero López (eds.), *El feminismo en la literatura de la Edad de Plata*. Madrid/Sevilla, Ediciones Complutense/Editorial Renacimiento, pp. 29-41.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia, La Caja Books.

CRUZ-CÁMARA, N. (2023). «The Framing of Feminism in the Spanish Magazine *Estampa*, 1928-1936». *Hispanic Studies Review*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-21.

KIRKPATRICK, S. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, Cátedra.

MORENO LAGO, E. (2020). «Análisis ginocrítico de la construcción de la Generación del 27». *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 32, n.º 60, pp. 31-46.

OCAMPOS PALOMAR, E. J. y D. ROMERO LÓPEZ (2024). «El feminismo en construcción», en E. J. Ocampos Palomar y D. Romero López (eds.), *El feminismo en la*

literatura de la Edad de Plata. Madrid/Sevilla, Ediciones Complutense/Editorial Renacimiento, pp. 10-23.

ROMERO LÓPEZ, D. (2021). «La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías. Introducción [monográfico]». *Feminismo/s*, n.º 37, pp. 13-24.