

*B*BIBLIOTECA
DE *B*ABEL

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VOL. 0 (2019)





DIRECCIÓN

MARCOS GARCÍA PÉREZ

SECRETARÍA

ALBERTO FERRERA LAGOA

CONSEJO EDITORIAL DE LENGUA

JORGE AGULLÓ GUTIÉRREZ

JUAN GAVIRA MARCOS

GEMA HERRANZ MARTÍNEZ

IRENE DEL REY CARCHENILLA

PALOMA SERRANO GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL DE LITERATURA

PATRICIA ALEXANDRA BORGES

ALENA BUKHALOVSKAYA

MARIO GUTIÉRREZ BLANCA

IRIS IRIMIA NÚÑEZ

JORGE RUIZ LARA

ANA TUDELA MARTÍNEZ

COMITÉ ASESOR CIENTÍFICO

NÚMERO INTRODUCTORIO SIN REVISIÓN POR PARES

Editado por Biblioteca de Babel, Madrid, 2019.

Con el apoyo del Departamento de Filología Española de la UAM.

ISSN: 2695-6349

C/ Francisco Tomás y Valiente, 1

Universidad Autónoma de Madrid

Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049, Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Módulo IV, Departamento de Filología Española

<https://bibliotecadebabel.es/>

revistabibliotecadebabel@gmail.com





BIBLIOTECA DE BABEL
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: UNA REVISTA DIFERENTE LA DIRECCIÓN.....	1-2
NARRADOR E INTERPRETACIÓN EN <i>EL CELOSO EXTREMEÑO</i> MARCOS GARCÍA PÉREZ.....	3-14
EL VERSO SINCERO DE PEDRO GARFIAS JORGE RUIZ LARA.....	15-24
<i>LA BUENA LETRA</i> DE RAFAEL CHIRBES: EL EJERCICIO DE LA MEMORIA MARIO GUTIÉRREZ BLANCA.....	25-35
NOCHE DEL ALMA PARA SIEMPRE OSCURA: LORCA Y SAN JUAN DE LA CRUZ EN LOS <i>SONETOS DEL AMOR OSCURO</i> IRIS IRIMIA NÚÑEZ.....	36-41

Introducción: una revista diferente

La Dirección

La revista de filología hispánica *Biblioteca de Babel* nace en el seno de la Universidad Autónoma de Madrid, en la Facultad de Filosofía y Letras (Departamento de Filología Española), por voluntad de un grupo de estudiantes de distinto rango académico (Grado, Máster y Doctorado) de la especialidad de Estudios Hispánicos. La revista tiene como objetivo ofrecer un espacio de publicación algo distinto del que ya existe en el mundo de las publicaciones académicas. Con un tono más relajado, aunque no por ello menos científico y riguroso, las páginas de esta publicación de periodicidad anual acogen artículos de investigación sobre lengua española y sus literaturas, sin limitación de enfoques. Aquí cabe cualquier estudio que realice un aporte a la Filología Hispánica: Historia de la Literatura, Teoría Literaria, Literatura Comparada o Crítica Literaria; Lingüística, Pragmática, Fonética, Morfología o Semántica; Bibliografía Material, Historia del Libro, Historia de la Lectura o Paleografía. Cualquier enfoque es bienvenido siempre y cuando se ajuste a los requisitos de calidad de un trabajo de investigación de corte académico y científico.

La revista se plantea así como un espacio multidisciplinar en el que se entiende que la relación entre las distintas partes que conforman el ejercicio filológico (y también la relación de este con otras disciplinas) no puede sino ampliar horizontes y abrir las puertas a nuevos enfoques. De este modo, frente a los problemas de la excesiva (aunque en ocasiones necesaria) especialización que han sufrido las investigaciones contemporáneas, la red de conocimiento que se establece en este panorama ayuda a no perder la perspectiva, aquella que nos recuerda que el progreso en el conocimiento nunca se logró mediante la labor del individuo solitario, sino mediante la sinergia del conjunto.

Esta publicación nace también con la intención de llenar lo que considera dos vacíos que hasta ahora habían supuesto, en cierto modo, un lastre para los estudios de filología. Por un lado, la falta de una revista dedicada a la lengua española (con todos sus dialectos y variantes) en el Departamento de Filología Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM. Por otro lado, y más importante si cabe, la necesidad de realizar un acercamiento entre el mundo académico y el alumnado, que habitualmente se ven separados por peligrosos abismos. Desde la Dirección de la revista queremos animar a todos aquellos alumnos de Grado y Máster que tengan inquietudes intelectuales a que envíen sus trabajos de investigación para ser evaluados. En el peor de los casos, los estudiantes habrán demostrado tener pasión por la filología y se habrán enfrentado al proceso de publicación de un artículo, con toda su burocracia, su idiosincrasia y sus recovecos, de modo que estarán más familiarizados y se sentirán más a gusto en los inicios de su futura labor investigadora. En el mejor de los casos, el artículo tendrá un visto bueno y se publicará, dejando así constancia de que lo importante no es el rango académico de la persona que investigue, sino el contenido y la calidad del mismo. Todo esto, por supuesto, se da gracias al proceso de revisión por pares

ciegos en el que la identidad del autor permanece completamente desconocida hasta que se da el juicio final sobre la validez del artículo.

Pero esto no significa que *Biblioteca de Babel* no permita publicar a doctorandos o profesores, a quienes también se anima a contribuir en esta publicación con sus trabajos de investigación, que también se someterán a un proceso de revisión por pares ciegos que asegure la calidad del aporte que ofrezca cada artículo.

En definitiva, *Biblioteca de Babel* se mueve en el límite entre la revista académica al uso y la revista de divulgación creada por alumnos, ocupando un nicho intermedio problemático pero a la vez interesante y de gran valía, con cuya tensión nos hemos propuesto lidiar. Recuperamos, frente al fervor de especialización que ha sufrido en los últimos años la Filología Hispánica, aquella idea pascaliana que aseguraba que es más deseable el conocimiento parcial de muchas cosas que el conocimiento absoluto de una sola. Desde luego, no pretendemos con esto negar la utilidad de la especialización contemporánea, y tampoco deseamos ser extremistas con este planteamiento. Pero recordamos que el mismo Pascal tampoco terminaba ahí sus reflexiones. Al igual que se suele reivindicar (con razón) que citar a Ortega y Gasset de forma parcial¹ puede provocar un error de interpretación, creemos necesario recuperar la totalidad de la cita pascaliana: “[...] il est bien plus beau de savoir quelque chose de tout que de savoir tout d’une chose; cette universalité est la plus belle. Si on pouvait avoir les deux, encore mieux, [...]”. Si bien Pascal se decanta por el conocimiento general de muchas cosas, admite que siempre es deseable la combinación de ambos. La perspectiva, en resumen, es necesaria para evitar el exceso de horizontalidad o de verticalidad en los trabajos académicos.

Introducir un proyecto como este podría dar para todo un libro de citas de escritores y pensadores que puedan servir aquí para animar a los lectores y autores a que mantengan viva esta revista. Pero preferimos callar y dejar que hablen los trabajos por sí mismos. Aunque nos encantaría poder prologar como Borges, nos vemos obligados a hacer caso a la recomendación quevediana: “Dios te libre, lector, de prólogos largos y de malos epítetos”. Dicho lo cual, dejamos la pluma con la esperanza de que este proyecto pueda mantenerse a flote y despertar el interés de algún joven filólogo que, en el futuro, nos recompense a todos con su valiosísima labor.

¹ Nos referimos a la conocida cita de Ortega y Gasset, con su debida amputación: “Yo soy yo y mi circunstancia, [y si no la salvo a ella no me salvo yo]”. No hablemos ya de la última frase del *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein o de aquella famosa sentencia de Nietzsche: “Dios ha muerto”. El ejercicio filológico, entre otras cosas, debe recuperar la idea del peligro de sacar las frases de contexto.

Narrador e interpretación en *El celoso extremeño*

Marcos García Pérez
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este artículo estudio las particularidades del narrador en la novela cervantina *El celoso extremeño*, teniendo en cuenta la bibliografía existente, la diferencia entre las dos versiones conservadas de la obra y el análisis atento del texto. Este proceso servirá para entender la configuración del narrador, explicar ciertas ambigüedades del texto y esbozar una interpretación del relato.

Palabras clave: narrador, interpretación, Cervantes, Celoso extremeño.

Abstract: In this article I study the peculiarities of the narrator in the Cervantine novel *El celoso extremeño*, taking into account the existing bibliography, the difference between the two preserved versions of the work and the careful analysis of the text. This process will help to understand the narrator's configuration, explain certain ambiguities of the text and outline an interpretation of the story.

Keywords: narrator, interpretation, Cervantes, Celoso extremeño.

INTRODUCCIÓN

Gracias a la publicación en 1778, por parte de Isidoro Bosarte, del manuscrito de *Porras de la Cámara*, que contenía versiones antiguas de las novelas *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, la crítica que en el siglo XX se centraría en tratar de explicar estas obras tendría en la comparación de ambas versiones unos cuantos temas de debate que aún llegan hasta hoy en día.

Sobre la novela de *El celoso extremeño* se han realizado hipótesis muy diversas, tratando de poner en orden las ideas que se presentan y tratando de enlazar los elementos que, a primera vista, parecen ofrecer cierta incoherencia. Mi pretensión en este trabajo es contemplar el funcionamiento del narrador en la novela, pues considero que es necesario aclarar ciertos aspectos en cuanto a su naturaleza y sus consecuencias sobre la interpretación de la obra. Para ello, no veo otra forma de operar que la de basarse en la realidad textual, contemplando todos los elementos existentes y tratando de ofrecer una hipótesis que los abarque todos, sin la necesidad —falta, más bien— de tener que dejar algún aspecto o componente sin explicar.

APARENTE INCOHERENCIA: NARRADOR Y PERSONAJES

Para poder explorar la figura del narrador en esta novela cervantina, creo imprescindible recordar por qué es extraña o por qué se considera fuera de lo común —y por tanto susceptible de ser estudiada con mayor profundidad—. Esto, por supuesto, no es tarea que pretenda comenzar desde la nada, sino apoyándome en lo ya observado por los críticos que se han acercado a la novela. La perplejidad del narrador que asombra al lector en la versión de 1613 ya fue constatada por El Saffar (1974: 48), Riley (1989: 696) o Zimic (1996: 246), entre otros. Pero, como decía antes, nada mejor que el propio texto para mostrar el procedimiento del que hablo. La versión de Porras de la Cámara termina de la siguiente manera: «El cual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero» (Rodríguez Marín, 1901: 92). Mientras que la versión publicada en 1613 lo hace así:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso: ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre; y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase, y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (Sevilla y Hazas, 2011: 76)¹.

En ambos finales se trata el tema de la verosimilitud de la historia, aunque desde dos posiciones distintas: en el primero, el narrador no duda de lo que ha contado, pero entiende que el auditorio pueda hacerlo por lo extraño de la historia²; en el segundo, el narrador mismo duda de lo que acaba de contar.

Esto no supondría ningún problema si el mismo narrador, que al final del relato expone la duda que se ha visto, no diera en el resto de la novela indicios de omnisciencia. Así sucede en los soliloquios de Carrizales, que reproduce de forma literal³, en las escenas interiores y cerradas que muestra en repetidas ocasiones⁴ y en los pensamientos de los personajes, que parece conocer⁵. Visto esto, lo extraño del narrador final de *El celoso extremeño* no es que desconozca el pensamiento de los personajes, pues ninguna ley lógica se

¹ A partir de ahora cito por esta edición, limitándome a indicar el número de página correspondiente entre paréntesis.

² No anduvo desacertado el narrador en este juicio, y menos lo estaría si el final correspondiese a la versión posterior. Véanse las conocidas críticas a la verosimilitud de la novela por parte de Américo Castro (1967: 449-450).

³ «... hecho este soliloquio, no una vez, sino ciento» (39); «... hablando consigo mismo decía:...» (38).

⁴ Por ejemplo la conversación entre Loaysa y Luis (46-50), entre Luis y las criadas (51-52) y, en un grado de cerrazón extremo, la escena de Leonora untando el ungüento a Carrizales (60).

⁵ «... resolviendo en su memoria...» (36), «... le iban combatiendo muchos pensamientos» (37), «[h]abíase muerto en él la gana de volver al inquieto trato de las mercancías» (38), «[q]uisiera tener a quien dejar sus bienes después de sus días...» (38), «... les pareció que la llevaban a la sepultura» (41), «pareciéndole que había acertado a escoger la vida mejor que se la supo imaginar...» (42), «[n]o se desmandaban sus pensamientos», «[m]aravillado quedó Loaysa...» (59), «no menos confuso que pensativo» (67), «... pensó perder el juicio...» (70), «[n]o entendió bien Leonora lo que le dijo su esposo» (71), «considerando la falsedad de sus lágrimas» (72).

lo impide, sino que lo demuestre después de haber ofrecido precisamente información que solo un narrador omnisciente podría conocer. Ante esta situación, el lector, y más aún el crítico, debe buscar una explicación coherente que dé cuenta del proceso que aquí se está llevando a cabo.

Por otro lado, uno de los temas de debate más conocidos de esta novela gira en torno a un curioso suceso que, a primera vista, parece incomprensible. Me refiero a la yuxtaposición —que da como resultado una oposición— entre los siguientes pasajes: «le acabó de untar todos los lugares que le dijeron ser necesarios, que fue lo mismo que haberle embalsamado para la sepultura» (60); «volviendo a la cama, metió la mano por entre los colchones y sacó la llave de en medio dellos sin que el viejo lo sintiese; y, tomándola en sus manos, comenzó a dar brincos de contento» (60); «...Leonora callaba y le miraba, y le iba pareciendo [Loaysa] de mejor talle que su velado» (62); «...Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra» (64); «el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos» (69); «Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos» (71); «sabed que no os he ofendido sino con el pensamiento» (75); «...dentro de una semana [Leonora] se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad» (76); «Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse, y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso» (76).

Como se puede apreciar en los fragmentos recuperados del texto —y como se puede ver también en las discrepancias de los críticos—, en algunas ocasiones Leonora parece cometer el adulterio incluso con premeditación y alevosía, mientras que en otras se la presenta libre de culpa. Esta aparente incoherencia, que no permitiría encontrar una explicación cabal de lo que realmente sucede, puede ser entendida, sin embargo, si se analiza primero la figura del narrador, y posteriormente se acude al texto para dar con la solución al problema.

HIPÓTESIS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Hasta ahora, la crítica se ha dividido en varios cauces a la hora de entender cómo se construye la narración; las hipótesis ofrecidas para explicar las particularidades del narrador podrían resumirse en dos⁶:

- a) Adulterio: en algunas ocasiones, y más por los lectores que por la crítica, se ha entendido que la presencia de la duda final es un artificio seguido por Cervantes para

⁶ El proceso que llevo a cabo aquí es claramente de simplificación, por razones obvias: si ningún crítico ha tratado el tema del narrador en *El celoso extremeño* de forma exclusiva, y todos han pasado por él de soslayo, centrándose más en otros aspectos y relegándolo a un puesto secundario, es normal que haya matices de diferencia entre los críticos agrupados en los apartados siguientes. No obstante, creo que una clasificación como la que aquí realizo es muy útil para comprender cómo la crítica ha entendido el proceso de conversión del narrador.

dar a entender que el adulterio finalmente sí se cometió⁷. Cabe responder a esta lectura con la comparación, que se vio más arriba, entre ambas versiones. Entonces, la aparición de la duda no plantea que el adulterio se cometiese, sino más bien lo contrario⁸.

- b) Relativismo: gran parte de la crítica ha planteado que el final de la novela deja la interpretación irresoluble, y por tanto es una novela con final abierto⁹. Esto, que realmente corresponde al terreno de la interpretación de la obra, ya está dejando ver cómo se entiende el papel del narrador, el cual podría cambiar libremente para lograr este relativismo final. No tendría ningún problema con declararme partidario de esta lectura, de no ser porque creo poder unir elementos suficientes en el relato como para encontrar una explicación menos difusa y más concisa, que no claudique en la tarea de dar cuenta del funcionamiento y la naturaleza del narrador.

Otra forma de entenderlo podría ser utilizando el concepto de «narrador infidente»; si bien no se ha aplicado al narrador de esta novela en particular el término propuesto por Avalle-Arce (1988), sí se ha sugerido su presencia en las *Novelas ejemplares*¹⁰, de modo que esta obra quedaría implícitamente afectada. No obstante, no debe olvidarse que el narrador infidente sí es utilizado por Cervantes —si no en las *Novelas ejemplares*, sí al menos en el *Quijote* de 1615, como demostró Avalle-Arce—, de modo que considerar al narrador como infidente no sería del todo descabellado. Tengo que objetar, sin embargo, que el narrador infidente utiliza el silencio para jugar con la información del lector, engañándolo, y aquí no es silencio lo que se encuentra, sino conflicto de información —por tanto, no existe ningún engaño—. De todos modos, como después se verá, el narrador puede ser tomado como infidente con ciertos importantes matices. Si se considerase al narrador simplemente infidente, en definitiva, no se comprendería por qué deja de repente de conocer información que antes sí manejaba¹¹. Para ello es necesario entender también el contexto del narrador, y matizar por tanto cómo se produce esta particular «infidencia».

⁷ Véase Américo Castro (1967: 423), aunque realmente él lo aborda desde un punto de vista distinto, no expresamente desde la duda final; como digo, esta opinión ha sido realizada principalmente por lectores no críticos. La lógica se condensaría en la siguiente pregunta: si Cervantes había logrado dar a entender que el adulterio no se había cometido, ¿para qué plantear la duda al final si no era para dar a entender lo contrario?

⁸ El contraargumento se entendería con la siguiente pregunta: si Cervantes había logrado dar a entender que el adulterio se había cometido en la versión original, ¿por qué en la revisada lo eliminó y lo dejó en duda si no era para dar a entender que no se había cometido? Como bien entendió Edwards (1973: 283), «[e]stá claro que [...] Cervantes era consciente al principio en la versión final de la trama de las nuevas posibilidades que le ofrecía este importante cambio».

⁹ Véanse, entre otros, Lambert (1980: 224-225), Williamson (1990: 796) y Percas de Ponseti (1994: 138).

¹⁰ Véase Martín Morán (2015: 66-69).

¹¹ Creo que para comprenderlo mejor es útil compararlo con el ejemplo aportado por Avalle-Arce (1988): el narrador del *Quijote* sabe que, aunque Sansón Carrasco prometió todo a don Quijote, rompió la promesa inmediatamente, lo cual el lector no descubre hasta que el narrador no decide contárselo; aquí este proceso no funciona, pues el narrador no se guarda para sí ninguna información de la historia. El proceso, como se verá a renglón seguido, es más bien el inverso.

A todo esto se ha de añadir que, aunque la crítica, de manera general y basándose en los pasajes contradictorios referidos más arriba, ha entendido que el adulterio no se consuma en la versión de 1613 y sí lo hace en la de Porras de la Cámara¹², hay también quien discrepa: Álvarez Martínez (1990: 131-135), interpretando la novela desde sus referencias mitológicas, entendió que el adulterio no se consuma en ninguna de las versiones, aunque en ambas los personajes tenían la intención¹³, mientras que Américo Castro (1967: 449) propuso que el uso de la expresión «nuevos adúlteros», presente en la versión de 1613, implica el significado de ‘los que acaban de cometer adulterio’, si bien Cervantes lo habría disfrazado para ocultarlo al público aristocrático al que se dirigiría¹⁴.

AUTOR, NARRADOR E INFIDENCIA

Mayer, en su estudio sobre la narrativa de Cervantes (2005: 378), entendió la pregunta no como surgida del narrador, sino como una intrusión del autor. Este tipo de cambio entre autor y narrador, que puede apreciarse también en el *Quijote*, aunque de forma distinta, no creo posible considerarlo como tal —como auténtica intrusión del autor— si no se fundamenta de alguna manera. De hecho, tanto para poder considerarse un cambio repentino de narrador como una intrusión del autor, debe justificarse desde la realidad textual, lo cual no es posible en esta novela¹⁵. Por lo tanto, si no se puede considerar la duda como surgida del autor, y se considera como perteneciente al nivel del narrador¹⁶, existe un conflicto en la información que el narrador es capaz de ofrecer en diferentes partes del texto¹⁷.

Antes, partiendo del concepto de «narrador infidente», propuse que la infidencia o no del narrador en este caso no era determinante a la hora de explicar esta incoherencia, y ni siquiera era correcto aplicarlo a este narrador. No obstante, si el término «infidente» no se aplica al narrador sino a la narración, entonces sí se puede comenzar a entender una explicación que justifique la duda final.

¹² Así lo consideraron Pellegrini (1956: 282), Rodríguez Marín (1965: 170), Lapesa (1967: 252), Edwards (1973: 283 y 285), González de Amezúa y Mayo (1982: 254), Avallé-Arce (1982: 37), Navarro (1989: 327), Jones (1989: 10), Molho (1990: 743-744), Williamson (1990: 793), Lewis-Smith (1992: 559), Percas de Ponseti (1994: 152), Clamurro (1998: 438), Navarro Durán (1999: 356) o Sevilla (1999: XIa; también con Rey Hazas [2010: 21]) por mencionar algunos.

¹³ Julio Rodríguez-Luis (1980: 31) también entendía que Leonora tenía intención de cometer adulterio, aunque no lo llevó a cabo en la segunda versión. Alfredo Sosa (2004), por su parte, proponía que Leonora no necesitaba disculparse mientras ella conociera su inocencia.

¹⁴ Todas estas interpretaciones quedan incompletas porque no terminan de explicar ni las contradicciones del narrador ni las de los personajes, pues solo se limitan a escoger unas u otras partes como ciertas para sus hipótesis.

¹⁵ Es decir, ningún elemento del texto es capaz de acreditar que el yo del cuerpo del relato («... nuestro propósito, digo...» [36]) sea distinto del yo de la duda final.

¹⁶ En el caso contrario, además, sería bastante inexplicable que el autor dudase de algo que el narrador sí conoce. De ser considerada una duda del autor, se estaría incumpliendo además, injustificadamente, la jerarquía lógica de manejo de información.

¹⁷ Emilia Navarro (1989: 336-337) propuso que el narrador cambia sin más; el problema de esta interpretación es que, partiendo de esta libertad irracional de los elementos del relato, ninguna obra podría ser analizada de forma crítica, pues siempre se podría apelar a la irracional libertad de cambio de un elemento para defender cualquier interpretación que se sostenga *a priori*.

Si el narrador no es realmente omnisciente, sino deficiente —es decir, maneja menos información que los personajes—, entonces la duda queda justificada: Leonora sabe por qué no insistió más en su inocencia, pero el narrador no. El problema que surge es que, al plantear esto, se deja sin explicar el resto del texto, en el que el narrador parece completamente omnisciente, como antes se vio. Aquí entra en juego la mencionada infidencia.

A lo largo de todo el relato, el narrador ha querido dar la apariencia de conocer todo. No obstante, los soliloquios reproducidos, las escenas ocurridas en el interior de la casa y los pensamientos de los personajes, de los que hablé antes, pueden ser explicados como infidencias por parte del narrador: no es omnisciente, pero pretende serlo. Cree saber lo que piensan los personajes, cree saber lo que ocurrió dentro de la casa y lo que Carrizales se decía para sí. Y, de hecho, en muchas ocasiones cree bien. Dadas las circunstancias, sin romper la verosimilitud del relato, poco cuesta imaginar que el narrador fuera en parte testigo de la historia, en parte la hubiera oído y en parte la hubiera imaginado, de modo que la mayoría de la información —lo ocurrido entre Carrizales, Loaysa y Leonora— sí sea capaz de reproducirla tal y como pasó; al fin y al cabo, al terminar la novela las puertas de la casa quedan abiertas y la información sale a las afueras, enterándose todo el mundo de lo que había ocurrido¹⁸. En definitiva, el narrador, deficiente por su naturaleza de narrador testigo-indirecto, es infidente en cuanto a su propia naturaleza de narrador¹⁹. Pero el lector es capaz de conocer esta información, porque además el narrador es bastante torpe a la hora de ocultarla²⁰, y deja escapar resquicios —como la duda final— que dan a entender la imposibilidad de su omnisciencia²¹.

¹⁸ «... se le había olvidado de mandar cerrar las puertas de la calle...» (72); «... hallaron la puerta de la calle y la del patio abierta...» (72); «... ya no había puertas ni llaves que lo impidiesen» (75).

¹⁹ Puede añadirse aquí que, de realizar una reconstrucción lógica de este narrador testigo, no cuesta imaginar que esté proyectando la historia ante un auditorio, contando la historia que ya corre por el barrio sevillano. El texto deja muestras de esto en la utilización de la primera persona, del plural inclusivo y de marcas del discurso: «Iba nuestro pasajero pensativo» (36), «... nuestra novela» (36), «... nuestro propósito, digo...» (36), «como ahora oiréis» (43), «[d]ígame ahora el que se tuviere por más discreto...» (43), «¿qué diré de lo que ellas sintieron...?» (54), «... queda dicho...» (70), «... que se ha dicho...» (72), «como se ha dicho» (72), «... yo quedé...» (76). Todo esto apoya la idea que vengo sosteniendo del tipo tan particular de narrador.

²⁰ De hecho adelanta el final en las primeras páginas —«Desta manera pasaron un año de noviciado y hicieron profesión en aquella vida, determinándose de llevarla hasta el fin de las suyas; y así fuera si el sagaz perturbador del género humano no lo estorbara, como ahora oiréis» (43); «... con todo esto, no pudo en ninguna manera prevenir ni excusar de caer en lo que recelaba; a lo menos, en pensar que había caído» (44)—. Empero, la maestría de Cervantes es capaz de hacer que el lector, aun conociendo lo que pasará, se quede a contemplar el verdadero artificio: cómo pasará.

²¹ Es curioso notar cómo el narrador deja ver en ocasiones su verdadera naturaleza: duda de cifras y datos («... sería de cuarenta y ocho años» [36], «... de edad de trece a catorce años» [38], [c]uatro o cinco veces había dado música al negro...» [45], «sea lo que fuere» [76]) y yuxtapone en algunas ocasiones sentencias y juicios personales. Por ejemplo, cuando dice que «si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico», y añade su propia reflexión: «que tan pesada carga es la riqueza al que no está usado a tenerla ni sabe usar della, como lo es la pobreza al que continuo la tiene» (37). Lo mismo sucede cuando advierte que Luis «diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer», y explica su juicio: «tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos» (45). Incluso, en el propio lenguaje, utiliza fórmulas para aportar seguridad a su discurso, la cual no necesitaría de ser omnisciente: «Sin duda creyó Leonora ser verdad lo que su marido le decía» (72).

NARRADOR, PERSONAJES E INFORMACIÓN

Visto esto, y recapitulando lo dicho hasta ahora, se plantea un nuevo problema. Si el narrador es deficiente, testigo parcial, subjetivo²² e infidente en cuanto a su naturaleza²³, ¿cómo ha de entenderse la novela? ¿Cómo es capaz el lector de llegar a una interpretación cabal y coherente?

Por mi parte, creo que lo que ha de realizar el lector —y por extensión el crítico—, es sortear los obstáculos que el narrador deja en el texto como rastro o huella del proceso que se explica en las páginas previas. Evitar todos los juicios subjetivos, entre ellos la duda final y los calificativos como «nuevos adúlteros» (71) —colocados por el narrador, no por los personajes—, y centrarse en los puntos firmes en los que el narrador no ha podido actuar: en la información sobre los personajes, sus actuaciones y diálogos, que el narrador no ha podido tergiversar, porque en su calidad de testigo y de receptor de la historia, solo realiza la tarea de reproducir la información, para después opinar sobre ella, una vez plasmada en el texto. De hecho, esto viene a confirmar el juicio de Bianchi (1983: 239) de que «[l]os héroes de las *Novelas ejemplares* se mueven todos en un mundo regido por “lo que parece y no es” —la *mentira*— y por “lo que es y no parece” —el *secreto*—».

Así es que, pretendiéndolo o no, Cervantes logró realizar una caracterización del narrador prácticamente como si fuera otro personaje más, que afecta por tanto a la interpretación de la novela. En particular, esta caracterización es de cara al lector la de una figura de la que no se puede fiar, que pretende saber más de lo que sabe, que guía al lector mediante juicios subjetivos sobre los personajes, dándoles apariencia de objetivos; y que, sin embargo, ofrece la posibilidad de sortearlo a través de la clave que otorga la duda final, de comprender todos los elementos que, como un hilo conductor coherente, el lector debe seguir para llegar al ovillo de las actuaciones y palabras de los personajes, y por tanto a una

²² Este punto me parece especialmente importante para comprender cómo el narrador tergiversa la realidad que narra. Los juicios valorativos con que cubre a los personajes («... el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido» [36], «... era el más celoso hombre del mundo» [38], «... dueña de mucha prudencia y gravedad» [41], «... tan agradable rostro y tan hermosa...» [48], «... género de gente ociosa y holgazana...» [44], «... gente baldía, atildada y meliflua» [44], «... bebió con tan buen talante» [51], «... el pobre negro...» [51], «... endemoniado son de la zarabanda» [54], «... la simple Leonora» [56], «... mozo y de gentil disposición y buen parecer» [56], «... con más buen gusto que buena voz» [63], «... la simple e incauta Leonora» [69], «... del discreto Carrizales» [64], «... risa falsa de demonio...» [69], «... determinación honrosa y necesaria...» [71], «... nuevos adúlteros» [71], «... la dulce enemiga suya» [71], «... una risa de persona que estaba fuera de sí» [72], «extraño y triste espectáculo...» [75], «... la mala dueña...» [75], «... la falsa de Marialonso» [76], «... la malvada de la dueña» [76]) serían un claro ejemplo de esta subjetividad a la hora de narrar, la cual solo se puede conocer mediante la indagación lógica que se ha realizado en las páginas precedentes. Partiendo de esto, se puede entender que gran parte del relato no es tal cual nos lo cuenta, sino tal cual lo cree o lo reconstruye a partir de la información que le es dada conocer. En algunas ocasiones, enlazando con lo dicho anteriormente, incluso dirige estos juicios al auditorio, sacándolos de la narración de la historia: «encomendado él sea a Satanás» (68), «¡Oh dueñas, nacidas y usadas en el mundo para perdición de mil recatadas y buenas intenciones!» (69), «... cuán al revés de lo que debíades usáis de vuestro casi ya forzoso oficio» (69).

²³ Ha de entenderse con esto que el narrador no es infidente como el que describía Avalor-Arce en el artículo mencionado, engañando con la omisión deliberada de información, sino que engaña aquí al contrario, con exceso de información, omitiendo así la confesión sobre la cantidad de información que en realidad es capaz de manejar.

interpretación final de la novela. Si Cervantes es el maestro de crear ambigüedades, he aquí el elemento del que se sirve en esta ocasión: la creación de un narrador-personaje.

CAUSALIDAD E INTERPRETACIÓN

Debido a que parto de los postulados anteriores para lograr una interpretación del texto, no puedo recordar aquí toda la bibliografía existente sobre la interpretación de la novela. De hecho, solo me puedo basar en las partes que he denominado «fijas» —faltas de juicios subjetivos— para lograr entender lo que sucede en la novela. Y esta necesidad de interpretación surge por dos motivos: por un lado, la incoherencia entre distintos juicios del narrador, lo cual ya se ha solventado en los párrafos anteriores; por otro lado, la explicación de las acciones y frases finales de Leonora, que son las causantes de la duda del narrador y de la posible duda del lector.

En efecto, como advertía más arriba, Leonora comienza traicionando a su marido, untándole el ungüento para que Loaysa pueda entrar en la casa (60); después ella se defiende de Loaysa y ambos quedan dormidos (70); posteriormente sucede un momento clave: Leonora asegura a Carrizales no haberle ofendido «sino con el pensamiento» (75); y finalmente, Leonora se mete en un convento (76). Todo esto, si se atiende a lo que sucede en el texto, y no a otros motivos que no dan cuenta de lo que sucede en la historia²⁴, puede explicarse de forma coherente.

En primer lugar, ha de atenderse a un rasgo importante del texto: Leonora se encuentra en una situación límite de la realidad. Justo en el momento en que llega su edad de florecer, de descubrir cómo es el mundo, Carrizales la encierra en su casa, donde la condiciona en todos los aspectos para que no pueda conocer el mundo exterior²⁵. Es un caso parecido al que Calderón de la Barca propone en *La vida es sueño*, donde Segismundo termina actuando de forma errónea porque su juicio está tergiversado debido a la situación de prisionero en la que ha pasado toda su vida; solo que en este caso Cervantes acerca más el motivo hacia lo verosímil, permitiendo que la ficción se mezcle más con la realidad, aumentando así el grado de incertidumbre y duda del lector. Es, en fin, otro ejemplo de cómo la alegoría de la caverna de Platón, o el entonces tan difundido mito de Buda —en la España del Siglo de Oro bajo la forma de Barlaam y Josafat—, son llevados a cabo en la literatura, aunque de un modo muy sutil.

A partir de aquí, todo ha de cobrar sentido. Leonora traiciona a su marido engañada —sin ninguna dificultad, debido a su inocencia— por la dueña y por Loaysa, bajo la inocente promesa de que Loaysa no hará nada más que tocar música²⁶.

²⁴ Por ejemplo a los juicios subjetivos del narrador, los cuales descarté antes, y a los que atendía Américo Castro (1967: 449), o a las posibles similitudes con la mitología, como hizo Álvarez Martínez (1990: 131-132).

²⁵ «[E]ncerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare» (38).

²⁶ «Mandó Leonora que fuese a abrir al músico, y que le trujese a los corredores, porque ella no osaba quitarse de allí, por lo que podía suceder; pero que, ante todas cosas, hiciese que de nuevo ratificase el juramento que había hecho de no hacer más de lo que ellas le ordenasen, y que, si no le quisiese confirmar y hacer de nuevo, en ninguna manera le abriesen.

Lucha con el virote cuando este rompe el trato, y ambos quedan dormidos, prácticamente abrazados²⁷, lo mismo que sucede cuando Leonora y Carrizales se desmayan y quedan con las caras pegadas²⁸. Esto no entra en conflicto con la verosimilitud del relato, como se ha hecho notar otras veces²⁹, sino que es perfectamente plausible teniendo en cuenta la situación anterior —el vino y la fiesta que habían tenido antes— y la condición casi anímica de la muchacha encerrada sempiternamente y el virote «atildado y melifluido».

Leonora entiende que ha pecado, y por ello se disculpa con Carrizales; pero, teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, no ha de entenderse un pecado carnal: para Leonora, que siente respeto y admiración por su marido³⁰, el hecho de haberle desobedecido ya es un pecado. Le ha ofendido con el pensamiento, pues a pesar de esa admiración por Carrizales ha caído en la tentación de desobedecerle, aunque solo fuera con la inocente intención de escuchar música.

Por último, Leonora no logra salir al mundo exterior, y regresa al ambiente y a la realidad que ella entiende, la cerrazón, en este caso de un convento.

Como se puede ver, todos los elementos aparentemente incoherentes se explican desde esta perspectiva: el narrador ofrece juicios que dificultan la lectura del texto, pero si se entienden como valoraciones subjetivas de un narrador-personaje, se puede acceder a la historia, a lo inamovible, para desde ahí poner en común todos los elementos y, entendiendo la disposición y la motivación de los personajes en la historia, trazar una explicación cabal de la novela.

—Así será —dijo la dueña—; y a fe que no ha de entrar si primero no jura y rejure y besa la cruz seis veces.

—No le pongas tasa —dijo Leonora—: bésela él y sean las veces que quisiere; pero mira que jure la vida de sus padres y por todo aquello que bien quiere, porque con esto estaremos seguras y nos hartaremos de oírle cantar y tañer, que en mi ánima que lo hace delicadamente» (60).

²⁷ «Pero, con todo esto, el valor de Leonora fue tal, que, en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora y entrambos dormidos» (69).

²⁸ «Esto dicho, le sobrevino un terrible desmayo, y se dejó caer tan junto de Leonora, que se juntaron los rostros» (75).

²⁹ Véanse Casaldueiro (1969: 185), Rodríguez-Luis (1980: 30) y Sevilla y Rey Hazas (2010: 24-34).

³⁰ «La plata de las canas del viejo, a los ojos de Leonora, parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera» (43). Incluso cuando se entienda esto como un juicio valorativo del narrador, el cuerpo del relato deja ver este rasgo sin problema.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Martínez, José Luis (1990): «Sobre las dos versiones de la novela del *Celoso extremeño* de Cervantes», *Revista de estudios extremeños*, XLVI (1), pp. 121-156.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1982): *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.
- (1988): «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, pp. 163-172.
- Bianchi, Letizia (1983): «Secreto y mentira en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, pp. 235-242.
- Casalduero, Joaquín (1969): *Sentido y forma de las «Novelas Ejemplares»*, Madrid, Gredos.
- Castro, Américo (1967): *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus.
- Clamurro, William H. (1998): «Eros e identidad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 433-440.
- Edwards, Gwynne (1973): «Los dos desenlaces de *El celoso extremeño* de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XLIX, pp. 281-291.
- El Saffar, Ruth (1974): *Novel to Romance: A Study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Forcione, Alban K. (1982): *Cervantes and the humanist vision: A study of four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín (1982): *Cervantes, creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las Novelas ejemplares. Tomo II*, Madrid, CSIC.
- Jones, C. A. (1989): *Exemplary stories*, Londres, Penguin.
- Lambert, A. F. (1980): «The two versions of Cervantes' *El celoso extremeño*: ideology and criticism», *Bulletin of Hispanic Society*, LVII, pp. 219-231.
- Lapesa, Rafael (1967): *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos.

- Lewis-Smith, Paul (1992): «The Two Versions of *El celoso extremeño*: On the Question of Authorship and Intent», *Neophilologus*, LXXVI (4), pp. 559-568.
- Lipmann, Stephen (1986): «Revision and Exemplarity in Cervantes' *El celoso extremeño*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, VI (2), pp. 113-121.
- Martín Morán, José Manuel (2015): «El peso de la voz. La autoridad del narrador en las *Novelas ejemplares*», *Cuadernos AISPI*, V, pp. 65-80.
- Mayer, Eric D. (2005): «The Secret of Narrative: A Structural Analysis of Cervantes's *Novelas Ejemplares*», *Neophilologus*, LXXXIX (3), pp. 371-382.
- Molho, Maurice (1990): «Aproximación al *Celoso extremeño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (2), pp. 743-792.
- Navarro, Emilia (1989): «To Read the Bride: Elision and Silence in Cervantes' *The Jealous Extremaduran*», *NOVEL: A Forum on Fiction*, XXII (3), pp. 326-337.
- Navarro Durán, Rosa (1999): «Registros de la ambigüedad en la narrativa cervantina», *Anales Cervantinos*, XXXV, pp. 347-358.
- Percas de Ponseti, Helena (1994): «El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*», *Cervantes Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV (2), pp. 137-154.
- Pellegrini, Silvio (1956): «Luminismo nel *Celoso extremeño*», *Studi mediolatini e volgari*, IV, pp. 279-283.
- Riley, Edward C. (1989): «Cómo se termina un relato: los finales de las *Novelas ejemplares*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, pp. 691-702.
- Rodríguez-Luis, Julio (1980): *Novedad y Ejemplo de las Novelas de Cervantes. Tomo II*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Rodríguez Marín, Francisco (1901): *El Loaysa de «El celoso extremeño»: estudio histórico literario*, Sevilla, Francisco de P. Díaz.
- (1965): Rodríguez Marín, Francisco: *Novelas ejemplares. Tomo II*, Madrid, Espasa Calpe.
- Sevilla Arroyo, Florencio (1999): *Obras completas de Cervantes*, Madrid, Castalia.
- y Rey Hazas, Antonio (2010): *Novelas ejemplares*, Madrid, Austral.

Sosa Velasco, Alfredo J. (2004): «La autonomía como horizonte personal. La transformación de Leonora en *El celoso extremeño*», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, XXVII.

Williamson, Edwin (1990): «El ‘misterio escondido’ en “El celoso extremeño”: una aproximación al arte de Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII (2), pp. 793-815.

Zimic, Stanislav (1996): *Las novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI.

El verso sincero de Pedro Garfias

Jorge Ruiz Lara
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este trabajo abordaremos la obra de Pedro Garfias. Su poesía, comprometida con sus propios sentimientos y con su momento histórico, fue de una importancia capital en el seno del movimiento ultraísta, en la poesía de la Guerra Civil y en el exilio republicano. Este acercamiento a su obra pretende ahondar en el estudio de su poesía, olvidada en la España de después de la dictadura, y participar en la recuperación de su figura, que consideramos clave para comprender la literatura española del siglo XX.

Palabras clave: Pedro Garfias, poesía comprometida, exilio, guerra civil, Ultraísmo, Primavera en Eaton Hastings

Abstract: In this paper we will approach the work of Pedro Garfias. His poetry, committed to his own feelings and his historical moment, was of capital importance in the heart of the ultraist movement, in the poetry of the Civil War and in the Republican exile. This approach to his work aims to delve into the study of his poetry, forgotten in Spain after the dictatorship, and participate in the recovery of his figure, which we consider key to understanding Spanish literature of the twentieth century.

Keywords: Pedro Garfias, political conscious poetry, exile, Spanish Civil War, Ultraism, Primavera en Eaton Hastings

En este año en el que se conmemora el octogésimo aniversario del Exilio Republicano consideramos que es un buen momento para analizar y comentar la obra poética de uno de los poetas españoles que se vio obligado a abandonar España tras la derrota del bando republicano en la Guerra Civil. Hablaremos de Pedro Garfias (1901-1967), un poeta que adquirió un reconocimiento especial durante este periodo del exilio y llegó a considerarse uno de los portavoces del sentir de los exiliados en América. Entre su extensa producción, Garfias escribió *Primavera en Eaton Hastings*, una de las obras claves del exilio republicano según la crítica, y que llegaría a ser considerado por Dámaso Alonso el mejor poemario del exilio de 1939 (Moreno Gómez, 2017).

A pesar de este mérito tan notable y el reconocimiento del que disfrutaba entre los exiliados, la obra de este poeta parece encontrarse eclipsada en los estudios literarios por la de muchos de sus contemporáneos de la Generación del 27 y relegada a una posición menor

dentro de la órbita de la Generación. Su condición de exiliado en México y la falta de estudios y difusión de su poesía tras el final de la dictadura franquista hacen que la obra de Pedro Garfías sea bastante desconocida en España actualmente. Esta situación (que no es exclusiva de Pedro Garfías, sino reiterada en muchos escritores destacados del exilio) mantiene su poesía en un olvido que es injustificable si nos basamos en la calidad de su obra y en la relevancia de su actividad poética en la literatura española (y mexicana) del siglo XX.

Pedro Garfías ocupa una posición relevante en la poesía antes y después de la Guerra Civil, destacando en las tres etapas que podemos distinguir dentro de su poesía. Su primera obra, *El Ala del Sur* (1926), se enmarca en torno al Ultraísmo, movimiento vanguardista español del que sería uno de los fundadores. Posteriormente, destaca como poeta comprometido con el bando republicano durante la Guerra Civil y, finalmente, como una de las voces más importantes del exilio, como afirma Moreno Gómez:

El ultraísmo y el vanguardismo español de los años veinte no se pueden explicar sin Pedro Garfías. La poesía de la guerra civil no se puede estudiar sin la figura irreplicable de Pedro Garfías. Y la poesía del exilio español no puede comprenderse sin la obra del rapsoda del dolor, Pedro Garfías (Garfías, 1996: 82).

En su primera etapa, en el contexto de las vanguardias, Pedro Garfías participa, como ya hemos mencionado, en el Ultraísmo, siendo uno de los miembros más destacados del grupo. El deseo de ruptura con el pasado inmediato típico de las vanguardias llevará a los ultraístas a buscar una forma de expresión propia tratando de «ver con ojos nuevos lo que les rodea» (García Gallego, 1982: 113). Tratarán de ofrecer una nueva visión de la realidad y lo cotidiano mediante la búsqueda de nuevas imágenes y metáforas. Esto, sumado a la sentimentalidad que Garfías expresa, le llevará a alcanzar una voz única y propia, que se mantendrá a lo largo de toda su obra posterior y que desembocará en su primer poemario, *Alas del Sur* (1926). En esta obra Garfías une el Ultraísmo con la prosa lírica y las técnicas poéticas tradicionales popular y culta para crear una obra de gran valor y muy representativa como cruce entre las influencias del momento. Demuestra ya un gran interés por la contemplación de la naturaleza y en la utilización de los elementos naturales como motivos poéticos, como delatan los títulos de dos de las partes en las que se divide el poemario, *Motivos del Campo* y *Motivos del Mar*. Muestra también una voz íntima, sentimental y reflexiva propia que expresa con gran maestría, uniéndola a metáforas y símbolos que frecuentemente provienen de un *locus amoenus* andaluz en el que parecen ambientarse la mayoría de poemas y donde el poeta encuentra la calma. Un ejemplo de estos rasgos lo podemos observar en uno de sus poemas más conocidos de este poemario, titulado «Pueblo» y que reproducimos aquí:

Sobre tu alameda, / mi pueblo andaluz, / arrastré la blanca / túnica de días / de mi juventud. /
Sobre tus llanuras / aprendí a volar. / Fue mi corazón / un palomo rojo / de tu palomar. / Sobre
tus tejados / la yerba creció, / mientras en mi pecho / la yerbita clara / del primer amor (Garfías,
1996: 195).

Esta actitud afectiva ante el paisaje contrastará enormemente con aquella a la que recurrirá en su poesía posterior; sobre todo a raíz de la guerra y el exilio, donde los paisajes se cargarán de dolor y nostalgia y llegarán suplantarse o mezclarse con este mediante los recuerdos y la subjetividad del autor, como veremos posteriormente en su obra *Primavera en Eaton Hastings*.

Antes del exilio, durante los años de la guerra, Garfías había publicado sus obras *Poesías de la Guerra* (1937), por el que ganó el Premio Nacional de Literatura de 1938 *ex aequo* con Emilio Prados, y *Héroes del Sur* (1938), dos obras que recopiló en el año 1941 bajo el nombre *Poesías de la Guerra Española*. Garfías vivió la guerra en la primera línea del frente. Alistado como voluntario, fue enviado a Andalucía, donde participó en el frente de Villafranca y como comisario en Córdoba, entre otras ocupaciones en el ejército leal al gobierno republicano. También acabó formando parte del Batallón del Talento, donde se mantuvo alentando a los soldados hasta pocos meses antes del final de la guerra. Como escribió Enrique Líster, dirigente del Quinto Regimiento durante la Guerra Civil, acerca del papel de Garfías en la Guerra:

Poetas los había que solo combatían con la pluma, otros que lo hacían con la pluma y la palabra, pues iban a las trincheras, cuarteles y campamentos a recitar sus poesías a los combatientes, y los había de pluma, palabra y fusil y bomba de mano. De éstos era Pedro Garfías (Líster, 1982: 111).

Esta experiencia tan directa de la guerra y su implicación de primera mano en el frente no impedirán una prolífica producción poética durante los años de la guerra, sino que, al contrario de esto, la fomentarán. Garfías compondrá una amplia cantidad de poemas que destacarán por su tono febril y serio, además de por un estilo sencillo e, incluso, épico en muchos casos. Garfías expresará así, con claridad y autenticidad, sus vivencias en el frente y sus propios pensamientos acerca del conflicto.

Sus poemas servirán como motivación para los combatientes como en el caso de «Soldado», donde recuerda a los combatientes los motivos de su lucha, e introduce motivos relacionados con el trabajo de las clases populares, sobre todo de los campesinos y obreros:

Toda tu vida trabajando / comiendo tarde, mal y nunca. / Y ahora la guerra... Camarada / soldado, ¿sabes por qué luchas? / Por la tierra que tú labraste / y la fábrica en la que trabajaste; / por el pan que te regatearon / y la instrucción que te negaron. [...] Camarada soldado, luchas / por la justicia y por la libertad (Garfías, 1996: 221).

Se dirigirá a los países extranjeros, criticando su inacción como en «Hablo con Ud. Mr. Chamberlain»:

Yo me imagino a vuestros niños, rubios, / con los ojos azules, / echando a vuestro cuello sus brazos delicados... / Pero hay niños morenos, / morenos y famélicos, / con ojos como lumbres / mirando a un cielo bronco de metralla. / ¡Y no hay paz en el mundo, Príncipe de la paz, / porque hay guerra en España! (Garfías, 1996: 275).

Sus versos dirigen feroces críticas al enemigo y se exalta la identificación de la República y las clases populares con España frente al bando fascista apoyado por Italia y Alemania, como en el romance «Guerra de Independencia»:

Que nos quitan nuestra tierra. / Manchan el suelo de España / sucias garras extranjeras. /
Nuestras islas, nuestros puertos / se cotizan en las ferias. / Nada cuenta nuestra Historia. /
Nuestro pueblo nada cuenta. / Italianos y alemanes / se disputan nuestra presa, / se reparten
nuestra carne / con zarpazos de pantera (Garfias, 1996: 227).

Muchos de sus poemas de este periodo, inspirados en la lírica popular y el romancero, se convertirán en auténticos himnos en las trincheras y otros llegarán, incluso, a ser musicalizados y convertidos en himno oficial de divisiones enteras, como ocurre respectivamente con sus poemas titulados «Pealemos, peleamos» y el «Himno de la Sexta División», no incluidos en su poemario *Poesías de la Guerra Española*. En «Pealemos, peleamos» podemos ver referencias a la tierra española y la naturaleza, muy frecuentes a lo largo de toda su creación poética de esta época: «Por el sol y el azul de nuestro cielo, / por las piedras sagradas que heredamos, / por el suelo cansado de dar flores, / ¡pealemos, peleamos!» (Garfias, 1996: 311).

Es en este momento cuando Pedro Garfias comienza a hacerse un nombre como poeta portavoz del sentir del pueblo, algo que se acentúa en el exilio, tras la derrota del ejército republicano y demuestra nada más cruzar la frontera de Francia. Escribe entonces uno de los poemas más conmovedores del final de la guerra, titulado «Cruzando la Frontera», donde expresa su dolor y pesar por abandonar la patria con versos como «el corazón me pesa como un monte» en una silva de versos endecasílabos y heptasílabos asonantes de enorme perfección formal.

En febrero de 1939, hacia el final de la guerra, Pedro Garfias se establece en Eaton Hastings, una pequeña aldea en el condado de Berks (Inglaterra) donde pasará tres meses hasta su marcha al destino definitivo de su exilio, México. En esta corta estancia en el Reino Unido, Garfias vive un momento de desconexión de la convulsa situación política en la que se había visto inmerso durante la Guerra. Este cambio de vida, alejado de su país, sus familiares y sus amigos, en un entorno rural y sin ningún tipo de sobresaltos ni ocupaciones, es muy significativo para la vida y obra de este poeta. La soledad y el aislamiento de la realidad que se seguía viviendo en España, arrebatada de él y con el bando republicano agonizante, acentúan aún más el dolor de Pedro Garfias como derrotado. En esta situación, el recuerdo de España y «de su blanca Andalucía»¹ y el dolor de lo vivido durante la guerra llevarán al poeta a la realización de su obra más brillante: *Primavera en Eaton Hastings*.

En esta obra, subtitulada como «Poema bucólico con intermedios de llanto», apreciamos de una forma clara dos tonos muy diferentes, como explica Barriales-Bouche:

El primer tono sería el de las composiciones en las que la voz poética intenta expresar su dolor por el otro ausente siguiendo las convenciones del género bucólico, mientras que el segundo

¹ Verso de «Arenga a los Catalanes» (Garfias, 1996: 293).

pertenecería al de los “intermedios”—intercalados cada siete poemas bucólicos— y el del “Poema XX” —cierre del poemario—, donde el sujeto poético rechaza explícitamente la práctica del bucolismo y propone, en vez de una poesía esteticista, una poesía social de denuncia (2008: 183).

En los poemas que siguen al bucolismo podemos apreciar un acercamiento al clasicismo en los motivos y en la forma de observar la naturaleza. La poesía de Pedro Garfias se llena ahora de imágenes de árboles, ríos, pájaros y elementos de este nuevo paisaje mientras expresa su dolor y su anhelo, evocando a la patria, en muchos casos, como si fuese una amada perdida, como vemos ya desde el «Poema I»: «Te miro recostada sobre el césped / agua verde y verdor claro tu carne, / tu rumoroso pelo embravecido / y el bosque de tu risa palpitante» (Garfias, 1996: 333).

Los bosques de Eaton Hastings intentan ser convertidos en un *locus amoenus*, pero la contemplación del paisaje le lleva al dolor y la nostalgia del paisaje andaluz, que llega a colarse en algunos poemas a través de la memoria y la mirada subjetiva y creadora del autor, como vemos en el «Poema V»:

cada día / cuelgo del monte nuestro cielo limpio, / planto en el lago nuestra rubia era / y el ancho río de corriente pródiga / vacío lentamente... / Allí donde los pinos y los álamos, / donde la encina sólida y el roble / el claro olivo de verdor de plata. / Y sobre el culto césped / el triunfo de la espiga (Garfias, 1996: 335).

Hay ciertos momentos en los que parece querer aceptar la nueva realidad, como en el «Poema VI» («siento vuestra llamada, prados de verde edad / oigo vuestra palabra, árboles de cien años» [Garfias, 1996: 336]), que reproducen con gran ingenio los debates internos que el poeta podía estar teniendo ante su dolor y el choque entre la realidad del exilio y sus recuerdos. Esta imposibilidad de Garfias por encontrar la calma y evadirse del dolor en la realidad de los bosques de Eaton Hastings le lleva a romper lentamente las limitaciones del género bucólico, desembocando en el primer llanto, «Intermedio: Llanto sobre una Isla»:

Ahora. / Ahora sí que voy a llorar sobre esta gran roca sentado / la cabeza en la bruma y los pies en el agua / y el cigarrillo apagado entre los dedos... / Ahora / Ahora sí que voy a vaciaros ojos míos, corazón mío (Garfias, 1996: 337).

En este primer llanto encontramos unos versos que no respetan las formas de inspiración clasicista (endecasílabos y heptasílabos) que predominaban en el resto de *Primavera en Eaton Hastings*. El dolor aparece expresado en unos versos desgarrados que se alejan de la expresión comedida que tenemos en el resto de los que no pertenecen a los Intermedios. Aparece el dolor por los muertos («Ahora voy a llorar por los que han muerto sin saber por qué») y los supervivientes de la guerra. Rechaza así encerrarse únicamente en el dolor propio ante su situación personal y el anhelo de entidades abstractas como la patria o los recuerdos.

No sólo contrasta el tema y la forma de expresarse respecto a los anteriores poemas de *Primavera en Eaton Hastings*, sino que, a raíz de los trágicos acontecimientos de la guerra y

su dolor desde el exilio, cambia enormemente la visión afectiva que tenía de los pueblos antes de la guerra, que hemos mostrado anteriormente citando su poema «Pueblo». En este Intermedio, el poeta derrama «Un llanto espeso por los pueblecitos / que ayer triscaban a un sol cándido y jovial / y hoy mugen a las sombras tras las empalizadas» (Garfías, 1996: 337).

Esta reflexión acerca del estado en el que los pueblos debían encontrarse tras el final de la guerra le hará reconocer que aquellos lugares en los que encontraba la calma y el calor a través de sus recuerdos solo existen ya en su memoria.

Tras el intermedio recuperará el bucolismo propio del clasicismo. Los versos volverán a estar caracterizados por su introspección y la contemplación de la naturaleza, como se ve en el comienzo del «Poema VIII»: «De nuevo estoy de pie frente a mi mundo / el mundo que creé para mis sueños / con sus árboles altos florecidos / sus campos fatigados de verdes / y el cielo transparente sobre el campo» (Garfías, 1996: 338).

Y comienza a moverse por este mundo suyo, haciendo unos poemas en los que describe y comenta esta naturaleza con metáforas y juegos estéticos que pueden recordarnos a las metáforas e imágenes creativas de su etapa ultraísta, como apreciamos en el «Poema X»: «El verdor de los campos florece en mis pupilas / y el trino de los pájaros atraviesa mis sienas. / Traigo aromas de pinos y hojas frescas / de álamos en los hombros» (Garfías, 1996: 339).

En la realización de estos juegos estéticos parece encontrar cierta felicidad y complicidad con la naturaleza después del llanto, como vemos en el «Poema VIII»: «La tierra, el mar y el cielo, mis amigos / sonríen de mis juegos infantiles» (Garfías, 1996: 338).

Pero esta calma será temporal y el poeta comenzará a dolerse por su situación otra vez. Este cambio de actitud del poeta podrá verse claramente en el «Poema XI»: «El sol, el sol de fuego que quema las entrañas / ha descendido en líquidas venas incandescentes. / Arde el bosque profundo y arde el lago tranquilo» (Garfías, 1996: 339).

Después de este poema, Garfías no se recuperará del incendio de su *locus amoenus* del exilio, insuficiente para su evasión y para su poesía. La noche y el silencio pasarán a ocupar el lugar de la naturaleza en sus siguientes poemas hasta el segundo Intermedio, titulado «Noche con Estrellas». En este poema Garfías llora y se queja de su situación, alzando la voz y expresando su dolor y su rabia contra el país en el que se encuentra exiliado, Reino Unido, al que critica con gran ironía, como se aprecia en versos como «Solo en medio de un pueblo [...] / que cuida con ternura franciscana sus flores, / sus aves y sus peces y esclaviza a la India» (Garfías, 1996: 341).

Y vuelve a reprochar la inacción de Inglaterra en la guerra para defender al gobierno legítimo y democrático republicano, como había tratado ya en su poema «Hablo con Ud. Mr. Chamberlain» durante su poesía de la Guerra Civil. Reprocha que Inglaterra duerma ante la situación de España: «mientras duerme Inglaterra, yo he de seguir gritando / mi llanto de becerro que ha perdido a su madre» (Garfías, 1996: 342).

En este intermedio, nos encontramos con unos versos de gran interés que citamos a continuación: «yo he de gritar mi llanto. / Aunque el silencio cruja y se despierte el cisne / —que es propiedad del Rey— y quiebre aleteando / las aguas impasibles» (Garfías, 1996: 342).

En estos versos, además de una crítica irónica a Inglaterra y su sistema monárquico (Garfías era fervientemente republicano), podemos entender un doble sentido que podría indicar también un acercamiento de Garfías al rechazo del bucolismo de una vez por todas. El poeta necesita expresar abiertamente su dolor, aunque despierte al cisne, que nos recuerda al cisne y al escenario palaciego típico de la poesía modernista. Las aguas impasibles del lago del cisne pueden simbolizar la impasividad del arte despreocupado o concebido como un mero juego estético. Tal concepción negativa de este arte puede parecer adecuada para un autor como Garfías, que había destacado por su poética comprometida durante la guerra y que, como veremos posteriormente, llegará a afirmar que la mejor cualidad de su obra es su sinceridad (Garfías, 1996: 7).

Tras el Intermedio, en los últimos poemas vemos consumarse el alejamiento definitivo de Garfías del bucolismo. Mientras que en el «Poema VIII», en la segunda parte, en el que el autor consideraba a ciertos elementos naturales «amigos»² suyos y parecía encontrar la calma en los juegos poéticos; en el «Poema XVI», se contempla lo que podemos entender como desconfianza de algunos elementos naturales del *locus amoenus* y la capacidad de este para hacer llegar al lector lo que el autor quiere expresar: «Si se lo digo al árbol, / ¿quién llevará el mensaje a través de las aguas? / Si se lo digo al viento, / ¿quién guiará sus potros a través del espacio?» (Garfías, 1996: 343).

En el «Poema XVII» (Garfías, 1996: 343), el autor vuelve a reflexionar acerca del *locus amoenus* y el papel creador de su poesía en la búsqueda de «una evasión posible por un cielo de hojas» (v. 5). Después de desarrollar el proceso creador que seguiría para evadirse en los siguientes versos, acaba reconociendo la insuficiencia del *locus amoenus* para paliar su soledad: «y como el agua inmóvil seguiré hablando solo, / conmigo y con el viento...» (vv. 15 y 16). Este sentimiento le acompañará a lo largo de todo el exilio, y se hará presente en casi todos los poemas de esta tercera parte de *Primavera en Eaton Hastings*.

La progresión del conjunto de poemas, donde cada vez se hacen más visibles las fracturas del bucolismo y la insuficiencia del *locus amoenus*, llevan al poeta a la conclusión que encontramos en el último poema, el XX. Ante este verso clasicista y que casi podríamos llegar a denominar artificial en la forma y la expresión —al ser demasiado comedido en comparación con los «Intermedios»—, un verso más directo y claro se abrirá paso. El silencio y la soledad se verán sustituidos por un grito doloroso. El poeta reafirmará su dolor por la derrota recordando a sus compañeros muertos en la guerra, a los que dedicará su creación poética: «Después de todo, qué; por qué no recordaros, / vosotros que conmigo compartisteis / la lluvia y el espanto? / De vuestra sencillez sabe esta agua, / de vuestra dignidad sabe este árbol» (Garfías, 1996: 345).

Reivindicará así la importancia del recuerdo de las víctimas en su poesía, frente a la realización de un simple juego estético o una expresión únicamente introspectiva e intimista, como indica Barriaes-Bouche:

Si a lo largo del poemario Garfías había vacilado en la dirección que debía tomar su voz, en este último poema asume la responsabilidad que su poesía tiene con las víctimas de la guerra

² «La tierra, el mar y el cielo, mis amigos / sonrén de mis juegos infantiles» (Garfías, 1996: 338).

civil. Con el grito que cierra el poemario (“Hombres de España muerta, hombres muertos de España. / ¡Venid a hacerles coros a estos pájaros!” [25–26]) reafirma la función de su poesía como invocación a los ausentes (2008: 194).

Después de concluir *Primavera en Eaton Hastings*, Pedro Garfias continuó desarrollando su poesía a partir de su viaje a México, donde pasaría el resto de sus días exiliado. En el viaje a bordo del Sinaia, escribe su poema «Entre España y México», que fue considerado uno de los principales himnos de los republicanos exiliados en México, gracias a que logró plasmar el sentir de los que allá marchaban entre el dolor del recuerdo y la esperanza que tenían puesta en el país gobernado por Lázaro Cárdenas, que les acogió.

A su llegada a México, la obra de Garfias sigue sus cauces anteriores. Escribirá poesía comprometida, con el contenido político y el tono serio que caracterizaba a su poesía de la Guerra Civil, como el folleto *Elegía a la Presa de Dnieprostroi* (1943), donde cantará al valor de los soldados soviéticos en la guerra contra los nazis y a personalidades como Stalin o José Díaz, secretario general del Partido Comunista Español entre 1932 y 1942. Además de esta poesía política, publicará dos poemarios más en los que tratará su vida como exiliado en México: *De Soledad y otros pesares* (1948) y *Río de Aguas Amargas* (1953). En ellos se acentuará el tono sentimental y la mirada introspectiva, personal y dolorosa ante su situación. Los poemas se llenarán de oscuridad, soledad y silencio hasta los últimos días de su vida, llegando a expresar un profundo hastío vital, como demuestran estos versos pertenecientes a su último poemario completo, *Río de Aguas Amargas*: «Corazón acongojado / de la pena de los otros / dejadme dormir un poco. / Pueblo mío desgarrado, / voz que revienta en sollozos, / dejadme morir del todo» (Garfias, 1996: 442).

Pedro Garfias no pudo nunca recuperarse del dolor que la derrota republicana y el exilio causaron en él y que conseguiría transmitir en toda su obra posterior a este periodo. Pudo reflejar en su poesía, como pocos pudieron hacerlo, el sentir de toda una generación de españoles. Su cercanía a los hechos que marcarán para siempre la historia de España, viviendo de primerísima mano la Guerra Civil y el exilio, y su gran forma de dar voz a esta experiencia colectiva, deberían ser suficientes para colocar su poesía en una posición preferente dentro de los estudios de la literatura española del siglo XX.

Además de esta cercanía y su capacidad de reflejar las circunstancias, Pedro Garfias conjugó este contenido de enorme valor poético con un estilo muy cuidado, que destaca por su extraordinaria perfección formal y una elaboración magistral que nada tiene que envidiar a la de muchos de sus coetáneos de la Generación del 27. Todo lo que consigue expresar y evocar la poesía de Pedro Garfias sería imposible sin su gran estilo, su forma cuidada y su excelente uso de los recursos del lenguaje poético, rasgos que se aprecian a lo largo de toda su obra. Destacan las imágenes creativas y las metáforas originales heredadas de su primera etapa como ultraísta, su combinación de versos típicos de la lírica popular (como el romance) y de la lírica culta (como los endecasílabos) con el verso libre y su gran expresividad sentimental.

Esta unión entre la sentimentalidad, su intención expresiva y el interés por la perfección formal de Garfias hacen que podamos distinguir una voz única y especial en su

poesía. Sus versos, cargados de emotividad, fuerza y autenticidad, destacarán por ser sinceros, como él mismo afirmó sobre su obra en una Conferencia en Monterrey en 1953 (Garfias, 1996: 7): «Tiene mi verso al menos una cualidad, que considero esencial en la poesía; es un verso sincero. Con él y con su sinceridad trato de expresar en cada momento mis impresiones ante los acontecimientos que se suceden a mi alrededor».

De acuerdo a esta concepción que él mismo tenía de sus versos, podemos explicar que para Garfias la poesía nunca fuese un mero juego retórico o artístico o una forma de ganarse la vida. Garfias no dudó nunca en expresar sus preocupaciones y sus convicciones en su poesía; vivió despreocupado de los concursos literarios y obedeciendo a sus convicciones políticas hasta las últimas consecuencias, por las que llegó, incluso, a rechazar que Dámaso Alonso recopilase y publicase su obra en España mientras Franco estuviese en el poder (Garfias, 1996: 67), algo que de haber ocurrido podría haber hecho impensable la situación de olvido en la que su poesía se encuentra a día de hoy.

La poesía fue para Garfias su forma de expresión; su principal modo de comunicarse y significarse acerca de lo que acontecía a su alrededor y, también, dentro de sí mismo. Su obra se mueve durante toda su trayectoria poética, por esta razón, entre la expresión personal, subjetiva e intimista propia, de sus sentimientos e ideas personales, y lo que podríamos denominar una expresión colectiva, un verso comprometido con la situación política y social del momento y a la altura de las circunstancias. Esta conjunción de las esferas de lo humano, lo público y lo privado hace que su poesía sea especialmente completa e interesante para entender la sociedad y la literatura española de la primera mitad del siglo XX; gracias al carácter emotivo y humano de sus versos, su poesía consigue conmover al lector independientemente del momento histórico en el que se acerque a su obra.

Por todas estas razones, consideramos que la poesía de Pedro Garfias es digna merecedora de un reconocimiento mucho mayor del que disfruta actualmente. Es por esto por lo que creemos que recuperar la memoria de la poesía de Garfias es un ejercicio pendiente y necesario para la literatura española.

BIBLIOGRAFÍA

- Barriales-Bouche, Sandra (2008): «La dimensión ética de la poesía en el exilio: Primavera en Eaton Hastings de Pedro Garfías», *Hispanic Review*, LXXVI (2), pp. 179-196.
- Ducellier, Aurore (2011): «Vestigios épico-políticos en la poesía del exilio (Rafael Alberti, Pedro Garfías, Arturo Serrano Plaja, 1939-1945)», en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, coord. Manuel Aznar Soler y José Ramón López García, Sevilla, Renacimiento, pp. 987-997.
- Garfías, Pedro (1996): *Poesías completas*, ed. Francisco Moreno Gómez, Madrid, Alpuerto.
- García Gallego, Jesús (1982): «Pedro Garfías y el ultraísmo», *Litoral*, 115-117, p. 113-118.
- Líster, Enrique (1982): «Recuerdos sobre Pedro Garfías», *Litoral*, 115-117, p. 111.
- López Suárez, Horacio (1995): «Pedro Garfías, poeta», en *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, ed. Rose Corral Jorda, Arturo Souto Alabarce y James Valender, México, El Colegio de México, pp. 103-111.
- Moreno Gómez, F. (2017): «Defensa de Pedro Garfías, voz en México, mudo en España». En <http://www.franciscomorenogomez.com/2017/10/pedro-garfias-la-voz-del-exilio-espanol.html> [consultado el 24 de noviembre de 2019].

La buena letra de Rafael Chirbes: el ejercicio de la memoria

Mario Gutiérrez Blanca
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El cuestionamiento del relato canónico de la historia reciente de España es una de las principales características del proyecto narrativo de Rafael Chirbes. A partir de un repaso de las posiciones del autor sobre la construcción de este relato, en este trabajo se propone una lectura de *La buena letra* como un ejercicio de la memoria, una resistencia a la pérdida de la identidad en tiempos en que la amnesia se presentaba como un sacrificio necesario.

Palabras clave: Rafael Chirbes, *La buena letra*, memoria, Guerra Civil, franquismo, Transición, literatura española.

Abstract: The questioning of the official tale of Spain's recent history is one of the main characteristics of Rafael Chirbes's narrative project. Based on a review of the author's positions on the construction of this tale, this paper aims to propose an interpretation of *La buena letra* as an exercise of memory, a resistance to the loss of identity in a time when amnesia was presented as a necessary sacrifice.

Keywords: Rafael Chirbes, *La buena letra*, memory, Spanish Civil War, franquism, Spanish transition, Spanish literature.

MIRAR AL PASADO, ESCRIBIRLO

Cincuenta años después del golpe de Estado contra la Segunda República que dio lugar a la Guerra Civil y a la posterior dictadura, en la sociedad española de finales de los ochenta destacaban dos actitudes respecto de la memoria de estos periodos:

... la de los que defendían que hay que cerrar el tema, que todo está dicho y pretendían silenciar de nuevo este trauma —se encuentran especialmente entre los vencedores y sus herederos, aunque no sólo— y la de los que propugnaban que aún queda mucho que decir, por aprender y por rescatar de aquel periodo traumático (Cuesta, 2008: 321).

La tensión entre la amnesia y el recuerdo que persiste en nuestros días puede entenderse a partir del concepto de *lieux de memoire* que propone Pierre Nora. Según el historiador francés, los lugares de memoria son significantes en los cuales se condensa y cristaliza la

identidad nacional. «Tienen a la vez un carácter material, simbólico y funcional y son lugares en un sentido amplio de la palabra, no restringido a los lugares topológicos» (Jünke, 2006: 102). Su potencial de sentido convierte a los lugares de memoria en significantes en disputa en los debates políticos del presente. De acuerdo con esta definición, la Guerra Civil, la dictadura franquista y la Transición podrían considerarse lugares de memoria en el contexto de la España posterior, ya que no son meras etapas de la historia nacional, sino, muy al contrario, periodos sobre cuya significación y necesidad de revisión no se ha alcanzado todavía un consenso social absoluto.

Si nos circunscribimos al ámbito de la producción cultural, se observa lo frecuente que ha sido la tematización de estos periodos en la literatura y el cine. David Becerra, en *La guerra civil como moda literaria* (2015), recoge un amplio corpus que da cuenta de la proliferación de novelas publicadas entre 1989 y 2011 que abordan de un modo u otro el conflicto. Señala también las numerosas reediciones de clásicos sobre la guerra civil que se publicaron durante este denominado «boom de la memoria». Las novelas de Agustín de Foxá y Max Aub, por citar dos autores ideológicamente antagónicos, entraron de nuevo en circulación gracias al éxito editorial de narradores que no vivieron personalmente la guerra que tematizan en sus ficciones. Aunque la nómina es mucho más extensa, de entre ellos pueden destacarse Javier Marías, Benjamín Prado, Almudena Grandes, Dulce Chacón, Manuel Rivas, Alberto Méndez o Javier Cercas. Obra de estos cuatro últimos autores son, respectivamente, *La voz dormida* (2002) *¿Qué me quieres amor?* (1996), *Los girasoles ciegos* (2004) y *Soldados de Salamina* (2001), libros que, además, aumentaron su alcance luego de ser adaptados con un éxito notable al cine.

La pertinencia de continuar problematizando en 2019 estas cuestiones, además de su presencia en los productos culturales, estriba en su constante actualización a través de polémicas como la suscitada por la exhumación de los restos mortales de Franco del Valle de los Caídos, las leyes e iniciativas de memoria histórica o el surgimiento, no tan lejano, de movimientos sociales como el 15-M, muy crítico con algunas de las consecuencias de la Transición tanto en el aspecto puramente político cuanto en la configuración del campo cultural que se llevó a cabo esos años.

Rafael Chirbes (1949-2015) no permaneció ajeno a este debate. Historiador de formación, a lo largo de su carrera se posicionó explícitamente en múltiples ocasiones a favor de la necesidad de cuestionar el relato canónico de nuestro pasado reciente. En este sentido, además de *La buena letra* (1992), de su proyecto narrativo pueden destacarse obras como *En la lucha final* (1991), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007) y *En la orilla* (2013). La otra cara de su narrativa, la más autobiográfica, son las dos novelas que abren y cierran respectivamente su producción, *Mimoun* (1988) y *Paris-Austerlitz* (2016), esta última publicada póstumamente.

En este trabajo se abordará en primer lugar su ensayo «De qué memoria hablamos», escrito en 2003 y recogido en un volumen más amplio, titulado *Por cuenta propia. Leer y escribir* (2010). Desde esta perspectiva, se pretenden explorar algunos aspectos fundamentales para una lectura de *La buena letra* como un ejercicio de la memoria. Así, se

trazará un itinerario que se centrará en la relación que se establece en la novela con el espacio urbano, en la figura del interlocutor, en el olor como un mecanismo para la evocación del recuerdo y, finalmente, en la resistencia al relato canónico que opone la narradora y protagonista al transmitir su experiencia.

PUGNAR POR EL RELATO, PENSAR UNA POÉTICA

«De qué memoria hablamos» constituye, en última instancia, una crítica a lo que Chirbes considera un regreso interesado a la memoria por parte de ciertos artistas e intelectuales situados en la órbita del partido socialista. Al final de su ensayo, Chirbes fecha este regreso en 1993, cuando proliferaban los escándalos y casos de corrupción y comenzaba a atisbarse la posibilidad de que la socialdemocracia fuese desalojada del poder. La Guerra Civil, la posguerra y la resistencia antifranquista de los años sesenta y setenta devinieron entonces materia novelable. Cada uno de esos momentos era un lugar de memoria, «un sitio en el que pueden conseguirse certezas acerca de la identidad, de una legitimidad que permite restablecer la escenificación entre un ellos y un nosotros» (Chirbes, 2010: 245). De esta manera, los socialdemócratas conseguían desviar la atención de sus propias prácticas al tiempo que reconstruían su espacio en los ejes histórico y político. Según Chirbes, fundaron así una nueva legitimidad a base de instrumentalizar un pasado que mientras estuvieron en el poder prefirieron mantener en silencio.

Basta con comparar el número de novelas, películas, documentales y estudios acerca de la guerra civil y la inmediata posguerra aparecidos en los años en los que los socialdemócratas están fuera del poder con los que aparecieron mientras gobernaban (Chirbes, 2010: 246).

Chirbes interpreta este proceso como un segundo saqueo a la memoria de los vencidos luego del que se produjo durante la Transición. En el camino hacia lo que él denomina la «Segunda Restauración» hubo una lucha por construir otros relatos que se adaptasen a un contexto europeo donde el fascismo había sido ya erradicado. Después de una primera apertura en que se reimprimieron libros prohibidos, se publicaron otros que habían sido escritos en el exilio y se corearon canciones de la guerra civil y antifranquistas, los Pactos de la Moncloa de 1977 «sellaron el desmantelamiento de los discursos republicanos, más o menos proletarios y radicales, y se pusieron de acuerdo acerca de cuál había de ser la narración canónica de esos años» (Chirbes, 2010: 240). Si hubiese que escoger dos conceptos clave sobre los que se articula el relato canónico de la Transición, esos son, sin duda, el diálogo y la moderación. Y para Chirbes, «hablar de moderación no fue más que un eufemismo para decir que el modelo se había cerrado y que la narración canónica había sido establecida como única posible» (2010: 241). Sobre esta imposición de un relato único desde la autoridad estatal se pronuncia el escritor argentino Ricardo Piglia en los siguientes términos:

Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración. Y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad (2014: 33).

En esa misma línea, Chirbes sostiene que «frente al relato dominante, se levantan las memorias privadas, las narraciones que preguntan de otra manera, otras cosas» (2010: 235). Y en el seno de esas narraciones, la literatura ha ocupado históricamente un lugar privilegiado. Novelistas del siglo XIX como Balzac o Galdós hacen cierta la sentencia de Vargas Llosa que recoge Chirbes en su ensayo: «una ficción lograda encarna la subjetividad de una época» (2010: 230). Aunque resulta obvio que la categoría de verdad no opera del mismo modo en la literatura, en la historia y en los discursos políticos, el denominador común es que la legitimidad de todos estos discursos «se basa en integrar coherentemente en su narración a aquellos que forman parte de eso que la historia llama testigos, repartir sus intervenciones de forma que tejan un tapiz que no deje huecos» (Chirbes, 2010: 235). Esta coherencia está presente en la buena literatura, que nos permite leer a un tiempo lo que fue y lo que somos, y sobre todo mirar el mundo desde otro lugar. Esa mirada inédita será ya una verdad en sí misma. De tal reflexión se desprenden las siguientes palabras de Chirbes:

Los productos culturales son la brújula de que se dotan los actores sociales en busca de su sentido, de su destino. Hay una lucha permanente porque cada uno pretende convertir su propio proyecto en destino colectivo. Por eso, desde el dominio que sobre ellos se consigue cuando se tiene el poder político, suponen la inmersión en la sensibilidad privada del relato público (2010: 237).

Si Nietzsche proponía abolir la historia en nombre de la juventud y creía que el pasado debía ser condenado porque era un lastre, Chirbes se sitúa del lado opuesto y sigue a Walter Benjamin al concebir la escritura como una pugna constante por la expulsión del relato canónico, como un modo de rebelarse y no aceptar jamás la versión que nos imponen. «No hay que creerla porque —como la cultura toda— es parte del botín del vencedor, un fruto del saqueo en el que hay que buscar rastros de sangre» (Chirbes, 2010: 237).

ANA Y SU VOZ, LA HISTORIA

La buena letra cuenta la historia de una familia marcada por la miseria, la guerra y la muerte. La acción se desarrolla desde los años previos a la Guerra Civil hasta un presente narrativo que es posible identificar con el momento de escritura, al comienzo de la década de los noventa. Debido a su breve extensión, *La buena letra* ha sido denominada novela corta o *nouvelle* por algunos críticos, y se estructura en capítulos de nunca más de tres páginas que operan a modo de escenas. Este modelo de sintaxis narrativa que apuesta por la sucesión de

períodos breves y concisos se construye a nivel interno a través de una sintaxis gramatical cuya sencillez potencia el efecto de verdad. A través de la voz de Ana, que tiene como interlocutor a su hijo, conocemos una historia familiar atravesada por los grandes acontecimientos históricos del país: la Guerra Civil, la posguerra, la etapa desarrollista de los últimos años del franquismo y el crecimiento económico ligado a la entrada en la Unión Europea después de la Transición. Como sostiene José María Pozuelo Yvancos, «la economía que gobierna la escasez y el paso de la miseria a la menor miseria y relativa abundancia posterior se viven en esta novela a través de lo que esas condiciones influyen en las relaciones de los personajes» (2015: 212).

Nos encontramos, por tanto, ante una ficcionalización de la lengua oral que remite al ya clásico ensayo de Walter Benjamin «El narrador», donde la oralidad se presenta como un modo privilegiado para transmitir la experiencia. Vale la pena recuperar aquí unas líneas de Benjamin porque definen a la perfección el lugar de Ana: «El narrador toma lo que narra de la experiencia, sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia» (1986: 193). Fruto de un trabajo de escritura extraordinario, este modo de narrar de Ana configura una voz que da cuenta de una mirada humana y contundente sobre la intimidad que trasciende el espacio de lo privado. Por eso puede decirse que «la historia de la familia de Ana es la historia de España, y las traiciones o fidelidades de cada miembro de la familia explicarían las de diferentes actitudes colectivas vividas por las gentes desde la posguerra hasta el día de hoy» (Pozuelo Yvancos, 2015: 212).

LAS CASAS, LOS ROSTROS

A lo largo del proyecto narrativo de Chirbes hay dos topónimos recurrentes. Bovra y Misent son dos espacios ficticios ubicados en la costa levantina que alcanzan una dimensión simbólica y moral por su configuración y su destino. Están muy próximos, y en la narración son habituales los desplazamientos de uno a otro. Si Misent será el escenario del pelotazo urbanístico en *Crematorio*, en *La buena letra*, publicada quince años antes, asistimos a la evolución del pueblo de Bovra y a sus primeras transformaciones en esta dirección.

La lógica especulativa de una economía en expansión impone ritmos difíciles de asumir para la narradora. Su andar es más lento y la deshumanización de los espacios concebidos únicamente como una posibilidad de negocio le hace daño: «Me dolió que hablase de mi casa como de un solar» (Chirbes, 2016: 134). Para Ana, existe una íntima relación entre la configuración del pueblo y la de su propia identidad, vinculada siempre con lo colectivo. En la mayoría de las ocasiones, la narración de su experiencia se enuncia desde un nosotros, por eso al final su soledad es tan grande.

Para que regresen, paseo durante horas y busco las escasas construcciones de aquellos años que aún permanecen en pie, e intento recordar cómo eran las que ya han sido sustituidas por modernos bloques de viviendas, como pronto lo será la mía. Persigo los nombres de quienes vivieron en ellas y me esfuerzo por saber si alguna vez pisé su interior, y cómo eran los

muebles, los patios, las escaleras y paredes y suelos. De mi esfuerzo sólo saco sombras en una fotografía quemada (Chirbes, 2016: 23).

Esta última metáfora se llena de sentido en la anécdota que se cuenta en el capítulo anterior. De las fotografías que se tomaron durante el día de la boda de Ana y Tomás, ninguna salió bien. Solo en una de ellas podían distinguirse sombras vagamente reconocibles. «Limpiando los cajones del aparador, tropecé con la foto y pensé que, si se exceptuaba la mía, todas las otras sombras que aparecían flotando sobre aquel viejo cartón vivían ya de verdad en otro mundo. Entonces, quemé la fotografía» (Chirbes, 2016: 20). Siguiendo a Corinna Deppner, la fotografía funciona en *La buena letra* como una metáfora de la memoria y sirve además como modelo para articular su sintaxis narrativa: «Ana combina los fragmentos del pasado para construir a partir de ellos una imagen que descifra» (2011: 183). Por otra parte, la condición de sombras en una fotografía quemada vincula los rostros de los seres queridos con las casas que habitaron. Por eso Ana se esfuerza en recordarlos durante sus paseos. El espacio urbano es un lugar de memoria. Bovra registra en sus fachadas huellas, recuerdos que conforman la identidad personal y colectiva. «Al fin y al cabo, qué hago yo aquí sola, en esta casa llena de goteras, con habitaciones que nada más abro para limpiar, y poblada de recuerdos que me persiguen (según vosotros), aunque yo sepa que también me identifican» (Chirbes, 2016: 134).

Para la voracidad capitalista asociada al «pelotazo» inmobiliario, el pasado es un lastre. En este sentido, a los familiares de Ana que la exhortan a vender su casa se los podría considerar nietzscheanos. Conciben el olvido como una apuesta necesaria y su ansia por la multiplicación de los beneficios a través de la construcción no les deja ver lo que destruyen. «Esos recuerdos eran como los ladrillos de una casa que nos habíamos esforzado en construir y que, ahora de repente, se desmoronaba dejándonos otra vez en la intemperie. El sufrimiento no nos había enseñado nada» (Chirbes, 2016: 108).

CONTARLE, ¿A QUIÉN?

Definir el tono y la distancia respecto de lo narrado equivale a encontrar el modo de narrar. La figura del interlocutor, central en la literatura escrita por mujeres y especialmente en la poética de Carmen Martín Gaité, amiga de Chirbes y gracias a quien este publicó su primer libro (Chirbes, 2010: 273), es fundamental en *La buena letra* por dos razones.

La primera es que proporciona una textura muy particular a la narración. La voz de Ana se dirige a un hijo que siente cada vez más lejos, y esto tiene repercusiones en el estilo. Además de las elipsis derivadas de los conocimientos previos de su interlocutor, la sencillez, la contención, la sinceridad, la verosimilitud y la fuerza de los contrastes entre los momentos felices y las desgracias son características del testimonio de Ana. De su hijo la separa una brecha cada vez mayor, lo que produce un efecto de intimidad extraña que también nos involucra como lectores.

Ligado a esto, la segunda razón es que la figura del interlocutor trasciende al personaje del hijo y remite a toda su generación. Es interesante, en este sentido, advertir que el interlocutor de *La buena letra* se distingue de la figura del periodista o escritor que lleva a cabo una investigación que será tan habitual en las novelas de memoria posteriores. Aquí el interlocutor es el hijo, poco o nada interesado en la historia de su familia. Por eso es productivo observar cómo se construye este personaje desde la perspectiva de sus padres. Cuando nació eran todo esperanzas; su madre veía en él la posibilidad de llenar el vacío que dejaba su otra hija al crecer y también un modo de conservar a su marido. Además, un recién nacido quizá permitiera que «hubiese alguien en la familia que viera el mundo sin todo aquel barro que los últimos años nos habían echado encima» (Chirbes, 2016: 110). En cuanto al padre, primero pensó que el niño cerraría heridas en la familia. Después de aquel fracaso, se volcó en su educación: «enseguida empezó a regalarte lápices y cuadernos y, sobre todo, después del día en que lo rechazaron cuando se presentó para un ascenso en la empresa, repetía: ‘Este niño no va a ser un burro como su padre’» (Chirbes 2016: 113). Esas atenciones infectadas de rencor se tornaron en rechazo después el suicidio del abuelo. Lo culpaba; decía que su nacimiento le había traído mala suerte a la familia. Ana, por su parte, nunca se desvinculó de su hijo, aunque se distanciase.

Conseguí que pudieras salir de Bovra, que estudiases, y empecé a perderte. Durante las vacaciones, te presentabas en casa con amigos que nos parecían lejanos, aunque ya el paso de los años nos hubiera igualado un poco a todos y los malos tiempos se hubiesen quedado en el recuerdo. A veces te veía escribir y, a mi pesar, recordaba aquellos cuadernos de ella (Chirbes, 2016: 133).

La brecha abierta entre ambos puede relacionarse con la política, la cultura y, por tanto, con Isabel, su cuñada. Hacia el final de la novela, cuando su hijo le plantea la venta de la casa, dice Ana: «esta vez, de repente, me ha parecido que estoy más cerca de ella que de ti, y esa sospecha me ha hecho daño y me he esforzado por rechazarla» (Chirbes, 2016: 135).

En una entrevista concedida al diario *ABC* (28/05/13), Chirbes señala que *La buena letra* puede leerse, por así decirlo, como una «enmienda a la totalidad» a su generación. Y esta es la misma línea que sigue en la introducción a su libro de ensayos *Por cuenta propia*:

Al escribir *La buena letra* —una voz de mujer que le devuelve el pasado al hijo que quiere convertir la incómoda casa familiar en un solar—, me gustaba bromear diciendo que era una novela contra la ley Boyer de alquileres urbanos: lo que quería decir era que había surgido como reacción a la España que, a fines de los ochenta, enterraba precipitadamente sus señas de identidad —la España de la Exposición Internacional y los Juegos Olímpicos— y en la que se imponía un pragmatismo caracterizado con aquella frase de corte posmaoísta que pronunció Felipe González: “gato blanco, gato negro qué más da: lo que importa es que cace ratones” (Chirbes, 2010: 28).

PROUST Y GALDÓS, EL OLOR DEL RECUERDO

Si aceptamos que la crítica es una de las formas modernas de la autobiografía, como escribía Piglia parafraseando a Oscar Wilde (2014: 13), no sorprenderá que el ensayo que Chirbes le dedica a Benito Pérez Galdós nos proporcione alguna información valiosa sobre su obra. En este caso, lo que escribe Chirbes a propósito de la obra del escritor canario arroja luz sobre un procedimiento que en *La buena letra* vehicula el recuerdo a través de un olor y cataliza la narración:

El perfume de la madreSelva. Lo percibí aquel amanecer desde mi cama, mientras pensaba que él se habría ido y no volveríamos a tenerlo [...]. Lo pensaba esta mañana, porque he vuelto a notar durante toda la noche ese perfume, como un presagio; como un recuerdo. Y ha sido entonces cuando he pensado que tenía que contarte esta historia; o que tenía que contármela yo a través de ti (Chirbes, 2016: 117).

Lo que, en primera instancia, podría identificarse como una referencia a la magdalena de Marcel Proust es un procedimiento que ya había esbozado Galdós en su novela *El amigo Manso* (1882). Unas líneas más abajo, Chirbes extrae una cita de *Fortunata y Jacinta* (1887) de la que resuenan ecos en *La buena letra*: «era como huellas dejadas en el aire, como un olor, como el molde de un cuerpo en el ambiente» (2010: 131). A la narradora de Chirbes le sucede algo similar: «huelo la madreSelva desde lugares adonde no llega su perfume y veo las casas de Bovra que ya no existen y el nicho sin lápida» (Chirbes, 2016: 124). Este olor enciende una memoria plagada de ausencias que trae consigo un trauma, una cuenta pendiente, un enigma sobre el que gira la narración: «El olor me trajo el recuerdo de la sombra herida de tu padre cayendo sobre tu sueño infantil y aquellos signos que la nieve y la sangre trazaron sobre su cuerpo agonizante y que nadie supo leer» (Chirbes, 2016: 133).

LA CULTURA, EL DISFRAZ DE LAS MENTIRAS

Tomás Císcar no murió en la guerra. No cayó en combate ni lo fusilaron las tropas franquistas. Los signos que trazaron la nieve y la sangre sobre su cuerpo no los causó el conflicto bélico o la historia con mayúsculas sino el silencio y el dolor tras romper la relación con su hermano Antonio. Condenado a muerte al final de la guerra, durante la primera mitad de la novela Antonio formará con Ana y Tomás un triángulo regido por relaciones de ayuda mutua y afecto. Será la llegada de «ella», Isabel, anunciada en la prolepsis inicial, la que producirá el conflicto, «llevando a Antonio a una subversión de los valores de solidaridad y dignidad que habían sustentado el núcleo familiar» (Pozuelo Yvancos, 2015: 212). El proceso de degradación ética de Antonio se hace explícito visualmente cuando se lo ve en la tribuna del estadio de fútbol, vestido de traje y chaleco y ofreciéndole un puro al fascista Mullor, quien al final de la guerra se había dedicado a pegar a los hombres del bando republicano que decidían entregarse.

El origen de la ruptura de la estructura familiar se encuentra en la relación de antagonismo que existe entre Ana e Isabel. Se trata de la oposición entre la dignidad y las pretensiones o, como sostiene Pozuelo Yvancos, «una antítesis de valores, pero también de posición estética, de sentido de la vida, de la resignación o rebeldía hacia una realidad de supervivencia egoísta que Isabel está dispuesta a abrazar y que Ana rechaza» (2015: 214).

Las tensiones que se producen entre ambas mujeres pueden asimilarse a las que existen entre el relato canónico y quien disiente de lo que este considera la verdad de los hechos. En la novela, es Isabel quien registra a través de la palabra escrita lo que ocurre a lo largo del día ante la mirada recelosa de Ana. Como señala Chirbes, «quien no acepta el relato oficial desconfía de eso que se llama cultura» (2010: 237). Ana es consciente del poder de la palabra escrita para fijar lo real y entiende sus dificultades para escribir como una carencia. Pero también sabe que detrás de ese discurso grandilocuente de letras esbeltas que fija Isabel en sus cuadernos se encuentra un engaño. «Pensaba: ‘La buena letra es el disfraz de las mentiras’» (Chirbes, 2016: 133).

Cuando Ana asume la falsedad del discurso de Isabel y se decide a oponerle la narración de su propia experiencia, «no es una venganza. No quiero enfrentarme a ella. Antes no quise, o no supe, y ahora ya es tarde. Solo que quisiera entenderme yo misma, entenderlos a todos ellos, a los que ya no están» (Chirbes, 2016: 23).

En cierto modo, en definitiva, al narrar su memoria, lo que está haciendo Ana es reponer con sus palabras el sentido de esos signos que la sangre y la nieve trazaron sobre el pecho de su marido, aquellos que nadie supo leer.

EN CONCLUSIÓN, ¿POR QUÉ RECORDAR?

La edición de *La buena letra* que he empleado para hacer este trabajo viene precedida de una nota del autor. En ella Chirbes explica por qué decidió prescindir de un último capítulo que cerraba la novela en sus primeras ediciones. Se trata de un encuentro entre Isabel y Ana, años después del conflicto, que las muestra ya reconciliadas. La decisión de eliminar ese capítulo supone la renuncia a una cierta circularidad narrativa y también a la idea de que el tiempo hace justicia, ya que, según Chirbes, «el paso de una nueva década ha venido a cerciorarme de que no es misión del tiempo corregir injusticias, sino más bien hacerlas más profundas» (2016: 10).

Este pesimismo no se contradice con el valor que puede otorgarse a *La buena letra*. Su mirada es cruda pero verdadera, todo lo verdadera que puede ser la literatura. Es una problematización del presente construida a partir de la constatación de un pasado que el relato canónico había preferido silenciar hasta entonces. Cuando escribió esta novela, Chirbes vivía en un pequeño pueblo de Extremadura, y allí:

veía a mis padres, a mi abuela, a mis vecinos: todos ellos habían muerto ya, y en aquellas noches me daba por pensar que de cuanto habían sido no iba a quedar nada; nada de sus esfuerzos, de su callado heroísmo, de su casi imposible empeño por mantener la dignidad en los

años difíciles de la posguerra, la represión política y el hambre. El país había emprendido otros rumbos y era como si lo que yo había vivido en mi primera infancia y me había ayudado a ser quien era, no hubiese existido nunca. Me dolía pensar que el tremendo aporte de sufrimiento de aquella gente había resultado inútil (Chirbes, 2010: 29).

La buena letra fue el modo que encontró Chirbes para dar forma al dolor de los vencidos de la historia de España, para pugnar por el relato en una época en que comenzaban a percibirse los primeros indicios del saqueo del pasado, su instrumentalización después de la amnesia obligatoria. Casi veinte años después de su publicación, la actualización en la lectura de los conflictos que atraviesan a Ana permite arrojar luz sobre algunas de las líneas que rigen los debates del presente. Desconfiar de la buena letra que disfraza las mentiras sigue siendo un ejercicio necesario de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Armada, Alfonso (2013): «Rafael Chirbes: “No hay riqueza inocente”». En: <https://www.abc.es/cultura/libros/20130526/abci-entrevista-rafael-chirbes-201305241354.html> [consultado el 24 de noviembre de 2019].
- Becerra Mayor, David (2015): *La guerra civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual.
- Benjamin, Walter (1986): *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. Roberto Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Chirbes, Rafael (2010): *Por cuenta propia. Leer y escribir*, Barcelona, Anagrama.
—(2016): *La buena letra*, Barcelona, Anagrama.
- Cuesta, Josefina (2008): *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Deppner, Corinna (2011): «La fotografía como metáfora de la memoria: la buena letra de Rafael Chirbes en el contexto del concepto histórico de Walter Benjamin», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, XI (42), pp. 179-188.
- Jünke, Claudia (2006): «‘Pasarán los años y olvidaremos todo’: La guerra Civil española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España», en *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*, ed. Ulrich Winter, Madrid, Iberoamericana.
- Piglia, Ricardo (2014): *Crítica y ficción*, Barcelona, Penguin Random House.
- Pozuelo Yvancos, José María (2015): «La buena letra: memoria y olvido», *Turia: Revista cultural*, 112, pp. 208-214.

Noche del alma para siempre oscura: Lorca y San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*

Iris Irimia Núñez
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este estudio pretende analizar la fuerte influencia que ejerció la poesía de San Juan de la Cruz sobre una de las composiciones más enigmáticas de Federico García Lorca, los *Sonetos del amor oscuro*. Por medio de la comparación de los textos de ambos autores identificaremos sus semejanzas y perfilaremos la relación que se establece entre el concepto de amor reflejado en los *Sonetos* y la poesía místico-espiritual de San Juan de la Cruz.

Palabras clave: Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, amor, mística, soneto.

Abstract: This study aims to analyze the strong influence exerted by the poetry of San Juan de la Cruz on one of the most enigmatic compositions of Federico García Lorca, the *Sonetos del amor oscuro*. By comparing the texts of both authors we will identify their similarities and outline the relationship established between the concept of love portrayed in the *Sonetos* and the mystical-spiritual poetry of San Juan de la Cruz.

Keywords: Federico García Lorca, San Juan de la Cruz, love, mystic, sonnet.

El 17 de marzo de 1984 (García Posada, 1984: 43), tras un escabroso peregrinaje editorial, aparecía por primera vez, en las páginas del periódico *ABC*, una edición completa y autorizada por sus familiares de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca. Sin embargo, sabemos que fueron escritos durante 1935 y los primeros meses de 1936, con la intención de integrarse en un libro que la fatídica suerte del poeta nunca le dejaría terminar¹, el cual hubiese llevado por título el de *Jardín de los sonetos*. Estos once poemas constituyen, por lo tanto, una criatura fantástica cargada de interés literario, no sólo por el halo de misterio que rodea sus circunstancias de escritura y publicación, sino también por el poliédrico entramado de voces con que se hilvana la propia del poeta, y que tal vez los convierte en la más rica expresión poética del granadino. De todas estas voces que se desprenden de los *Sonetos* nos centraremos en esta ocasión en una de las que se pronuncia con más fuerza: la voz de San Juan de la Cruz².

¹ El propio título de *Sonetos del amor oscuro* nos ha llegado a través de Vicente Aleixandre, pues en ningún lugar dejó Lorca testimonio del nombre que hubiera de llevar su obra.

² Muchas de estas marcas de influencia se encuentran ya en el estudio de Matas Caballero (2000).

En primer lugar cabe hablar de dos de los aspectos más evidentes a primera vista de los poemas: la métrica y el título. La elección del soneto como estructura métrica entronca directamente con la tradición de la poesía amorosa cancioneril y con algunos de sus máximos exponentes como Petrarca o Garcilaso de la Vega, cuyos ecos resuenan en los sonetos de la misma manera en que lo hacían en la poesía de Juan de la Cruz. Así, por medio del endecasílabo, Lorca entabla un diálogo directo con la poesía clásica anterior que enriquece su creación personal, abrazando a un mismo tiempo tradición y vanguardia, como también hicieron el resto de poetas de la Generación del 27. Por otro lado el *amor oscuro*, que encabeza los sonetos, al igual que la oscuridad que tiñe uno a uno los once poemas, nos deja con no pocos interrogantes. Una de las interpretaciones más extendidas es tal vez la del amor oscuro como un amor homosexual, necesariamente secreto debido a la situación política de la época. Sin embargo, como bien afirmó Vicente Aleixandre, no ha de ser esta la única interpretación, pues los sonetos hablan realmente del «amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa, no correspondida o mal vivida, pero no quiere decir específicamente que era amor homosexual. [...] era el amor doloroso, el amor con un puñal en el pecho... oscuro por el siniestro destino del amor sin destino, sin futuro» (Gibson, 1987: 394). El amor de García Lorca en estos versos es erotismo, es fusión, vorágine y ardor, es gozo y dolor de la carne, es destrozo y ruina, muerte y oscuridad, todo ello en busca de la unión absoluta con el amado. Es una auténtica experiencia mística, hermanada por medio de lenguaje e imágenes, y, sobretodo, de un anhelo común, con la de San Juan de la Cruz. No debe extrañarnos que un poeta como Lorca, que canta al sensualismo y al amor carnal en su más plena expresión, beba del cauce poético de un autor místico-espiritual como San Juan, pues recordemos que el lenguaje de este último es puramente humano, cargado de ambivalencias y tintes eróticos y profanos que sólo sus comentarios nos permiten traducir en lectura cristiana.

Ya en el mismo título del poema que abre el ciclo de sonetos, «Soneto de la **guirnalda** de rosas», encontramos una referencia a la poesía del místico, concretamente a la estrofa 30 de su *Cántico espiritual*: «De flores y esmeraldas, / en las frescas mañanas escogidas, / haremos las **guirnaldas**, / en tu amor floridas, / y en un cabello mío entretejidas»³. A lo largo de toda la tradición literaria culta y popular, las guirnaldas, al igual que las coronas y ramos de flores, han tenido un fuerte valor simbólico como expresión de la unión de los enamorados. Sin embargo, la guirnalda también lleva implícita una fuerte carga negativa, pues se trata de uno de los ornamentos más característicos de los ritos funerarios. Tanto en San Juan de la Cruz como en Lorca, las guirnaldas construyen una imagen absolutamente visual de la unión erótica de los amantes que, cual eslabones de flores, se funden en un mismo ser. Sin embargo, en los versos lorquianos estos ornamentos se convierten en emblema de la esencia misma de los *Sonetos del amor oscuro*: la inquebrantable dualidad *Eros-Thanatos*.

El «Soneto de la dulce queja» concluye con los siguientes versos, que de nuevo enlazan con la poesía sanjuanista:

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío.

³ Todas las citas tomadas de Cruz (2002).

No me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi Otoño enajenado.⁴

Lorca construye el amor en términos que nos retrotraen directamente a la esfera del calvario cristiano y de la Pasión: el yo poético, tal y como hizo Cristo por toda la humanidad, se deja crucificar y llagar por la persona a la que ama⁵. El verso 12 de este mismo soneto establece otra analogía con el *Cántico*, concretamente con su estrofa 29: «diréis que me he perdido; / que andando enamorada, / me hice perdidiza, y fui ganada». Este juego de opuestos empleado por ambos poetas remite a la tradición cancioneril del amor cortés, que se colma de fuerza expresiva en el caso de García Lorca («si soy el perro de tu señorío») recalcando aún más la esclavitud a que se ve sometido el amante.

El murmullo de San Juan de la Cruz se escucha con una nitidez cristalina en los sonetos tercero y cuarto de la secuencia, «Llagas de amor» y «El poeta pide a su amor que le escriba». Sobre el primero de ellos se despliega un velo que lo cubre de misticismo por medio de un vocabulario repleto de significación católica («este fuego que devora», «esta angustia de cielo, mundo y hora», «este llanto de sangre»). El poeta concibe la separación del amado como un martirio, una úlcera que lentamente cauteriza sus entrañas, una inexpresable llama de amor viva semejante a la que San Juan daba forma en un poema que lleva el mismo nombre: «¡Oh cauterio suave! / ¡Oh regalada llaga!»⁶. El tópico del amor cortés reaparece en este soneto: el poeta está unido sin remedio al amado por los efectos de una pasión inenarrable, cuyo dolor se expresa a través de paradojas como la siguiente: «son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho hundido».

La presencia sanjuanista en «El poeta pide a su amor que le escriba» es innegable, haciéndose oír desde el primer verso hasta el último. Sobre la conocida antítesis de origen cortesano que reelabora San Juan en sus *Coplas* para hablar del desasosiego que le produce la búsqueda del amor divino («Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero, / que muero porque no muero») modela García Lorca el primer cuarteto del soneto para hablar de su amor humano:

Amor de mis entrañas, **viva muerte**,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,

⁴ Todas las citas tomadas de García Lorca (2018).

⁵ Recordemos una imagen prácticamente idéntica en el poema del «Pastorcico» de San Juan:

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado, asido de ellos,
el pecho del amor muy lastimado.

⁶ Dice también Lorca en el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma»:

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.

que si vivo sin mí quiero perderte.

El amor que siente el poeta es uno que hace morir en vida pero que a la vez justifica la propia existencia, que habita en lo más céntrico del ser y forma parte de él, que es más ser en el yo que el yo en sí mismo. El primer terceto construye una atmósfera profundamente erótica y sexual que conjuga delicadeza y violencia, y que a su vez parece replicar la escena de un martirio:

Pero yo te sufrí, rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.

Estos versos recuerdan un estado de unión corporal absoluta, de fusión total de los enamorados, un momento en el que «cesó todo, y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado», como dice San Juan en otro de sus poemas mayores, la *Noche oscura*, que vuelve a traslucir en los versos que cierran el soneto: «Llena, pues, de palabras mi locura / o déjame vivir en mi serena / noche del alma para siempre oscura». Sin embargo aquí la noche no es divina y dichosa, no simboliza el alma purgada y desposeída de pasiones y pecados, lista para elevarse hacia el amado, sino un alma sumida en las tinieblas de la soledad, que despojada de aquello que más anhela, la palabra de su amor, clavo en sus entrañas, luz de su vida, queda inmersa en una noche serena de muerte. En el «Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma» Lorca reelabora una vez más de esta misma idea:

Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura,
llora, sin verte, su melancolía.

La imagen de la paloma que aparece en este soneto y que también lo hacía en el anterior constituye un nuevo nexo de unión con el *Cántico espiritual*, en versos como «¡Apártalos, Amado, / que voy de buelo! / Buélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma» o «La blanca palomica / al arca con el ramo se a tornado». Lorca hace uso de la paloma en el mismo sentido que San Juan, es decir, como elemento mensajero del amor (recordemos que es uno de los animales consagrados a la diosa Venus), que simboliza a un mismo tiempo pureza y erotismo. Otro símbolo asociado claramente al amor y cargado de significación erótica es el del ciervo vulnerado, que abre el *Cántico espiritual* («Como el ciervo huiste, / habiéndome herido; / salí tras ti, clamando, y eras ido») y cierra el soneto «El poeta habla por teléfono con el amor» de García Lorca: «Lejana y dulce voz amortecida. / Lejana como oscura corza herida». En ambos casos, el ciervo se identifica con el amado (o con su voz), mientras que el yo poético es el cazador que busca la comunión amorosa, llevada a cabo con éxito unas estrofas más adelante en el *Cántico*, pero imposible de consumir en el soneto de Lorca debido a la ausencia propia de un amor que se ha perdido.

Un último paralelismo con San Juan de la Cruz encontramos en el penúltimo de los sonetos oscuros, «El amor duerme en el pecho del poeta», concretamente en los versos «Tú nunca entenderás lo que te quiero / porque **duermes en mí y estás dormido**» que remiten a

una de las estrofas más bellas de la *Noche oscura*:

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

Lorca recoge y asimila toda esencia significadora del poema de San Juan y de la unión del alma con Dios para hablar de su propia vivencia amorosa: el amado no duerme *sobre* el pecho del poeta, sino *en* el pecho, forma parte de él, son «amada en el Amado transformada». Se trata de dos experiencias idénticas en tanto que el propio sujeto se aniquila, se vacía de su ser, de lo más suyo, para fundirse en el otro, dos experiencias sin tiempo ni espacio en las que el instante se eterniza, la vida cesa y sólo queda lo absoluto, la inefable oscuridad. El poeta vela el sueño del enamorado que duerme dentro de su pecho y trata de protegerlo del mundanal ruido, que acecha con romper los frágiles ligamentos de su unión («Pero sigue durmiendo, vida mía. / ¡Oye mi sangre rota en los violines! / ¡Mira que nos acechan todavía!»), de la misma manera que pide el Amado a las pasiones en el *Cántico*:

por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro
que cesen vuestras iras
y no toquéis al muro,
porque la esposa duerma más seguro.

Tanto la poesía de San Juan de la Cruz como la de Federico García Lorca se caracteriza por una misma esencia: la búsqueda infatigable y el sufrimiento de un corazón que anhela lo absoluto y tiene miedo a perder la maravilla. Lorca enriqueció sus versos con los versos de San Juan, en los que encontró un ejemplo perfecto para expresar el prodigio de su amor oscuro, tan inefable y divino como la unión del alma con Dios. El resultado son once sonetos que, lejos de perderla, palpitan maravilla. ¿Y no es acaso este el fin del poeta? Dámaso Alonso escribió una vez: «los caminos del arte, en el poeta místico, llevan nuestro asombro por las orillas del milagro» (Alonso, 1984: 496). Ciertamente, lo mismo se podría decir del granadino.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1948): «La poesía de San Juan de la Cruz», *Thesaurus*, IV (3), pp. 492-515.

Cruz, San Juan de la (2002): *Poesía*, Madrid, Cátedra.

García Lorca, Federico (2018): *Poesía Completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

García-Posada, Miguel (1984): «Un monumento al amor», *ABC Sábado Cultural*, nº 164, pp. 43-44.

Gibson, Ian (1987): *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo.

Matas Caballero, Juan (2000), «Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*», *Contextos*, 33-36, pp. 361-386.

